

O EIXO e a RODA

V. 30, N. 1, Jan./Mar. 2021

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: Marcia Regina Jaschke Machado

ORGANIZAÇÃO: Marcia Regina Jaschke Machado

SECRETARIA: Stéphanie Paes

REVISÃO: Camila Carvalho, Carolina Sueto Moreira, Fernanda Carvalho, Gabriela Vilela.

DIAGRAMAÇÃO: Alda Lopes

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 6 O que resta de Nietzsche ou Narizinho no espelho
What's Left of Nietzsche or Little Nose in the Mirror
Henry Burnett
- 31 A moralidade em *Asfalto selvagem*: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro
Morality in Asfalto selvagem: Nelson Rodrigues between Two Times of the Brazilian Novel
Pedro Dolabela Chagas
Dankar Bertinato
- 58 Crônica da cidade assassina
Chronicle of Killer City
Simone Rossinetti Rufinoni
- 83 José de Alencar e a crítica literária de seu tempo
José de Alencar and Literary Criticism of His Time
Gilda Vilela Brandão
- 102 Escreva-me e te direi quem és: fazer epistolar e suas facetas em “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado
Write Me and I'll Tell You Who You Are: Epistolary Writing and his Facets in “Novels of Bahia”, by Jorge Amado
Vanessa Massoni da Rocha
- 123 A imprensa oitocentista na construção dos ensaios literários de Álvares de Azevedo
The Nineteenth Century Press in the Construction of Álvares de Azevedo's Literary Essays
Natália Gonçalves de Souza Santos

- 148 O heterodiscurso em *Memórias de Lázaro*,
de Adonias Filho
The Heterodiscourse in Memórias de Lázaro,
by Adonias Filho
Fabricio Flores Fernandes
Wellington Vinícius Ferreira de Souza
- 170 Narrar e ser: a personalidade do narrador de *Eu receberia
as piores notícias de seus lindos lábios*
Narrating and Being: The Us Narrator's Personality
Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios
Netanias Mateus de Souza Castro
- 189 Clarice Lispector e a escrita de ninguém
Clarice Lispector and the Writing of Nobody
Alex Keine de Almeida Sebastião
- 206 A máquina do Real: “O cão sem plumas”, de
João Cabral de Melo Neto, como agenciamento
The Real-Machine: “O cão sem plumas”, by
João Cabral de Melo Neto, as Assemblage
Bruno Henrique Alvarenga Souza
- 233 As fadas de lá: magias feéricas nos contos
“A menina de lá” e “A caça à lua”, de Guimarães Rosa
The Fairies There: Fairy Magic in Tales “The Girl There”
and “The Hunting to the Moon”, by Guimarães Rosa
Gabriela Regina Soncini

Resenha

- 253 KOTECK, Davi. *O que acontece no escuro*.
Porto Alegre: Editora Taverna, 2019.
Jorge Vicente Valentim

ARTIGOS



O que resta de Nietzsche ou Narizinho no espelho

What's Left of Nietzsche or Little Nose in the Mirror

Henry Burnett

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, São Paulo / Brasil

henry.burnett@unifesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-6806-8333>

Resumo: O artigo procura discutir as principais linhas de influência do pensamento de Nietzsche na formação intelectual de Monteiro Lobato. Para isso, utiliza a troca epistolar do autor com Godofredo Rangel, reunida em *A barca de Gleyre*. A intenção é demonstrar o lugar destacado que Nietzsche ocupa entre as referências do escritor. Em várias cartas, a interpretação de Monteiro Lobato é claramente equivocada, em outras, alinhada ao que havia de mais progressista. Ao cotejar depoimentos que cobrem quase 50 anos de atividade intelectual, a conclusão é que Monteiro Lobato considerava Nietzsche um modelo de liberdade e independência moral. Até o fim, Lobato permaneceu irmanado ao “seu filósofo”, como se referiu a Nietzsche mais de uma vez.

Pavavras-chave: Monteiro Lobato; Nietzsche; filosofia; literatura; formação; influência.

Abstract: The article seeks to discuss the main lines of influence of Nietzsche's thought in Monteiro Lobato's intellectual formation. For this, he uses the author's epistolary exchange with Godofredo Rangel, gathered in *A barca de Gleyre*. The intention is to demonstrate the prominent place that Nietzsche occupies among the references of the writer. In several letters, Monteiro Lobato's interpretation is wrong, in others aligned with what was most progressive. When comparing testimonies that cover almost 50 years of intellectual activity, the conclusion is that Monteiro Lobato considered Nietzsche a model of freedom and moral independence. Until the end, Lobato remained brotherly to “his philosopher”, as Nietzsche referred to more than once.

Keywords: Monteiro Lobato; Nietzsche; philosophy; literature; formation; influence.

Estamos em um momento no qual talvez não seja mais necessário tergiversar sobre o lugar de Nietzsche como ponto de inflexão na história da modernidade. Seja como anti-filosofia, em seus incansáveis embates com a tradição, seja como antídoto contra o otimismo lógico e seus efeitos sobre a

ciência, a indústria, a história e a cultura, ou ainda como um modelo utópico para vanguardas artísticas mundo afora, tudo isso e um pouco mais ainda resta de Nietzsche. Apesar da inversão ética operada por Primo Levi, lance que, eventualmente, poderia fundir, na metáfora de Giorgio Agamben, o conceito de além-do-homem junto com as matrizes da ética clássica, – dando azo para a aceitação tácita de um aquém-do-homem, uma regressão fatal – a obra de Nietzsche resiste.¹ A que se deve esse fôlego sempre redivivo?

Sua obra se estabeleceu, desde a origem, como uma nova senda, errática sem dúvida, por onde poucos ousaram seguir. Sua dimensão utópica, no entanto, não cansa de se reapresentar em diversos âmbitos.² Nesse terreno, o Brasil ocupa um lugar estranho, pois, desde o final do século XIX até hoje Nietzsche nunca deixou de impressionar nossos autores, – pensando aqui na delimitação latina de *auctor* como aquele que gera, que produz, autor fundador, mas também inventor de uma reflexão singular – isto é, essa definição abarca nossos intérpretes do Brasil dentro de um espectro amplo, onde cabem romancistas, ensaístas, historiadores, sociólogos, jornalistas e escritores das mais variadas origens e cortes ideológicos.

¹ É preciso ler a passagem completa onde Agamben formula a hipótese: “Trata-se, portanto, de uma zona de irresponsabilidade e de ‘*impotentia judicanti*’, que não se situa *além* do bem e do mal, mas está, por assim dizer, *aquém* dos mesmos. Por meio de um gesto simetricamente oposto ao de Nietzsche, Levi deslocou a ética para *aquém* do lugar em que estamos acostumados a pensá-la. E, sem que consigamos dizer por que motivo, percebemos que esse *aquém* é mais importante do que qualquer *além*, que o sub-homem deve interessar-nos bem mais do que o super-homem. Essa infame zona de irresponsabilidade é o nosso primeiro círculo do qual confissão alguma nos conseguirá arrancar e no qual, minuto após minuto, é debulhada a lição da temível *banalidade do mal*, que desafia as palavras e os pensamentos” (AGAMBEN, 2008, p. 31, grifos do autor).

² Sobre esta questão, afirma Ernani Chaves: “[...] não se poderia deixar de reconhecer, afirma Horkheimer, os elementos utópicos – e por isso mesmo emancipatórios – contidos na concepção do Além-do-homem. O problema, segundo Horkheimer, está no fato de que Nietzsche não conheceu Marx, mas apenas os socialdemocratas. A consequência disso é dupla: a primeira é que Nietzsche não pode conceber a meta do Além-do-homem como sendo a ‘sociedade sem classes’, um conceito que aos poucos se perde na Socialdemocracia; a segunda – Horkheimer tem em mente, muito provavelmente, a Crítica ao programa de Gotha – é que Nietzsche acabou por avaliar equivocadamente o caráter histórico do trabalho, ao pensar que o trabalho não poderia perder seu efeito escravizador. Apesar de tudo isso, não se poderia deixar de reconhecer em Nietzsche ‘o ódio por um mundo dominado pela economia’” (CHAVES, 2010, p. 158).

Houve uma recepção vasta, mas também muito irregular de Nietzsche no Brasil, diferenças que precisamos isolar: a recepção de ocasião foi destilada sobretudo nos jornais; a universitária, mais tardia, acompanhando a implementação lenta do ensino superior no Brasil, é a mais longeva e bem estabelecida; artigos em revistas e outras variantes não especializadas também ocupam lugar de destaque.³

Todavia, entre tantas formas de leitura e interpretação, houve uma que é menos visível, pois não está ligada a movimentos uniformes ou setorizados. Em alguns casos, essa forma de influência não depende sequer de indicações diretas ou citações em outras obras, embora por vezes também possa se servir dela. No caso do escritor Monteiro Lobato, podemos dizer que o desafio é duplo: em sua correspondência, sobretudo em *A barca de Gleyre*, as referências a Nietzsche são abundantes.⁴ Temos aí um manancial sobre o qual podemos trabalhar de modo direto. Já quando nos voltamos para sua obra literária, Nietzsche desaparece. Ainda na apresentação do volume, sabemos que *A barca* nos dá “a chance de entrar em contato com os sonhos, pensamentos e desejos de Monteiro Lobato e acompanhar passo a passo sua formação intelectual” (LOBATO, 2010a, p. 13). Como veremos, depois de analisar o papel de Nietzsche na formação do escritor, torna-se indefensável a ideia de que Nietzsche desaparece na obra literária. Como Nietzsche permanece quando as citações, paráfrases e referências somem? De que forma se dá essa influência subliminar? É sobre esse nível distinto de pertencimento que gostaria de fazer alguns apontamentos, em dois movimentos distintos.⁵

³ Os Cadernos Nietzsche publicaram uma série de dossiês sobre a recepção de Nietzsche no Brasil reunindo um volume significativo de documentos. Os textos podem ser consultados a partir do nº 35 da revista, de dezembro de 2014 em diante.

⁴ *A barca de Gleyre* reúne a correspondência de Lobato com Godofredo Rangel, escritor e tradutor nascido em Carmo de Minas (MG), ao longo de mais de 40 anos. Na apresentação ao volume, lemos: “Por sugestão do criador de Jeca Tatu, o livro recebe seu nome inspirado em *Ilusões perdidas*, tela de Charles Gleyre (1808-1874), que integra o museu do Louvre, em Paris” (LOBATO, 2010a, p. 22).

⁵ Este trabalho está dividido em duas partes: nesta “Parte 1” trataremos somente de *A barca de Gleyre*. Em outro artigo cuidaremos da obra literária. Sobre o conceito de “influência” vale dizer que poderia ter sido substituído por “recepção” ou mesmo por “teoria da recepção”. Todavia, o leitor vai notar que não há exagero, na medida em que Lobato toma Nietzsche na acepção exata da palavra. Veremos no que consiste essa autossugestão do escritor em relação ao filósofo.

Na primeira referência a Nietzsche (São Paulo, 1903), Lobato lembra Godofredo Rangel de uma tarefa, um pacto juvenil, “andamos agora cheios de projetos grandiosos. Em janeiro vamos nos meter pelos sertões da Mantiqueira para apalpar o terror cósmico e ler Nietzsche berradamente do alto das maçaranduvias. E panteizar [...]” (LOBATO, 2010a, p. 45). O jovem Lobato, com 21 anos, vê em Nietzsche uma promessa panteísta, uma conexão Deus-universo-natureza. Poderíamos pensar que Nietzsche vai fomentar no futuro autor das histórias infante-juvenil e “maduras” essa visão integrada do homem com o abissal, mas não será bem assim. Sua leitura de Nietzsche sempre estará mais próxima de uma ideia de autoformação. É o que lemos em uma carta de 2 de junho de 1904, um ano depois.

Mas, Rangel amigo, você se complica demasiadamente. A primeira página da tua carta parece um fragmento do *Assim falou Zarathustra* do meu Nietzsche. – ? – Chegou, sim. Chegou-me o Nietzsche em dez preciosas brochuras amarelas, tradução de Henri Albert. Nietzsche é um pólen. O que ele diz cai sobre os nossos estames e põe em movimento todas as ideias-germens que nos vão vindo e nunca adquirem forma. “Eu sou um homem-toupeira que cavo subterraneamente as veneráveis raízes das mais sólidas verdades absolutas.” E é. Rói o miolo das árvores – e deixa que elas caiam por si. Possui um estilo maravilhoso, cheio de invenções e liberdades. Para bem entendê-lo temos de nos ambientar nessa linguagem nova. Nietzsche me desenvolveu um velho feto de ideia. Veja se entende. O aperfeiçoamento intelectual, que na aparência é um fenômeno de agregação consciente, é no fundo o contrário disso: é desagregação inconsciente. Um homem aperfeiçoa-se descascando-se das milenárias gafeiras que a tradição lhe foi acumulando n’alma. O homem aperfeiçoado é um homem descascado, ou que se despe (daí o horror que causam os grandes homens – os loucos – as exceções[...])” (LOBATO, 2010a, p. 59-60)⁶

⁶ A citação de Nietzsche que menciona o “homem-toupeira” não pôde ser localizada. Temos aqui algumas hipóteses que podem explicar isso, já que não há nenhuma referência bibliográfica na carta. Em primeiro lugar, Lobato utiliza uma importante edição francesa das obras de Nietzsche, na tradução de Henri Albert. A citação pode ser uma tradução direta da tradução de Albert ou uma “livre interpretação” de Lobato que o teria levado a formular a frase tal como aparece na referência, já que, no original alemão não pude encontrar nenhuma passagem onde Nietzsche utilize a imagem do “homem-toupeira”, o que não seria nenhum absurdo, caso houvesse. Por fim, vale dizer que não se trata de uma corruptela, pois o termo *Maulwurf*, “toupeira”, não é uma invenção, já que aparece em

O Lobato um tanto esotérico da primeira referência já é uma exceção na correspondência. Penetrar naquela “linguagem nova” [a de Nietzsche] não deixa de ser uma revelação na medida em que Lobato sempre foi considerado um antípoda ao modernismo paulista, algo que faria dele, automaticamente, refratário às rupturas de linguagem levadas a cabo por alguns dos seus integrantes, com Oswald de Andrade na proa. É verdade que não houve da parte dele adesão irrestrita ao modernismo paulista, ao contrário, ele se posicionou francamente contra uma exposição de Anita Malfatti (Ver LOBATO, 2008). Tornou-se um desafeto e sua obra recebeu a pecha de conservadora, algo que se relaciona de modo desigual com as recentes acusações de racismo e as tentativas de “queimar seus livros”. Na verdade, sabe-se que essa repulsa mútua não foi radical a ponto de impedir a comunicação de Lobato tanto com Mário quanto com Oswald; basta lembrar que foi ele quem mediou a tradução de *Macunaíma* nos Estados Unidos e, muitos anos depois da Semana, foi o próprio e insuspeito Oswald quem requalificou o legado de Monteiro Lobato. Mas, ainda em 1922, Oswald (ANDRADE, 2011, p. 33) afirmou que Lobato “não quis continuar a sua atitude inicial, que foi um estouro nos arraiais bambos da estética paulista”. Apenas um ano depois ele retornaria a Lobato, cuja “obra de ficção, desejada por Machado de Assis, realizou-se com a criação do tipo de Jeca Tatu. Era o inseto inútil da terra magnífica que, para gozar um espetáculo e ter uma ocupação, queimava as matas” (ANDRADE, 2011, p. 47).

Mas “aperfeiçoamento intelectual” como “desagregação inconsciente” já seria suficiente para balançar algumas certezas estabelecidas sobre o suposto conservadorismo estilístico e literário de Monteiro Lobato. Seu aperfeiçoamento, como mostra a passagem da carta, se dava *contra* a tradição, que ia se “acumulando n’alma”. Se pudéssemos falar em dois tipos de leitura da obra de Nietzsche no início do século no Brasil – uma conservadora e outra progressista – Lobato estaria sem dúvida no segundo grupo. Oswald parece ter sido o crítico ideal de Lobato, destacando suas ambiguidades com precisão, mas sem ignorar sua contribuição, como lemos em um texto de 1945.

torno de uma dúzia de vezes na obra de Nietzsche, sempre como uma imagem importante. Sobre as traduções de Henri Albert que Lobato utiliza, vale dizer que algumas datam de 1898 e vão até 1909. (Cf. LE RIDER, 1999).

Como se diz que a literatura russa começou com *O Capote* de Gogol, pode-se também afirmar que a nossa modernidade começou no *Jeca Tatu* de Lobato. Aí havia duas cousas evidentemente novas – o tema e a expressão –, o homem vítima da terra e a escrita nova. Qualquer estética vos dirá que nada se produz em literatura ou arte sem alguns elementos essenciais: o impulso, a técnica, a expressão, a crítica. Faltava a Monteiro Lobato a técnica atual que vinha através das sugestões da mecanicidade (o rádio, o cinema, o jazz) abolir a literatura explicativa. Faltava-lhe também a crítica, antes sobrava-lhe o mofo em que se consolidara a sua formação de bacharel. Eis aí o paradoxo. Ele, que produz o primeiro estilo novo sobre o tema novo do brasileiro, é quem ataca e quase destrói a primeira manifestação de arte moderna que tivemos com Anita Malfatti, na sua exposição no ano de 17. (ANDRADE, 2011, p. 146)

Chega a surpreender o enquadramento da obra de Monteiro Lobato que Oswald apresenta, como a que faria em 1949, quando já olha para um passado não tão distante da Semana sem hesitar em afirmar que “nossas tarefas foram gigantescas e aqui é o momento de fixar como pioneiros: na prosa Monteiro Lobato e na poesia Mário de Andrade”, além de informar o motivo, curioso mas não banal, da dissensão entre Lobato e os modernistas: “Um equívoco afastou Monteiro Lobato de nós pelo grave motivo de ele não entender níquel de artes plásticas e ter simplória e grosseiramente atacado Anita Malfatti. Mas a prosa de Lobato com os *Urupês*, já o reconheci publicamente, alentou a pesquisa apaixonada e incerta que começávamos” (ANDRADE, 2011, p. 170-171). Algumas linhas abaixo dessa passagem, Oswald faz uma conexão indireta que orienta o ponto fulcral deste artigo.

No patamar da nova poesia, “onde um dragão guarda os tesouros do amor” e “a felicidade persiste sobre o abismo negro” e “a serenidade é o prefácio da morte”, está a agitação tempestuosa de Nietzsche. A nova poesia restaura o *reino da criança*, do primitivo e do louco. Ouçamos Nietzsche... (ANDRADE, 2011, p. 171, grifo nosso)

Se essa chave de interpretação e a conexão que, suponho, Oswald estava fazendo estiverem corretas, a maior contribuição literária de Monteiro Lobato seria reavivar o *reino da criança*, e que essa fonte que o imortalizou estaria longe de resguardar tradição e racismo – tirante, por princípio, o estrutural, no qual, se compreendo bem, as acusações contra Monteiro Lobato se escoram –, apontando para uma contribuição determinante

no quadro de modernização de nossas letras, sem, no entanto, aderir ao movimento; deixemos essa rica e desafiadora hipótese para um segundo tempo, conforme indicamos na nota supra e retornemos ao quadro geral da formação do escritor. A partir deste ponto, penso não ser exagero falar em um *mergulho* de Lobato na obra de Nietzsche:

Perdoa-me o pedantismo ou imodéstia deste discurso. Mas estou pai presuntivo dessa ideia – e que não faz um pai com o primeiro filho? Ainda não ataquei [no sentido de exploração] os meus novos Nietzsches porque é coisa que requer silêncio e concentração e este São Paulo, com seus italianos que anunciam coisas *friescas*, mais os bondes e os autos, anda um horror de barulho. Felizmente as férias estão chegando, e naquele plácido remanso de Taubaté posso dar um mergulho de todo um mês no meu filósofo. (LOBATO, 2010a, p. 60)

Nesta carta de 2 de junho de 1904 Lobato cumpre o preceito de Nietzsche à risca, ao dedicar-se ao *seu* filósofo não sob o clima tumultuado da modernização industrial da capital paulista, mas no seu refúgio no Vale do Paraíba. Até nesse sentido, Lobato parece se espelhar no alemão e sua procura por silêncio, modelo de trabalho intelectual que não apenas adotou, mas também recomendou vivamente aos seus leitores do futuro. A carta que imediatamente depois desta menciona Nietzsche, após o refúgio e as renovadas leituras em Taubaté, embora incompleta, é uma das mais importantes, porque fixa uma imagem de Nietzsche muito útil tanto para a compreensão geral do quadro de formação intelectual de Lobato, quanto para procurarmos suas ramificações em sua obra literária. Trata-se de uma síntese inequívoca a que ele faz no 24 de agosto de 1904.

Rangel: há muito que quero insistir em Nietzsche, e dele te mando um volume que lerás e devolverás, e então mandarei outro [...]. Estes me vieram de França. Considero Nietzsche o maior gênio da filosofia moderna – o que vai exercer maior influência. É o homem “objetivo”. O homem *impessoal*, destacado de si e do mundo. Um ponto fixo acima da humanidade. O nosso primeiro ponto de referência. Nietzsche está *au delà du bien et du mal*, trepado num topo donde tudo vê nos conjuntos, e onde a perspectiva não é a nossa perspectivazinha horizontal. // Dum banho em Nietzsche saímos lavados de todas as cracas vindas do mundo exterior e que nos desnaturam a individualidade [...]. (LOBATO, 2010a, p. 66, grifos do autor)

Alguns elementos se destacam imediatamente. Em primeiro lugar, Lobato compreende uma metáfora importante, aquela na qual Nietzsche joga com os conceitos de *profundidade* e *superfície*. Estar “acima da humanidade”, na superfície, não é uma forma de aparte, de isolamento, mas justamente uma posição privilegiada, que permite uma visão ampla do todo, contra a falsa profundidade da filosofia e da ciência, que Nietzsche constantemente combatia e que, tomadas as devidas proporções, é a mesma contra a qual o modernismo se opôs, embora aqui houvesse bem menos ciência e tradição contra as quais se armar. Com isso, a ideia de que Lobato estaria lendo Nietzsche isoladamente, como parte da moda antes mencionada, vai se dissipando a partir de suas próprias menções, como esta, na mesma carta supracitada: “Da obra de Spencer saímos spencerianos; da de Kant saímos kantistas; da de Conte saímos comtistas – da de Nietzsche saímos tremendamente nós mesmos. O meio de segui-lo é seguir-nos. ‘Queres seguir-me? Segue-te!’ Quem já disse coisa maior? Nietzsche é potassa cáustica. Tira todas as gafeiras [moléstias]” (LOBATO, 2010a, p. 59-60).

Como se vê, não se tratava de uma leitura desligada de uma manifesta compreensão – para nossa surpresa – da história da filosofia, mas também, e sobretudo, no que toca à introspecção do autor de *Ecce Homo*. Lobato assume a tarefa de “tornar-se o que se é” libertando-se do passado através de Nietzsche e o recomendando a Rangel como antídoto.

No começo você estranhará por que ele é ele, excessivamente ele e até joga com uma porção de palavras a que dá sentidos especiais – e daí tanto grifo no texto. Eu acho que Nietzsche te vai curar de todas as doenças do intelecto que acaso tenhas e das que possas vir a ter. A chave de Nietzsche você a tem no aforismo 178 onde ele inconscientemente se retrata como um “semeador de horizontes” – e é. E no Assim falou Zaratustra ele se define assim (definindo um personagem ideal): “*J’aime tous ceux qui sont comme de lourdes gouttes qui tombent une à une du sombre nuage suspendu sur les hommes: elles annoncent l’éclair qui vient, et disparaissent en visionnaires*”. Ele é isso. Corre na frente com o facho, a espantar todos os morcegos e corujas e a semear horizontes. É o abismo verlainiano da filosofia do Futuro Próximo. (LOBATO, 2010a, p. 67)⁷

⁷ A passagem citada a partir da tradução de Henri Albert diz o seguinte: “Amo todos aqueles que são como gotas pesadas, caindo uma a uma da negra nuvem que paira sobre os homens: eles anunciam a chegada do raio, e como arautos perecem” (NIETZSCHE, 2011, p. 17).

Lobato (2010a, p. 67) cita um trecho da seção 4 do “Prólogo de Zaratustra” e avisa Rangel em tom jocoso que “caso ele não o acompanhasse nessa descoberta, o demitiria do cargo de amigo número 1”. Aos poucos vamos percebendo que Nietzsche não foi simplesmente um nome que chegava ao Brasil em uma sinistra mistura de louco e nazista, e que Lobato lia com aparato rigoroso, não como um capricho intelectual, apropriação essa que nunca deixou de existir e que confunde Nietzsche de todas as maneiras. O que chama atenção nessa leitura formativa que, como veremos mais adiante, não está isenta de equívocos, é que Lobato toca em pontos essenciais do pensamento de Nietzsche, como a questão do estilo. É o que vemos da carta de 24 de agosto de 1904.

E que estilo Rangel! Aprendi nele mais que em todos os nossos franceses. É o estilo cabrito, que pula em vez de caminhar. O estilo de Flaubert é estilo de tatorana: vai indo até o fim. O de Nietzsche nunca se arrasta, voa de pulo em pulo – e chispa relâmpagos, e chia, urra, insulta. É a mais prodigiosa irregularidade artística. Quando leio Nietzsche sinto ódio contra Flaubert o Impecável. Nietzsche é o Grande Pecador. (LOBATO, 2010a, p. 67)

Lobato chega a se aproximar de momentos avançados, onde algumas distinções que Nietzsche fez ao longo de vários anos em sua vida produtiva parecem compreendidos com total discernimento. O elogio dos franceses, por exemplo, algo que marca a virada de Nietzsche em direção ao Sul da Europa, passa despercebido a Lobato, mas a crítica a Flaubert não. Lobato distingue o estilo aforismático e fragmentado como um traço a ser imitado, mas compreende que a herança francesa em Nietzsche não é uniforme. Lembremos uma das “Máximas e flechas” d’*O crepúsculo dos ídolos*, em que Nietzsche escreve: “*On ne peut penser et écrire qu’assis* [Não se pode pensar e escrever senão sentado] (G. Flaubert). – Com isso te pego, niilista! A vida sedentária é justamente o *pecado* contra o santo espírito (*heiligen Geist*). Apenas os pensamentos *andados* têm valor” (NIETZSCHE, 2006, p. 15).⁸ Essa é apenas a ponta de uma série de referências de Nietzsche a Flaubert, dissecadas primorosamente por Giuliano Campioni (2016).

⁸ Na nota 19 da referida edição o tradutor informa a fonte da expressão “vida sedentária”, que Nietzsche retirou do romancista Gustave Flaubert a partir do relato de Guy de Maupassant no prefácio às cartas de Flaubert a George Sand (Paris, 1884, vol. III). O livro foi encontrado entre os livros de Nietzsche depois de sua morte.

Lobato vai ainda mais longe e falará em Nietzsche como uma “cura das doenças”, um “semeador de horizontes”. A intenção é mostrar que um dos escritores referenciais de nossa primeira literatura independente sofreu uma influência direta de Nietzsche, ainda não devidamente apreciada. Em alguns momentos, Lobato critica Rangel, ou vê algum tipo de limitação na leitura do amigo, talvez uma percepção menos empolgada que a sua, como quando devolve livros de empréstimo com observações que não agradaram o autor das *Reinações de Narizinho*; embora bem-humorada, a observação é inequívoca: “P.S. Veio de retorno o meu Nietzsche. Chegou bem de viagem e através das notas marginais disse-me que... que... que só te procurará em novos volumes alguns anos mais tarde, depois que o meu amigo Rangel amadurecer um pouco mais. Impertinente este alemão, não é verdade?” (LOBATO, 2010a, p. 80).

Na missiva de 9 de dezembro de 1904 há um tipo de comprometimento, um não voltar atrás no que parecia um programa de incorporação da obra de Nietzsche em sua própria atividade como *auctor*. Cabe perguntar como um papel aparentemente tão decisivo de um filósofo pode se incorporar na formação de um escritor do porte de Monteiro Lobato sem que essas leituras reflitam na criação literária. A sugestão de Oswald de Andrade, rapidamente exposta anteriormente, é a mais interessante – a ideia de que a obra de Lobato restaura “o reino da criança” e, por isso, se inscreve na atmosfera de modernização das nossas letras a partir de uma perspectiva nietzscheana. A correspondência mostra o conflito do autor com o ambiente tradicionalista contra o qual se debatiam seus desafetos modernistas. Todavia, essa leitura atenta contém equívocos inclassificáveis, contrabalançando momentos precisos com erros de avaliação, de resto, compreensíveis, como na interpretação exemplificada de um tema clássico da última fase da obra de Nietzsche, a figura da mulher. Diz Lobato em 21 de janeiro de 1907:

Nada menos obscuro, nada menos opaco, que uma moça: um instinto nu e cru vestido à moda do dia, com a moral do dia, com as astúcias do dia. A moça é um ser em dia. Com os homens tudo é diferente. Num predomina aquela “vontade de poder” do Nietzsche. Noutro, o instinto de exibição. Noutro, o da investigação. Mas nas moças – e ainda há cretinos que têm a mulher como misteriosa, esfingética! – a simplicidade é tamanha que às vezes nos desnorteia e passa por complexidade excessiva. A mulher é ovário, só, sem mistura. (LOBATO, 2010a, p. 135)

Podemos (devemos?) contextualizar passagens como essa, atribuir “ares de época”, mas em Lobato, como em Nietzsche, elas mais expressam um entendimento histórico e constante do lugar da mulher que singularidades de um ou outro autor, embora isso, em absoluto, os isente da responsabilidade de suas posições misóginas. A história também é farta de exemplos de respeito mútuo e “vontade de poder” feminino, para falar como Lobato, independentemente de sua compreensão desse conceito chave do último Nietzsche, que ele parece utilizar como sinônimo de força e de vontade. Nem por isso ele avança em sua compreensão do feminino. Em outro momento, Lobato derrapa ainda uma vez, em outro tema fundamental:

Outro revoltante defeito que noto em você é a falta de ambição monetária – fórmula vulgar do que Nietzsche assinala como a qualidade mestra dos fortes, a vontade de poder, a vontade de predomínio. Há muito pobre cuja ambição de enriquecer já é uma inapreciável riqueza. Eu, por exemplo. Sou um mísero promotor de 300 mil-réis por mês, mas meço as minhas ambições por alqueires. (LOBATO, 2010a, p. 140)

Não são equívocos de interpretação somente, também estamos diante de idiosincrasias do escritor, sobre as quais seria de pouca valia especular. Atribuir aspirações financeiras à vontade de poder é um dos maiores erros, entre tantos acertos, encontrados na correspondência, ou ainda uma assimilação cuja licenciosidade ultrapassa Nietzsche e está aquém dele.⁹ Precisamos nos deter na letra do texto, apontar excessos, mas também reconhecer o lugar destacado que Nietzsche ocupa nessa troca epistolar, reconhecida como um documento valioso para todos os que se dedicam seriamente à obra de Monteiro Lobato. Mesmo quando só indiretamente a obra de Nietzsche é mobilizada, esse uso guarda um rigor e uma posição orientada por algum propósito. Em uma carta de 2 de abril de 1907, de Taubaté, Lobato desfere um rosário de críticas à Semana Santa, destila preconceitos e invoca Nietzsche ainda uma vez contra tudo e todos.

Enquanto te escrevo, o foguete e a música atroam os ares, espantam os silfos invisíveis, matam a tiros de pólvora e guinchos de latão essa incomparável música chamada Silêncio. E passa uma bandeira

⁹ Sobre o conceito de “vontade de poder”, ver o incontornável livro de Wolfgang Müller-Lauter, *A doutrina nietzschiana da vontade de poder* (1997).

vermelha, chamada o Divino, com fitas pendentes que vão recebendo os beijos de todas as beatas; e corre a salva do Divino para pingamento de níqueis. O Divino é um passarinho amarelo na ponta de um pau. Tudo África, neste século de Ruskin e do *arbor day*. // Há uma semana que estou preso em casa porque lá fora a semana é santa. Há procissões de pretos e brancos a atravancar as ruas. Nas igrejas, muito consumo de agulhas e fumaças cheirosas, e litanias. Por toda parte, povo – o nosso povo, essa coisa feia, catinguda e suada. Sovacos ambulantes. A *cohue* [desordem], Rangel; a *bohue*, Rangel. A carapinha assanhada, a venta larga “fuzilando”, o coronel, o xale das mulheres, o chapéu duro e a roupa preta das “pessoas gradas”. Rangel, Rangel... Os olhos cansam-se de feiuras semoventes. Que *urbs*, estas nossas! As casas são caixões com buracos quadrados. E nem sequer os velhos beirais: inventaram agora o horror da platibanda. Não há mulheres, há macacas e macaquinhas. Não há homens, há macacões. Raro um tipo decente, uma linha que nos leve os olhos, uma cor, uma nota, um tom, uma atitude de beleza – nada que lembre a Grécia. // A Plebe, só ela, com o seu *fatras* [confusão] democrático e religioso, a expluir vulgaridade e chateza. Eu vingo-me lendo Nietzsche, lendo o teu Goncourt, lendo até Kant e Hartmann. Vingo-me quebrando a cabeça nos enigmas insolúveis, Eu, Não-Eu, Sujeito-Objeto, Imperativos Categóricos, Inconscientes, coisas de Schelling, de Lotze, de Fichte – ideias-múmias, como diz Nietzsche. (LOBATO, 2010a, p. 142-143)

O trecho permite diversas leituras. Há marcada intolerância contra as procissões, os hinos, a liturgia em torno da Semana Santa, justo de um autor que incorporou tanto da cultura popular em sua ficção infanto-juvenil. Não se trata de uma posição “nietzscheana” esta intransigência religiosa, porque Nietzsche também presenciou cenas religiosas e sua reação foi bem distinta. Lembremos um relato de sua amiga Malwida von Meysenbug descrevendo uma cena semelhante, em meio a uma viagem que faziam juntos a Sorrento, na Itália.

Querida Olga acabamos de voltar de um longo passeio em lombo de jumento (Rée e Nietzsche estavam a cavalo), aproveitando o retorno do bom tempo; detivemo-nos lá no alto, nas montanhas que dominam o golfo de Salerno, e das quais se veem os dois golfos dos dois lados da região, com as montanhas calabresas ainda cobertas de neve, e tudo resplandecia magnificamente sob o céu azul; o golfo de Salerno, ainda mais meridional e mais azul do que o de Nápoles; tudo coberto de flores; diante de nós, as ilhotas das sereias, que ficavam

lá embaixo, encantadoras; ao nosso redor, enquanto estávamos sentados lá em cima, um grupo de crianças quase africanas, de pele negra, olhos negros, dentes brancos, que riam em nossa direção e nos traziam flores, e acabaram entoando – foi terrivelmente engraçado – um canto supostamente religioso, cujo refrão era: *Viva, viva il cuor di Maria, Eviva Dio che tanto l'amà* [“Viva o coração de Maria, viva Deus que tanto a ama”]. Não é deliciosamente pagão e sensual? Foi uma manhã divina, e todos nós a apreciamos muito. (D’IORIO *apud* MEYSENBUG, 1920, p. 127)¹⁰

Ao comentar a cena, Paolo D’Iorio informa que “o refrão desse canto sagrado reaparece um ano depois numa caderneta de Nietzsche: ‘Passeio perto de Sorrento na montanha do macaco doméstico, *evviva il cuor di Maria/ evviva il Dio que tanto l’ama*’”. E, em outra caderneta da mesma época, o filósofo escreve: “um refrão (Sorrento) é escutado por nós em um cenário discordante [*falschen Folie*]: como em toda a música do passado”. A reação de Nietzsche é de tentar compreender a mistura entre o sagrado e o profano, o deslocamento, o anacronismo etc. D’Iorio esclarece:

Naquele dia, na península sorrentina, passeando a cavalo entre os dois golfos, Nietzsche percebeu a defasagem entre a música e o cenário que a acompanha. Percebeu a dissonância profunda entre a cena pagã daquelas crianças sorridentes e o hino cristão que elas cantavam. Na anotação redigida um ano depois, o filósofo generalizou essa experiência pessoal e viu ali a inevitável incompreensão que atinge toda música que não é escutada sobre o fundo da paisagem cultural e social da época que a produziu. (D’IORIO, 2014, p. 108-109)

Muito distinta foi a reação de Lobato, ainda que seja preciso relativizar os dois ambientes. Nosso escritor deveria estar familiarizado com o cenário, com as festas e a devoção popular, mas seus comentários em nada lembram os de Nietzsche, suas palavras são duras: “Nosso povo, essa coisa feia, catinguda e suada. Sovacos ambulantes” (LOBATO, 2010a, p. 142); ou “Não há mulheres, há macacas e macaquinhas. Não há homens, há macacões” (LOBATO, 2010a, p. 142); e ainda, um dos mais extremados: “Nada que lembre a Grécia” (LOBATO, 2010a, p. 143). Nietzsche, que poderia ter entrado em cena antes, estivesse Lobato hiper-antenido com

¹⁰ Malwida a Olga Monod-Herzen, quinta-feira (antes de 10 de abril de 1877), cf. MEYSENBUG, 1920. Trecho de Paolo D’Iorio, *Nietzsche na Itália* (2014).

nuances como a que descrevi acima, poderia ter sido, por assim dizer, um antídoto antropológico, perspectivista, mas nada sobra do que parece ser uma aspiração estetizante para o Brasil, a partir do modelo helênico, como sempre. Quando Nietzsche entra é para prevenir Lobato contra a filosofia idealista alemã, as “ideias-múmiás”. São discrepâncias profundas que movimentam as leituras nietzscheanas de Lobato. Desiguais, mas não desimportantes.

Trata-se de um momento admirável no conjunto da correspondência, este que põe a filosofia em destaque, e que merece, por isso, um tratamento atento. Não é a primeira vez que Lobato menciona temas e problemas estritos da filosofia. Demonstra afinidade com autores, escolas, movimentos e tendências da área. Todavia, nas cartas de 1907, o tema retorna com intensidade diferenciada. Uma, em especial, precisa ser cuidadosamente lida. Apesar de longa, destaco pontos importantes desta carta escrita em Taubaté, no ano de 1907, fundamental para um entendimento do conjunto.

A filosofia não é novidade. Já Spencer definiu a lei da evolução como uma complexidade, uma crescente heterogenização de estruturas e funcionamentos, tudo alheio às ideias de Bem e Mal, que são relativas, a despeito de todos os esforços escolásticos para que sejam absolutas. Há fenômenos, causas e efeitos, radiculas condicionais e condicionadas; mas finalidade, desígnio, é coisa que cai no “Incognoscível” de Spencer. Os teólogos “grilaram” essa terra devoluta, plantaram lá a tabuleta do Desígnio e surgiu o tremendo negócio de terrenos a prestação chamado Igreja. Vender terrenos incognoscíveis, indemarcáveis, que maravilha de negócio! Leia os *Primeiros princípios* de Spencer e lá verá tudo claro e no limpo – tudo matematicamente esclarecido. Todos os pontos, todas as “bocas de sertão” a que a Ciência pode chegar estão lá; para adiante Spencer finca o letreiro famoso: INCOGNOSCÍVEL (criando, aliás, a objeção: como sabe que é incognoscível? Como fecha a questão dessa maneira?). // E o fato de chegar você por mera intuição pessoal às mesmas conclusões de Spencer prova a força do teu senso filosófico. Nietzsche chama a isso (ter essa filosofia) colocar-se *além do bem e do mal*, isto é, num ponto de vista objetivo, sem perspectivas que adulterem as coisas e donde se possa perceber a emaranhadíssima rede das causas e efeitos das forças *indiferentes*. Um tiro no alvo, por exemplo; se acertou foi sorte, diz o povo comum; foi por obra e graça da entidade criadora do Desígnio – Deus, Divina Providência etc., diz o teólogo. Mas o sábio à Spencer diz que o fenômeno foi

rigorosamente determinado pelas condições do atirador, da arma e do meio ambiente; um fenômeno, portanto, é determinado por condições. Dadas aquelas condições, o fenômeno fatalmente ocorrerá. Aconselho-te Spencer nos *First principles*. É uma Suma. // Quanto a Nietzsche, meu conselho é que passes por ele a galope no cavalo da tua inteligência; no rabo desse cavalo amarrarás o ímã do teu temperamento, de modo que na galopada o ímã só atraia, só aproveite, só chame aquilo que te convier e que, portanto, te virá aumentar. Se o forças a atrair o que te parece bom, bonito, útil, embora não seja essa a opinião do teu temperamento, ficas abarrotado, mas não aumentado. Faça isso e não me voltarás a dizer que achas Nietzsche “soporífero”. Incrível! Talvez seja o único adjetivo que nunca jamais caberá a Nietzsche. É o contrário – é um matador do sono, da estagnação, da lagoa verde. É um desencrostador. // E por falar, contarei uma. Eu estava um dia no Gazeau, em São Paulo, espiando livros velhos, e havia parado para folhear um volume de Nietzsche. E estava lendo lá um aforismo qualquer, quando atrás de mim, sobre meu ombro, uma voz desconhecida soou, dizendo: “Esse autor é dissolvente!” A resposta me veio instantânea, como se o próprio Nietzsche a desse por meu intermédio: “Tal qual o sabão!” e voltei o rosto para ver quem era. Um padre!... // Lembrei-me daquele aforismo em que Nietzsche dá a opinião dos teólogos como o reverso prático da verdade. Se o teólogo diz que é branco, então é porque é preto. Sim, Nietzsche é um sabão, o melhor desengafeirador que encontrei na vida. “Eu sou uma toupeira que anda debaixo da terra roendo as raízes das velhas verdades.” Ele podia também dizer que era o Grande Sabão dissolvente das velhas verdades. // As minhas marcas nos Nietzsche que mando representam o gráfico da primeira impressão. Há um grande B inacabado que marcou um vago pensamento que me veio ao ler aquele pedacinho, um pensamento associado a Bilac... É uma psicografia estenográfica que só eu entendo. (LOBATO, 2010a, p. 145-146, grifos do autor)

Lobato, depois da longa recuperação das linhas gerais do pensamento de Spencer – esse, um admirador confesso de Darwin –, retorna a Nietzsche num tom bem diverso do que utiliza para descrever o filósofo inglês contemporâneo do alemão. Lamentavelmente, não temos acesso às cartas de Godofredo Rangel, que dispararam uma carta como essa e tantas outras.¹¹ Spencer empresta a Lobato o rigorismo científico, “leia os

¹¹ Algumas notícias dão a entender que uma edição dessa correspondência estivesse em andamento, mas por enquanto não foi possível localizar mais que alguns artigos pontuais,

Primeiros princípios de Spencer e lá verás tudo claro e no limpo – tudo matematicamente esclarecido” (LOBATO, 2010a, p. 145), ou ainda, “o sábio à Spencer diz que o fenômeno foi rigorosamente determinado pelas condições do atirador, da arma e do meio ambiente; um fenômeno, portanto, é determinado por condições por exemplo” (LOBATO, 2010a, p. 145); por outro lado, “quanto a Nietzsche, meu conselho é que passes por ele a galope no cavalo da tua inteligência; no rabo desse cavalo amarrarás o ímã do teu temperamento, de modo que na galopada o ímã só atraia, só aproveite, só chame aquilo que te convier e que, portanto, te virá aumentar” (LOBATO, 2010a, p. 146). Nietzsche é um motor, provoca os necessários deslocamentos de pensamento. Ainda uma vez, Rangel parece não acompanhar Lobato em sua entusiasta leitura, pois, como diz, se “o forças [Nietzsche] a atrair o que te parece bom, bonito, útil, embora não seja essa a opinião do teu temperamento, ficas abarrotado, mas não aumentado. Faça isso e não me voltarás a dizer que achas Nietzsche ‘soporífero’. Incrível! Talvez seja o único adjetivo que nunca jamais caberá a Nietzsche. É o contrário – é um matador do sono, da estagnação, da lagoa verde. É um desencrostador” (LOBATO, 2010a, p. 146).

Entre os inúmeros acertos da leitura de Lobato, é interessante notar que Nietzsche não foi utilizado para uma defesa da ciência – papel que Spencer parece assumir –, mas como um antídoto antidogmático contra a pequena teologia representada na figura do *pequeno pastor* de leitura rasa. A metáfora da toupeira retorna, mas Lobato já deixara claro que Nietzsche tinha para ele função depurativa, como uma solução – as metáforas químicas parecem as prediletas do escritor – na qual ele submerge e pretende introduzir seu amigo Rangel. Essa sugestão parece ganhar um reforço na carta de 11 de setembro de 1911, quando Lobato faz uma conexão inusitada.

Não conheço o *Inocente* de D’Annunzio – nada tenho lido ultimamente, fora uns malucos de gênio como o Aretino e o horrível louco que foi o Marquês de Sade. E por falar: desconfio que este marquês é a fonte donde Nietzsche emana – o olho-d’água de Nietzsche. Sade está no Index, e é de fato a coisa mais anti-cristã que possa ser imaginada. Mas é um gênio! (LOBATO, 2010a, p. 252)

onde algumas cartas de Rangel a Lobato são citadas. Por exemplo, cf. SPAGNOLI, 2018. Sobre as leituras de Spencer por Nietzsche – mais um acerto indireto de Lobato – ver Maria Cristina Fornari (2008).

Sabemos que essa vinculação, do ponto de vista filológico, é mais uma “irmandade espiritual” que um empréstimo direto, pois Nietzsche nunca leu Sade. Isso não desqualifica a sugestão de Lobato, que nesse caso, como em outros, acerta em cheio, embora indiretamente.¹² O que chama atenção é que, de todos os autores filósofos mobilizados por Lobato, nenhum parece organizar sua ideia de formação como Nietzsche. Se todos são lidos dentro de um quadro de conscientização histórica, Nietzsche entra sempre como uma espécie de norte, algo decisivo quando se pretende pensar sobre o lugar de Monteiro Lobato dentro de um quadro amplo de compreensão do Brasil e de seu lugar no mundo. Em algumas cartas, encontramos pretensões claras de avançar na direção de uma incorporação do pensamento de Nietzsche e de seus caminhos peculiares como uma escolha decisiva.

Também a mim me ocorre às vezes a ideia de fazer algo de ciência e desistir da literatura. Uma gramática histórica e filosófica, que me vingue da bomba que tomei no meu exame inicial. Comecei minha vida de estudos, bem sabes, com uma inabilitação em português. Ou um vocabulário brasileiro. Coisas assim de paciência. O perigo é nos meterem no Instituto Histórico. Não tenho ideia do que seja o Instituto Histórico, mas me represento um museu de múmias vivas, tossindo, escarrando. Antes disso talvez publique a minha tradução do *Anticristo* do Nietzsche, para a qual já tenho editor. Depende duma correção final do manuscrito que só poderei fazer quando acabar esta minha interminável estada em São Paulo, consumidora de todo o meu tempo em coisas profanas”. (LOBATO, 2010a, p. 238-239)

Note o leitor que Lobato sai do tema de um descaminho pela via da ciência, tomada de modo bem genérico, passa por uma crítica contundente de um tipo de “historicismo” capenga, que lembra a imagem do mofo da filologia clássica que Nietzsche rejeitava, para então lembrar de uma tradução de uma obra de “seu filósofo”. Tal projeto, nunca publicado, não se dedicava a qualquer livro de Nietzsche, mas ao seu maior libelo contra a dogmática cristã em sua versão secular, paulina e histórica: *O Anticristo*.

¹² Sobre o tema, cf. LEMOS, 2014. Indispensável lembrar a clássica passagem da *Dialética do esclarecimento*, onde Adorno e Horkheimer (1985, p. 92) registram que “A obra de Sade, como a de Nietzsche, forma ao contrário a crítica intransigente da razão prática, comparada à qual a obra do ‘tritador universal’ aparece como uma revogação de seu próprio pensamento. Ela eleva o princípio cientificista a um grau aniquilador”.

A ligação, que não se deixa notar numa leitura rápida, ganha todo sentido quando pensamos no significado dessa obra dentro do conjunto dos livros de Nietzsche. *O Anticristo* comporia uma obra maior, a *Transvaloração de todos os valores*, que Nietzsche não concluiu. Não sendo modernista por adesão, Lobato encontrava-se na ponta mais avançada da crítica de seu tempo, incorporando uma posição em relação a Nietzsche que só tem paralelo com a assimilação do filósofo por Antonio Candido, em 1947, no ensaio “O portador”.¹³

Nas últimas aparições de Nietzsche em *A barca de Gleyre*, Lobato já tem uma definição de filosofia que não deixa de ser uma assimilação daquela postura de Nietzsche em relação ao mundo e à vida. Ao mencionar um tal Camilo, escritor, em uma carta de janeiro de 1935, dizendo que esse teria lhe ensinado a ser “topetudo”, Lobato (2010a, p. 299) afirma a Rangel: “o topete filosófico eu o extraio de Nietzsche”. Não seria exagero afirmar que o Nietzsche de Monteiro Lobato cumpre uma função propedêutica no conjunto da correspondência, um autor que o conduz para fora não das convenções estilísticas da língua, das quais ele não quis abrir mão, mas da fixidez moral – algo que ajuda a pensar na diferença entre ser modernista e querer estar além do moderno, isto é, fora das delimitações obrigatórias, incluindo-se aí os movimentos de vanguarda. Tudo faz crer que Nietzsche foi sempre uma leitura descolonizadora para o autor de *Reinações de Narizinho*, infelizmente sem impedir as assimilações do racismo estrutural de seu país em muitas passagens, até nisso próximo de “seu filósofo” na ambiguidade. Como em Nietzsche, essa autocompreensão de chegar a um lugar destacado, de sentir-se livre, muitas vezes foi expressa em uma cena, em meio a uma viagem, um deslocamento. Escrevendo a partir de Santos, em 30 de julho de 1915, ele diz:

São 9 horas da manhã fria e sem sol. Sinos repicam lembrando o dia santo – Corpo de Deus. (“Deus tem corpo?” – “Não, é um puro espírito”, dizia o meu catecismo.) Fumo um cigarro, com as pernas estiradas sobre uma gaveta entreaberta, e sinto na alma o dia santo; estou feliz, contente, amigo dos homens e das coisas, num estado

¹³ Ver o ensaio de Davi Arrigucci, “Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido”, de 1991. Sobre “O portador”, de Antonio Candido, “O portador ou um esclarecimento sem limites”, de autoria de Henry Burnett, ainda inédito, a ser editado pela Editora UnB, 2021.

d'alma merecedor de eternização. Olho para aquele vaso ali e me enteneço. Coitadinha da porcelana! Por quê, Rangel? Sei lá. Não sei nem quero saber, porque nestes momentos de felicidade misteriosa fujo de raciocinar. Parece que a felicidade é a animalidade contente, e raciocinar vale por desanimalizar-se. Nietzsche diz que a felicidade é a sensação de que a nossa força cresce. (LOBATO, 2010a, p. 318)

Mesmo não cabendo qualquer conclusão sobre o suposto nietzscheanismo de Monteiro Lobato, pode-se notar que suas leituras do filósofo se organizavam a partir de uma emancipação do pensamento. Há sempre jovialidade inserida nas referências, uma impetuosidade que movimentava sentimentos e reflexões. Se abandonarmos *A barca de Gleyre*, procurando no conjunto da produção mais memorialística de Lobato os traços de Nietzsche, chegaremos fatalmente a um texto de 1955, 40 anos depois da última referência citada. É uma forma de perceber que a obra literária de Lobato foi escrita tendo esse exemplo como uma sombra. Quando instado, em 1941 – é o que lemos na edição de um dos volumes de sua “Obra adulta” –, a escrever uma “espécie de balanço espiritual”, que seria publicado juntamente com os de outros nomes da época, Lobato declinou, alegando que “precisava de pelo menos seis volumes de 450 páginas cada um” (LOBATO, 2010, p. 167). Lobato rascunhou essas notas, embora elas não tenham entrado no volume *Testamento de uma geração*, publicado em 1944 pela Livraria do Globo, organizado do Edgard Cavalheiro. Como se lê na nota de esclarecimento ao texto “Confissões ingênuas”, que só seria divulgado em 1955, no Estado de S. Paulo, “são páginas autobiográficas do mais alto interesse as que, em seguida, reproduzimos”, e que elas contam “em rápidos traços, como se processou a sua formação filosófica” (LOBATO, 2010a, p. 167).¹⁴

Já se nota que “formação filosófica” era uma espécie de base sobre a qual nossos autores caminhavam, antes mesmo que suas obras viessem à luz. Monteiro Lobato (2010b, p. 168) começa dizendo que “A crise mental de que poucos escapam tive-a muito cedo, aos 18 anos. Até então permanecera quieto no catolicismo em que nasci. Assimilara do meio ambiente a ideologia católica, sem que nunca me ocorresse a tentação do exame”. Essas confissões podemos tomá-las como uma síntese do que até aqui se mostrava claramente

¹⁴ Cf. LOBATO, 2010b. A nota de apresentação é assinada por Edgar Cavalheiro.

na correspondência com Godofredo Rangel, isto é, Lobato leu muita filosofia e alguns autores definiram seus pressupostos estéticos e morais. Não por acaso, mais de 40 anos depois, são os mesmos autores, e até as mesmas citações, que vão retornar no esboço autobiográfico.

Na perturbação de quem se vê desabrigado, na rua, em consequência do terremoto que lhe destrói o casebre, fui ter com um antigo professor, Germano Medeiros, que no colégio considerávamos o anticristo ao vermo-lo sempre às voltas com Augusto Comte e Littré. Contei-lhe tudo. O bombardeiro de Le Bon. O desmoronamento. O mal-estar de minha alma aflita em meio só de escombros. Eu procurava albergue novo. Quem sabe se Augusto Comte... Não era Augusto Comte o que eu procurava. Convenci-me logo às primeiras leituras. Apesar de verdolengo, que exigentezinho eu era na escolha da casa nova. (LOBATO, 2010b, p. 168-169)¹⁵

Comte era leitura incontornável naquela virada de século, tendo emprestado até o lema da Bandeira Nacional. Mas Lobato (2010b, p. 169, grifo do autor) descreve de modo curioso esse livramento do positivismo, “pus-me a estudar comigo mesmo e a fazer a coisa mais difícil de todas: *pensar*. Todo mundo pensa que pensa, mas bem poucos sabem o que é pensar – e como é penoso pensar”. Se insisto na palavra livramento, central nos movimentos introspectivos de Nietzsche, é porque ela é da mesma ordem do que se passou com Lobato. Nessas confissões tardias, Lobato confirma determinadas tomadas de posição já discutidas aqui. Spencer, por exemplo, autor que na correspondência mais recuada estava ligado a uma visão afirmativa da ciência, reaparece com posição nuançada no todo da formação lobatiana.

Por algum tempo acomodei-me na arquitetura de Herbert Spencer, mas sem adesão incondicional. Ainda não era bem o que eu queria. E o que é que eu queria? Ignorava. E como ignorasse, procurava. Fossei outros filósofos. Nada. Em todos só via sistemas, o meu indefinível anseio desadorava a rigidez dos sistemas. Era o anseio por certo tipo de liberdade que não via em nenhum. Quem escapa de uma prisão apavora-se só à ideia de recolher-se à outra. (LOBATO, 2010b, p. 169)

¹⁵ Émile Littré foi um lexicógrafo e filósofo francês (1801-1881). Gustave Le Bon foi polímata, escrevendo sobre várias áreas (1841-1931).

Nosso autor fala em um tom inteiramente semelhante àquele da juventude, como se os anos passados em nada tivessem lhe alterado a perspectiva autocentrada, de uma consciência movimentada a partir de uma conquista, o livre pensar. As “Confissões ingênuas”, de 1955, parecem concluir aquele retorno “ao reino da criança” de que falava Oswald de Andrade, com uma rememoração que guarda profunda relação com um fato decisivo: “O destino levou-me ocasionalmente a ler uma frase de Nietzsche, numa brochura que um colega trazia debaixo do braço. Dessas frases-pólen que nos rebentam botões lá dentro” (LOBATO, 2010b, p. 169). Como não lembrar da famosa cena quando Nietzsche narra a descoberta de *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer?

Um dia encontrei esse livro no antiquário do velho Rohn, tomei-o completamente por acaso em minhas mãos e o folhee. Não sei que demônio me sussurrou: “leve este livro para casa”. De todo modo, o fato se deu de modo contrário ao meu hábito de não me precipitar quando estou comprando livros. Já em casa, atirei-me no canto do sofá de posse do tesouro recém adquirido, e comecei a permitir que aquele gênio enérgico e sombrio fizesse efeito sobre mim. (NIETZSCHE, 1994, p. 298)

Teriam sido 14 dias ininterruptos de leitura, a se acreditar em Nietzsche. É uma óbvia coincidência, mas que diz muito sobre o movimento de liberação do pensamento, algo que guarda decerto um traço romântico, mas que não é raro em tantas descrições consagradas, desde as belas páginas de Kant em *Resposta à pergunta: o que é “esclarecimento”*? Lobato faz sua descrição em tintas não menos arrebatadas.

Fui dali a um livreiro em procura de obras desse Nietzsche. Não havia nenhuma. Encomendei todas. Algum tempo mais tarde recebi as obras de Nietzsche na tradução de Henry (*sic*) Albert – e mergulhei no filósofo alemão. Foi a maior bebedeira de minha vida. Aquele pensamento terrivelmente arrebatador intoxicou-me. Um dos seus aforismos penetrou em meu ser como a coisa que procurava. “VADE MECUM? VADE TECUM.” Queres seguir-me? Segue-te. Essas palavras foram tudo – foram o meu remédio certo. Marcaram o fim da minha crise mental. Normalizaram-me. Entregaram-me a mim mesmo. O que naquela ânsia através das filosofias eu procurava era eu mesmo – e só Nietzsche me contou que era assim. Em vez de seguir a alguém, ia seguir a vaga intuição do meu eu... (LOBATO, 2010b, p. 169)

Se precisamos atravessar *A barca de Gleyre* procurando citações e referências a Nietzsche, tentando construir um encadeamento seguro, aqui, nas “Confissões”, a síntese do próprio Lobato é lapidar. Surpreende que Nietzsche atravesse esse depoimento tardio de uma ponta a outra. Essa autoconsciência emprestada de Nietzsche não é útil apenas porque podemos delinear inúmeras outras perspectivas de leitura de sua obra ficcional, mas também porque esclarece – e enfraquece – a oposição modernismo oficial vs tradicionalismo lobateano. E não poderia ser mais nietzscheana sua leitura, na medida em que não se trata de seguir nem mesmo Nietzsche. Com isso, é como se a incorporação do movimento liberador vindo de Nietzsche não retornasse a ele, quebrando a ideia tradicional de influência: “A ideia de tornar-me um aparelho receptor, nu de qualquer preconceito, deixado sempre ao léu, ferrenhamente defendido contra tudo que fosse ‘Imposição’, pareceu-me – coisa certa – e a procurada. ‘SEGUE-TE’” (LOBATO, 2010b, p. 169).

Monteiro Lobato é, ainda hoje, considerado um dos maiores, se não o maior, escritor de literatura infanto-juvenil do Brasil, sem falar de sua obra adulta, também assinalada, ainda que em menor grau. Tudo o que ele escreveu no terreno da ficção literária, mas sobretudo o quinhão voltado às crianças, instaurou uma narrativa, um lugar a partir do qual as personagens se multiplicam, o lugar onde vige o mito. Logo, o que significa o “segue-te” herdado de Nietzsche? Que ensinamento é esse que leva o escritor a dizer que “nunca uma palavra foi melhor compreendida, melhor apreendida, melhor sentida. Sua significação última era liberdade mental e moral”? (LOBATO, 2010b, p. 169)

Se há fundamento nas acusações recentes contra a obra de Monteiro Lobato, a pergunta que precisamos fazer é: como um escritor livre, mental e moralmente, pode ter se deixado contaminar passivamente por nosso pior flagelo – a escravidão – ao ponto de naturalizar a penetração do efeito mais nefasto dos trezentos anos de sua ação, o racismo, como um elemento articulador das histórias mítico-infantis que ele elevou ao patamar do cânone, sendo, portanto, elas mesmas um fator de disseminação da intolerância? Se, como afirmou Lobato (2010b, p. 170), “a função desse filósofo em minha vida foi sempre devolver-me a mim mesmo”, só temos dois caminhos: ou o Nietzsche de Monteiro Lobato era, de fato, como sugerem as leituras enviesadas, um defensor da hierarquia social, da permanência dos escravos, da ascensão de um homem branco com perfil superior, ou a obra de Lobato

incorpora as contradições de seu tempo para miná-las, como Nietzsche. O escravagismo brasileiro, como aprendemos a ler nas obras literárias, era um sistema integrado ao nosso liberalismo, sendo, portanto, parte constitutiva de uma organicidade, à qual *nossos* teóricos liberais emprestavam ares de legitimidade. Lobato se expressa assim a respeito das amarras de seu tempo e do livramento nietzscheano que pautou sua criação.

E assim foi que me fiquei na vida sem sistematização nenhuma, livre como um passarinho, a esvoaçar para onde aprazia, levado apenas pelas minhas intuições, insubmisso a fórmulas e autoridades. Essa insubmissão estendeu-se à minha literatura. Tudo quanto produzi, contos ou sonhos infantis, não se subordinam a norma nenhuma. Segui apenas a veneta. “QUERES SERGUIR-ME? SEGUE-TE”. (LOBATO, 2010b, p. 170)

A partir daqui, portanto, devemos fechar a autocrítica diluída na correspondência e nas “Confissões” e abrir os livros de Lobato. É neles, e só neles, que poderemos “testar” sua liberdade moral e os caminhos que lhe foram franqueados graças a ela. De que maneira ele fez confraternizar o mito e os costumes? Como Lobato pode ter sido anti-modernista e nietzscheano? Poucas vezes um escritor manifestou filiação tão clara e poucas parece tão difícil compreendê-lo. Mas a suspeita esteve desde sempre plantada, e Lobato sabia disso.

Não fiz na vida outra coisa senão em tudo trilhar o conselho nietzschiano, indiferente a censuras ou aplausos ou a interesses. Claro que num terreno assim a ciência positiva crava as unhas. A ciência positiva “prova” e, quando há provas, que lugar subsiste para a dúvida? (LOBATO, 2010b, p. 170)

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, O. Informe sobre o modernismo. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 144-155.

- ANDRADE, O. Novas dimensões da poesia. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 156-174.
- ANDRADE, O. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 39-53.
- ANDRADE, O. O futurismo tem tendências clássicas. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011. p. 32-34.
- ARRIGUCCI, D. Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1991. Caderno Letras, p. 6-4.
- CAMPIONI, G. *Nietzsche e o espírito latino*. São Paulo: GEN: Loyola, 2016.
- CHAVES, E. “Não se pode falar de Nietzsche, sem relacioná-lo claramente à atualidade”: O Nietzsche “francês” nas páginas da *Zeitschrift für Sozialforschung*. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, n. 16, p. 147-165, jul./dez. 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i16p147-165>.
- D’IORIO. *Nietzsche na Itália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- FORNARI, Maria Cristina. O filão spenceriano na mina moral de Aurora. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo: Discurso Editorial, n. 24, p. 103-143, 2008.
- LE MOS, F. Sade, Nietzsche e o expurgo do pensamento. *Revista Trágica*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 68-81, 2014.
- LE RIDER, J. *Nietzsche en France*. De la fin du XIXe siècle au temps présent. Paris: PUF, 1999.
- LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010a.
- LOBATO, M. Confissões ingênuas. In: _____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Globo, 2010b. p. 168-171.
- LOBATO, M. Paranoia ou mistificação. In: _____. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo, Globo: 2008. p. 40-41. *E-book*.
- MEYSENBUG, M. *Im Anfang war die Liebe*. Briefe an ihre Pflgetochter. Berta Schleicher (Org.). 2. ed. Munique: Beck, 1920.
- MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A doutrina nietzschiana da vontade de poder*. São Paulo: Annablume, 1997.
- NIETZSCHE, F. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. Rückblick auf meine zwei Leipziger Jahre, 17 de outubro de 1865 – 10 de agosto 1867. In: _____. *Frühe Schriften*. Hans Joachim Mette e Karl Schlechta (Org.). Munique: DTV, 1994. p. 298.

NIETZSCHE, N. *Assim falou Zaratustra*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPAGNOLI, C. Godofredo Rangel leitor: memórias literárias na correspondência trocada com Monteiro Lobato. *Revista Teresa*, São Paulo, v. 1, n. 19, p. 249-264, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146109>.

Recebido em: 1 de julho de 2020.

Aprovado em: 4 de dezembro de 2020.



**A moralidade em *Asfalto selvagem*:
Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro**

***Morality in Asfalto selvagem:
Nelson Rodrigues between Two Times of the Brazilian Novel***

Pedro Dolabela Chagas

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

dolabelachagas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0336-489X>

Dankar Bertinato

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

dankar.bertinato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9357-6217>

Resumo: O artigo compara *Asfalto selvagem* ao romance brasileiro anterior e contemporâneo à sua publicação, para compreender a pouca atenção da crítica literária à produção romanesca de Nelson Rodrigues. Especificamente, compara-se a construção da moralidade naquela obra com o que predominava no “romance de 30”, aqui analisado em duas obras representativas: a “Tragédia burguesa”, de Octávio de Faria, e *Capitães da areia*, de Jorge Amado. Enquanto lá despontava uma moralidade normativa e dualista, encenando duas visões em conflito para estabelecer a visão “correta” a servir de orientação moral para o leitor, em Rodrigues não se identifica tal moralização ostensiva, e sim a disposição de elementos textuais que deixam as inferências morais a encargo do leitor. Mediante o conceito de *affordances* éticas de Webb Keane, analisa-se como as racionalizações e justificações das personagens configuram uma representação aporética da moralidade e um padrão “neurótico” de comportamento, novamente em contraste com o romance brasileiro entre as décadas de 1930 e 1970. Ao final, propõe-se que quatro características do romance de Rodrigues explicam sua pequena fortuna crítica: o humor na encenação do “pecado”; a recusa do ativismo moral e político; a ausência da temática nacional (i.e. da interpretação do Brasil como sociedade, história e cultura); a crítica moral aporética, que não reconhecia a religião, a família, o Estado, a ideologia política ou a ética do trabalho como fontes de autoridade.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; moralidade; “romance de 30”; teoria das *affordances*; história do romance brasileiro.

Abstract: We compare *Asfalto selvagem* to the contemporary and the immediately preceding novelistic production in Brazil, in an attempt to understand why Nelson Rodrigues's novels have received little attention from our literary critique. More specifically, we compare his approach to morality with what prevailed in the "1930s novel", here analyzed in two representative works: Octávio de Faria's "Bourgeois tragedy" and Jorge Amado's *Captains of the sand*. While in the 1930s a normative and dualistic morality prevailed, with the staging of conflicts between two visions as a means to establish the "right views" as moral guides to the readers, in Rodrigues there is no such ostensive moralization, but the display of textual elements that suggest moral inferences to be made by the reader himself. Through Webb Keane's concept of "ethical affordances" we analyze how the characters' rationalizations and justifications also build a paradoxical representation of morality and a "neurotic" pattern of behavior, again in contrast with preceding and contemporary novels in Brazil. In the end, we suggest that four characteristics of Rodrigues's novels might explain their small academic repercussion: the use of humor in the dramatization of "sin"; the refusal of moral and political activism; the absence of Brazil (as society, history and culture) as a dominant theme; a paradoxical moral perspective that did not recognize religion, family, the State, political ideologies or any work ethic as sources of authority.

Keywords: Nelson Rodrigues; morality; "1930s novel" in Brazil; theory of *affordances*; history of Brazilian novel.

1 Introdução

Qual é o lugar de Nelson Rodrigues na história do romance brasileiro? Lembrado como dramaturgo, cronista e jornalista, sua obra romanesca é pouco comentada; enquanto outros autores que também transitaram por vários gêneros – Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Osman Lins... – são referências do romance naquele período, Rodrigues recebe menos atenção. Que um gênero tenha menor presença relativa na fortuna crítica de um autor, isso pode ter várias explicações. Nossa sugestão é que, ao moralizar certos traços da experiência social brasileira, Rodrigues se distanciava tanto da geração imediatamente anterior do nosso romance, quanto de inovações próprias da produção do pós-guerra. Deslocado entre duas tradições, ele não é facilmente posicionado na história do nosso romance, tornando-se pouco saliente para a crítica acadêmica – ele parece pouco "representativo" do seu próprio momento histórico, afinal. Descrever essa singularidade é o objetivo principal deste artigo – que se concentrará mais nas diferenças de Rodrigues com o "romance de 30" do que com a geração de 50, confiando que a descrição do seu distanciamento dos predecessores fornece a melhor indicação da sua peculiaridade histórica. Ao fazê-lo, pretendemos tirar o

romance rodriguiano da sua posição excêntrica, para inscrevê-lo numa posição dialógica, porém conflitiva, com a literatura brasileira do seu tempo.

De fato ele parecia excêntrico: em seu romance, o escândalo moral, que sempre acompanhara seu teatro, era embalado numa tendência à sátira que destoava do compromisso com a gravidade que há décadas dominava o romance brasileiro. Os anos 20 ainda cultivavam o humor – em *Macunaíma*, em *Memórias sentimentais de João Miramar* –, mas isso mudou nas décadas seguintes. Apenas ao final dos anos 50 Jorge Amado se tornaria bem-humorado, Campos de Carvalho surgiria no horizonte, enquanto Rodrigues misturaria sem pudor o riso e o escândalo em *Asfalto selvagem*, publicado como folhetim entre 1959 e 1960. O juiz que discursa contra um filme erótico e em seguida vai ao cinema para assisti-lo com volúpia, o deputado que condena o aborto e procura um médico para realizá-lo em sua filha, o jovem que se enoja ao suspeitar que a amante era lésbica e sentia que seu desejo por ela aumentava com isso: quem conhecia a sua obra teatral reconhecia esses tipos, que condenam o que mais desejam, que praticam o que mais condenam, em temas envolvendo traição, incesto, estupro, não raro sem qualquer drama de consciência envolvido. Mas à diferença de *Vestido de noiva*, era tudo engraçado, à sua maneira: o cinismo e a hipocrisia recaíam na bufonaria, o escândalo moral era risível, a incoerência honesta soava patética.

Para complicar a equação, o autor dessa mistura de humor e polêmica se definia como conservador. Em suas próprias palavras, suas obras tinham “um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros” (RODRIGUES, 1997, p. 109). Em relação ao seu romance, é um estranho depoimento. Rodrigues se dizia “agressivo”, mas pelo menos no romance sua polêmica não era acompanhada de moralizações claras: sem suggestionar juízos normativos, o narrador não induzia orientações para a vida prática a partir dos problemas encenados. Se os juízos não eram ostensivamente enunciados, como Rodrigues construía as valências morais implicadas no enredo e na estruturação do mundo ficcional? Como as implicações morais eram articuladas no texto? Pela análise da composição encaminharemos nossa argumentação, buscando apoio na teoria das *affordances*, em franca disseminação na teoria literária de língua inglesa, mas pouco conhecida

no Brasil. Ela nos ajudará a entender como elementos textuais de fraca relevância conceitual – olhares, expressões faciais, vacilações, titubeios, tipo de elemento cujo conteúdo semântico não se traduz facilmente como “significado interpretado” –, permitem sugestionar juízos morais sem recorrer à enunciação ostensiva. Veremos então, que, ao contrário de procurar garantir que o leitor ficasse “apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros”, ao recorrer àquelas *affordances* textuais, Rodrigues moralizava o texto sem enunciar juízos diretivos, não orientando a reação do leitor de maneira assertiva. Veremos como esse procedimento o distanciava marcadamente da tradição romanesca anterior.

Por isso este artigo se inicia numa comparação com as duas vertentes dominantes no “romance de 30”, segundo a taxonomia de Luís Bueno (2015). Veremos como Rodrigues se distanciava dos modos de apelo ao juízo moral sugestionados em *Capitães da areia*, de Jorge Amado, e *Mundos mortos*, de Octávio de Faria: nem “intimista”, nem “naturalista”, ele se afastava do *corpus* que, nos anos 50, ainda exercia autoridade como parâmetro valorativo. Em sua problemática moral, *Asfalto selvagem* não subscrevia agendas coletivas ou conteúdos programáticos, afastando-se da política ao privilegiar a moralidade individual como fundamento da construção social. Dessa visão da sociedade como efeito da regulação da (i)moralidade privada, emergia um quadro geral de desorientação. Os conflitos emergiam do atrito entre regras morais que pretendiam reger o comportamento público, e a força de desejos que deveriam ficar restritos à imaginação individual. Era uma tensão freudiana, originalmente típica de uma Europa em que a ascese, a austeridade e o rigor respondiam à ética de trabalho – impessoal, meritocrática, disciplinada – estimulada pela sociedade industrial ascendente: era o “*ethos* burguês”, cuja obsessão com a respeitabilidade pública expurgava para a intimidade qualquer desejo ou comportamento “desviante”, cavando um abismo entre a “imagem” exterior e o “segredo” privado de cada um.

A obra foi lançada, porém, num Brasil em que perdiam influência duas das instituições que prescreviam conteúdo às normas morais: a família nuclear e a igreja católica, em sua longa simbiose. Ganhava legitimidade a realização do desejo individual como motivação da trajetória de vida, noção implicada na porção de *Bildungsroman* presente em *Grande Sertão: veredas*, *Ciranda de pedra* e *Perto do coração selvagem*: nas trajetórias de Riobaldo

Tatarana e das heroínas de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, a plena realização individual era o meio para a afirmação subjetiva, num quadro social caracterizado pela abertura de escolhas. Assim situado entre dois tempos – um passado regido pela moralidade normativa da “família burguesa”, e um presente receptivo à personalização das escolhas de vida e, conseqüentemente, do juízo moral –, o romance de Rodrigues destoava tanto da tradição anterior quanto da história posterior do gênero no Brasil. Que características o lançaram a esse “entrelugar”? É o que estaremos a discutir neste artigo.

2 A moral normativa em Octávio de Faria e Jorge Amado

Na abertura de *Mundos mortos* (1937), primeiro volume da “Tragédia Burguesa”, somos apresentados a um adolescente, Ivo, lutando contra a insônia. Sabemos que ele “já tinha feito as orações da noite” e o “Ato de Contrição” sugerido pelo padre Luís, indicando sua forte religiosidade. Logo descobrimos o que lhe impede o sono:

Nervoso, irritado, pensava: como resistirei, se as tentações vierem? Dispunha-se a combater certas recordações perigosas, olhava o teto, olhava para os lados, mergulhava a cara no travesseiro, procurava enganar-se, ganhar tempo, mas era inevitável: as tentações acabavam vindo. (FARIA, 1969, p. 19)

Tentações sexuais repetem-se todas as noites, e as tentativas de resistir sempre fracassam (ele não consegue dormir sem se masturbar), gerando sentimento de culpa: “[d]eixava-se invadir e logo se sentia transportado para regiões equívocas, onde parecia só haver uma regra, a da excelência do pecado” (FARIA, 1969, p. 20). E no dia seguinte, no colégio o sexo era novamente o assunto: não a masturbação, mas a prostituição. Os alunos discutem:

– Cada um conforme lhe parece. Se não é sujeira para você, é para nós.
– Sujeria o quê, carola de uma figa!... Você não sabe do que está falando! – gritou Leandro sentindo que tinha ganho a causa. [...]
– Quem quiser que diga que é porcaria, por ser pagando... Eu só sei que nunca pensei que houvesse nada parecido. Só quem provou pode dizer. (FARIA, 1969, p. 31-32)

Pela distinção de Webb Keane entre “ética” e “moral”, mesmo que os termos se confundam no uso cotidiano, a “moralidade” remete ao que se deve fazer numa situação colocada, enquanto a “ética” concerne à reflexão sobre modos de vida: a moral é direcionada a processos em curso, enquanto a ética remete à construção da vida em sua longa duração (KEANE, 2016, p. 18). Uma se conecta à outra: em meio à pretensão à validade universal da ética, há circunstâncias que impõem a distinção entre o certo o errado, entre o que se deve ou não deve fazer naquele contexto. A ética é abstrata, a moral é empírica; a ética é generalista, a moral se atualiza no dia a dia. Nesses termos, a resistência de Ivo à masturbação é uma reação moral (ao desejo imediato), que reflete certa postura ética: a crença num modo de vida orientado pela doutrina católica. E quando Leandro defende a prostituição, isso era também um juízo moral (i.e. afirmar que aquela era uma escolha digna de ser feita), legitimado por uma ética hedonista, em que o prazer não era objeto de suspeita.

Com essas duas cenas de abertura, Faria estruturava o mundo ficcional no dualismo moral: a admissão da noção de pecado implicava um compromisso ético com a disciplina do corpo; a admissão do prazer liberava a satisfação imediata, descompromissada com o futuro. Esse contraste orienta, de maneira ostensiva, o viés moral na descrição do microcosmo da sala de aula, dividida entre uns poucos “carolas” e “o grosso da turma” – “quase todos, na vida de todo dia, sem preocupação religiosa, dispostos já a aceitar o que lhes viesse cair às mãos, ansiosos por provar as coisas boas e agradáveis.” (FARIA, 1969, p. 29) O dualismo comportava distinção de grau (alguns jovens seguiam as normas com maior clareza), mas as balizas éticas não se confundem, como em todo o painel social encenado na “Tragédia Burguesa”. Livro a livro, alternam-se personagens e núcleos distintos, sempre com a mesma dicotomia, na mesma proporção: em suas várias inscrições sociais a maioria cede ao pecado, enquanto os ascéticos são modelos de virtude:

o que se tem é uma figuração do mundo contemporâneo que, calcada na ideia de que só há futuro sorridente para o homem se os grandes valores da moral cristã forem retomados, faz da questão sexual o elemento central de sua representação do mundo e sobre ela projeta, então suas certezas. Para ele [Octávio de Faria], portanto, o homem vive entre duas solicitações, uma claramente alta, outra obviamente

baixa, uma que leva à verdade, outra que leva à falsidade (BUENO, 2015, p. 355)

O dualismo define a função moralizante do projeto. Em *Os caminhos da vida* (1939), segundo volume da série, a narrativa situa dois personagens, Branco e Pedro Borges, em cada lado do conflito entre hedonismo e ascese católica. Para que o projeto funcionasse, o narrador “tomava partido”, atribuindo imoralidade ao hedonista, mas preservando a possibilidade da sua redenção. O exemplo positivo vem de Branco, menino “ingênuo e inexperiente”, mas que reconhecia a importância da norma moral. Do outro lado, o exemplo negativo de Pedro Borges era explicado – mas não justificado – pela sua história traumática de vida, passo importante para que o pecado não fosse tomado como manifestação da sua “essência”, preservando-se a possibilidade da redenção: se ele não era mau por natureza, mas por formação, resguardava-se a possibilidade que ele preservasse o bem “em espírito”, que poderia ser despertado por algum aprendizado transformador. Leiamos o comentário do narrador após o episódio em que Borges, ainda criança, apoia o pai num episódio de violência sexual contra uma empregada doméstica:

vejo desde já de pé todos aqueles para quem dizer que uma natureza é “cínica” equivale a ter resolvido o problema, lavrando em seguida a mais rigorosa condenação. Vejo-os indignados contra essa negra infância de menino, brandindo cegamente contra ele o fantasma dos códigos morais, e penso apenas naqueles, mais humanos, que preferirão baixar os olhos ante a triste experiência dessa criatura estranha, seguramente marcada, que, apenas na adolescência, já vivera o que muitos, ao fim de toda uma existência, não chegaram a conhecer. E sonho com a possibilidade de segui-la com serenidade, sem nela tomar parte maior que a do homem que não se recusa a compartilhar do sofrimento comum à sua espécie, venha ele envolto na lama que vier... (FARIA, 1971, p. 185-186)

Essa tematização da moral abrigava uma intenção normativa, de viés doutrinário: não foi por acaso que a vertente “intimista” do romance de 30, da qual Octávio de Faria era um nome central, seria chamada de “vertente católica”. Mas seria a divisão dualista entre exemplos positivos e negativos, a serem admirados ou condenados pelo leitor, diferente dos mundos ficcionais da literatura “social” e “regionalista”, a princípio antagônica ao romance “intimista”? Veremos que não.

Em *Capitães da areia*, também de 1937, os protagonistas são meninos de rua que moram num trapiche em Salvador. À diferença da prática do livre-arbítrio em Faria, as tragédias individuais são diretamente decorrentes da estruturação social. Os personagens de Jorge Amado lutam para sobreviver: furtam para comer, brigam com gangues rivais, enfrentam a polícia. Naquela vertente do “romance de 30” a explicação do drama é social e política, até mesmo quando o tema é a seca: em *O quinze* e *Vidas secas* a luta pela subsistência implica o enfrentamento da hierarquia de poder, que é responsabilizada pelas piores consequências de uma tragédia natural cujo impacto poderia ser mitigado sob outro regime distributivo. Em Amado, tal responsabilização da estruturação social pelos dramas individuais mitiga a responsabilidade dos personagens por algumas das suas piores ações, em franco contraste com Octávio de Faria – para quem o livre-arbítrio, em última análise, era uma referência basilar para o juízo moral. Em direção contrária, *Capitães da areia* expressa admiração por protagonistas cuja criminalidade era justificada como reação à segregação social: “Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarros, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, o que realmente a amavam, os seus poetas.” (AMADO, 2009, p. 27) A pobreza lhes franqueava a cidade de Salvador, o que lhes conferia certa autoridade diante das classes – genericamente “burguesas” – que se confinavam na vida segura. Amado elogiava os “malandros” e “vagabundos” em trânsito pela cidade, sem rotina fixa, desobedecendo a autoridade estabelecida, buscando o prazer e, em tudo isso, praticando uma superioridade que não se estabelecia apesar da pobreza, mas por causa dela: se eles tivessem emprego, residência, obrigações e rotinas fixas, eles perderiam a liberdade.

Esse elogio da liberdade não eliminava o estímulo à empatia pelo sofrimento dos personagens. Um dos garotos, o coxo Sem-Pernas, observa as crianças espalhadas pelo chão do trapiche e melancolicamente conclui que “a alegria daquela liberdade era pouca para a desgraça daquela vida” (AMADO, 2009, p. 44). Isso não diminuía o orgulho da liberdade; mais adiante, o próprio Sem-Pernas se recusa a ser adotado por uma família rica: ele titubeia na decisão, mas a camaradagem com os colegas e a satisfação na vida marginal o motivam a roubar a família e fugir em seguida. A liberdade é o bem máximo, inegociável, e nenhum dos personagens

principais se tornaria um trabalhador assalariado ao final da narrativa – mas sim criminosos, artistas, militantes políticos, todos eles legitimados, ou no mínimo justificados em suas inscrições marginais à ordem. No caso de Sem-Pernas, ele optaria pelo suicídio diante da possibilidade de prisão.

Também a sexualidade era mais livre. Em Faria ela era o motivo principal da crise moral, mas os garotos de Amado copulavam e frequentavam prostíbulos sem sentimento de culpa; nem mesmo Pirulito, que ingressaria num seminário, condenava os colegas (note-se que isso não valia para as relações homoafetivas, condenadas por Pedro Bala, líder dos “capitães”, e explicadas como “patologia” pelo narrador). A admissão do hedonismo encontra um limite, porém, na tentativa de estupro de Dora. Órfã, ela acabaria indo morar no trapiche com o irmão pequeno, tornando-se uma espécie de mãe para os “capitães”. Em sua aparição inicial, a tentativa de estuprá-la é interrompida por um Pedro Bala inicialmente favorável ao ato, mas que se solidariza com a menina ao ver “o terror nos olhos dela, as lágrimas que caíam dos olhos” (AMADO, 2009, p. 172). A empatia por Dora muda o posicionamento de Bala, ecoando a cena anterior em que ele de fato estuprara uma menina, cuja resistência não o dissuadira – certo drama de consciência, porém, já se instaurara ali, pois após o estupro ele se solidariza com a fragilidade da vítima, como mais tarde aconteceria com Dora:

E soluçava alto, e levantava os braços, estava como uma louca, toda sua defesa eram seus gritos, suas lágrimas, suas imprecações contra o chefe dos Capitães da Areia. Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos cheios de pavor, olhos de animal mais fraco que já não tem forças para se defender. (AMADO, 2009, p. 91)

Se a sua pobreza e alienação social impediam que ele tivesse recebido alguma formação moral pelo aprendizado formal (como acontecera com o Ivo de Octávio de Faria), ele iria induzi-la da experiência direta do mal, praticado por si e por outrem. O estupro colocava limites morais à licenciosidade sexual dos “capitães”, mostrando que Amado não dava carta branca à satisfação do desejo. Ainda assim, a mesma ignorância que explicava a prática da violência (sem justificá-la) condenava a formação moral ao lance do acaso: Bala tinha algo “em si” que o diferenciava dos companheiros, para os quais o estupro não parecia errado. O aprendizado moral demandava certa predisposição peculiar, não podendo ser esperado

ou previsto para quaisquer indivíduos nas mesmas situações; tal como em Faria, o “espírito” individual cravava sua diferença.

Trata-se, portanto, do enobrecimento moral induzido do sofrimento direto da vida social em seus aspectos mais imorais, por um personagem dotado de uma capacidade especial de empatia. Isso valeria também para o padre José Pedro, que acompanhava os capitães. Ao contrário do padre Luís de *Mundos mortos*, que era respeitado pelo clero mesmo ao enfrentar seu dogmatismo, o padre José Pedro era marginalizado: o narrador informa que “os demais seminaristas riam dele”, estabelecendo uma oposição entre a igreja como instituição (antipatizada na narração) e José Pedro, figura solitária, humilde, humanizada em sua empatia pelas vítimas da desigualdade. Ele fora operário numa fábrica de tecidos, o que explicava sua empatia pelo seu aprendizado prático, e oferecia justificação ideológica para um contato com os “capitães” que era criticado por seus superiores. Ao se defender perante o cônego, ele recorre menos à religião do que ao discurso político, que ele aprendera com o militante João de Adão:

– Compactua com os roubos, com os crimes destes perversos...
– Que culpa eles têm? – O padre se lembrava de João de Adão. – [...] Roubam para comer porque todos estes ricos que têm para botar fora, para dar para as igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... (AMADO, 2009, p. 151)

O único religioso moralmente valorizado no mundo ficcional de Amado vem, portanto, da classe trabalhadora. O cônego o acusa de falar como um comunista: para Amado, isso era um elogio. Ao final do enredo, Bala se torna um militante comunista, vivendo uma “conversão natural”: ele descobre que o pai fora um líder grevista morto em ação, e decide assumir seu legado. A delinquência juvenil dos capitães fora o prenúncio de uma vida política em que o ódio formado na privação seria dirigido a quem era devido: os donos do poder, promotores da desigualdade. Sendo a sua inserção na militância tão instintiva, porém, ele permaneceria subalterno ao intelectual que de fato compreendia a estruturação econômica da sociedade, encarregando-se de doutrinar os companheiros na organização da luta política. Por isso Bueno pergunta “qual a diferença profunda [haveria] entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da areia* e a

submissão do ‘homem comum’ ao ‘homem superior’ de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César?*” (BUENO, 2015, p. 269)

Bueno não aproxima Amado e Faria por acaso. Ambos construíram mundos ficcionais moralmente dicotômicos, estruturalmente divididos entre o certo e o errado, entre líderes e seguidores. Amado postulava uma dicotomia estrutural de classe, em que os pobres eram dignificados, mas deviam seguir a liderança “esclarecida”. Seus garotos de rua praticavam espontaneamente os ideais da liberdade, igualdade e fraternidade; seus erros eram explicados pela alienação social, argumento usado não pelos próprios garotos (que eram despreparados para teorizar a própria condição), mas por vozes de autoridade dispersas pela narrativa, como os militantes comunistas e o padre José Pedro. Logo nas primeiras páginas, lemos “cartas à redação de um jornal” do secretário do chefe de polícia, do juiz de menores e do diretor do reformatório da cidade (além do próprio corpo editorial do jornal), representantes da ordem que tratavam os “capitães” como criminosos a serem punidos; em contraste, as cartas do padre José Pedro e de Maria Ricardina (apresentada como “mãe, costureira”) os defendiam, denunciando os maus-tratos que eles receberiam se fossem presos no reformatório. É fácil perceber o viés valorativo do narrador; tal como no maniqueísmo que Manuel Bandeira identificara em *Cacau*, também em *Capitães de areia* “todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes” (BANDEIRA, 1958, p. 1195, apud BUENO, 2015, p. 177).

Em suma, a moralidade em Jorge Amado era dualista, tal como em Octávio de Faria. Isso ocorria mesmo que a dualidade não se manifestasse nas escolhas e ações individuais, estando inscrita na própria estruturação social de um mundo ficcional dividido entre opressores e oprimidos (e seus simpatizantes, vocalizadores do tipo de juízo teorizado inacessível às vítimas, em seu despreparo intelectual). A responsabilidade pelas escolhas dos oprimidos era deslocada para a estruturação global da sociedade, que deveria ser moralmente reformada pela revolução futura. Em Octávio de Faria a dualidade era instanciada no comportamento pessoal, pressupondo-se o poder de livre-arbítrio na responsabilização do indivíduo pela sua relação com a moral normativa: a escolha entre o bem ou o mal era impositiva, pois não havia como ignorar a necessidade (e os termos) da escolha, o que era comprovado pelo próprio hedonista que se sentia obrigado a justificar seu

comportamento. À diferença de Faria, Amado não inseria ensaios morais na narração, mas nem por isso sua intenção era menos clara: o texto afunilava suas possíveis interpretações ao polarizar o contraste entre o bem e o mal. Embora os autores se antagonizassem no espectro ideológico (em suas filiações ao fascismo e ao comunismo), eles se assemelhavam na dedicação ao dualismo moral, ostensivamente anunciado como baliza aplicável à interpretação social e à vida prática do leitor. Diante dessa herança, o que Nelson Rodrigues trazia de diferente?

3 *Asfalto selvagem*

Das figuras mencionadas no início do artigo – dr. Odorico Quintela, juiz de meia idade, dr. Arnaldo, deputado moralista, seu sobrinho Sílvio, jovem adúltero –, nenhuma é protagonista em *Asfalto selvagem*. Esse papel cabe a Engraçadinha, que o leitor conhece entre os doze e os dezoito anos em Maceió, reencontrando-a, na segunda parte da obra, aos trinta anos de idade no Rio de Janeiro. Dr. Odorico é um antigo conhecido da família que a encontra por acaso no Rio e tenta seduzi-la; dr. Arnaldo é seu pai, deputado e advogado respeitado; Sílvio é seu primo, noivo de sua melhor amiga, Letícia, e seu amante em Maceió.

Mais tarde revela-se que Sílvio, seu amante, não é, na verdade, seu primo, mas seu meio-irmão. É o Dr. Arnaldo, pai de Engraçadinha, quem a informa a respeito ao saber do caso entre eles: Sílvio nascera de uma relação com a ex-cunhada. Mas a descoberta do incesto não desmotiva Engraçadinha; pelo contrário, o tabu estimula seu desejo. Sem contar a Sílvio sobre o laço sanguíneo, ela continua o relacionamento e engravida dele; Zózimo, seu noivo, descobre o fato mas assume a criança como seu filho. Letícia também descobre o relacionamento do noivo com a melhor amiga, e, ao invés de se revoltar, aproveita a oportunidade para revelar a Engraçadinha que era apaixonada por ela. Engraçadinha reage violentamente e Letícia mente, dizendo a Sílvio que Engraçadinha tentara seduzi-la. Sílvio inicialmente se enoja, mas logo percebe que o suposto lesbianismo aumenta seu desejo por Engraçadinha. A partir daí, a cada vez que ele se saciava com ela, Sílvio era tomado pelo nojo e ficava obcecado por uma ideia fixa: matar a amante e mutilar-se em seguida. Isso culmina no dia em que, abalado pela descoberta do incesto, ele se mutila e morre pelas complicações do ferimento; diante da catástrofe, dr. Arnaldo se suicida. O caso não chega ao

conhecimento público e as causas das mortes permanecem ignoradas em Maceió; logo em seguida, Engraçadinha e Zózimo mudam-se para o Rio de Janeiro, fechando a primeira parte do enredo.

Na segunda parte, descobrimos que Engraçadinha se tornara uma cristã fervorosa, morando num bairro pobre do Rio com Zózimo e seus cinco filhos. Odorico Quintela, que em Maceió era um “promotor ainda obscuro”, agora é juiz. Ao se encontrar por acaso com Silene, filha mais nova de Engraçadinha, ele reconhece semelhanças com a menina que em Maceió ele conhecera de vista, e por quem sempre sentira atração. Ele decide se aproximar da família, e o restante do enredo focaliza suas tentativas de seduzir Engraçadinha – ou a jovem Silene, caso tivesse a oportunidade. Este resumo deixa claro que o romance não difere da produção teatral de Nelson Rodrigues naquele período, as “tragédias cariocas” em que, “Peça após peça, as larvas que chafurdeiam nas regiões abissais do subconsciente humano movem-se no palco[:] estupro, frigidez, ninfomania, impotência, sífilis, homossexualismo e incesto” (RIBEIRO, 1990, p. 374). A crítica costuma alocá-las na “segunda fase” do seu teatro, em que, nas palavras de Hélio Pellegrino, “[a]o homem, como pura interioridade, se sucede o homem carioca, o homem do subúrbio, o ser humano particularíssimo nascido do homem geral mitológico” (PELLEGRINO, 1990 p. 359). Não foi uma mudança radical, mas uma aplicação dos temas da primeira fase (as “larvas freudianas”) a outros tipos sociais, numa linguagem coloquial. “Como Balzac”, continua Pellegrino, “Nelson Rodrigues sabe agora que, no ambiente provinciano, nos pequenos meios alagados pela rotina, no subúrbio – que é a província do dramaturgo – se escondem as mais intensas paixões humanas” (PELLEGRINO, 1990, p. 359). É o que levou Pompeu de Sousa (1990, p. 333-334) a comentar que sua obra “[p]assa da tragédia universal para a comédia de costumes carioca, suburbana, ‘zona norte da cidade’; sem perder, entretanto, sua universalidade essencial.”

Embora o autor empregasse o humor nessa fase da carreira, Sábato Magaldi frisa que “o predomínio da acepção trágica da existência, uniforme no teatro rodriguiano inteiro, torna difícil assimilar qualquer de seus textos à ideia pura e simples de comédia” (MAGALDI, 1985, p. 8) – concepção próxima do próprio Rodrigues, que, conforme citado na introdução deste artigo, via as próprias “larvas” como “tristes” e “trágicas”. Vimos, no entanto, que isso não vale para seus romances, sempre tragicômicos: ao

censurar *Les Amants* (de Louis Malle) para agradar Engraçadinha, Odorico proclama que o filme “É uma vergonha! Uma indignidade!”; “Não assisti esse filme, nem quero!” (RODRIGUES, 1994, p. 211). Sua hipocrisia era evidente: casado, ele tentava seduzir uma mulher casada (ou sua filha adolescente); logo ficamos sabendo que “[d]epois de ter visto Engraçadinha, dr. Odorico passara a sentir a necessidade obsessiva de rever *Les amants*” (RODRIGUES, 1994, p. 230). Ele é, na verdade, fascinado pelo filme, que ele isentava de pecado ao justificar para si mesmo o seu interesse: “parecia-lhe que a plateia é que estava corrompendo o pobre e inofensivo filme” (RODRIGUES, 1994, p. 230). Ou seja, todos os demais espectadores eram moralmente corrompidos, e apenas ele via quão inofensivo era aquilo, “quase uma fita de mocinho”: já não é mais hipocrisia, é autoengano. Mas quando começa a projeção, sua mente divaga e ele se interpõe na ação:

Começa a ver o filme. – “A heroína é boa. Mas Engraçadinha é melhor. Silene e Engraçadinha.” Tem que reconhecer, porém, que a tal Jeanne Moreau é também interessante, bem interessante, com seus quadris ardentes. Sim, “ardentes”. Ele continuou vendo o filme e substituindo os personagens: – “O marido é o Zózimo”. Parecia-lhe que tal marido (bem como o Zózimo) devia ser traído há mais tempo e mais vezes (RODRIGUES, 1994, p. 231).

Como é comum na obra de Rodrigues, aquele que assevera o certo e o errado tende à hipocrisia, o que é evidenciado na diferença entre o discurso interior, e o desejo e a ação. É um procedimento narrativo marcado pela tonalidade cômica, tanto em sua exposição da incoerência e volubilidade mental de um personagem cindido entre a volúpia e a vaidade, quanto em seu recurso à sátira para a crítica moral. Tudo isso era bem diferente de Amado e Faria, tanto narratologicamente, quanto na concepção de moralidade envolvida. Em *Capitães da areia*, duas cenas de estupro marcam o aprendizado moral de Pedro Bala; em *Asfalto selvagem*, uma cena semelhante teria implicações bem diversas. Odorico se tornara íntimo de Engraçadinha, mas não conseguia seduzi-la; ela se angustiava ao imaginar que a filha, Silene, não fosse mais virgem, e Odorico vê uma oportunidade de levar mãe e filha ao consultório de um amigo ginecologista, que resolveria a dúvida da mãe permitindo que ele, Odorico, presenciasse o exame, vendo a nudez da menina:

Toma respiração, e baixa a voz, cavo: – “É como se fosse a minha filha!”. Dr. Alceu põe-lhe a mão em cima do joelho:

– Sei, sei. É como se fosse sua filha, compreendo. Mas escuta cá: – o meritíssimo há de querer dar uma espiadinha, não quer?

Silêncio. Dr. Odorico pensa: – “Se eu disser que sim, vou parecer um bandalho, um cínico”. Vacila ainda. Mas argumenta consigo mesmo:

– “Quem, no meu lugar, não aproveitaria a situação?”. Dr. Alceu percebe o conflito:

– Meu caro juiz, eu sou ginecologista. O ginecologista entende tudo, sabe tudo e não acredita em nada.

Já com uma certa dispneia emocional, dr. Odorico arrisca:

– Seria correto? De mais a mais, a mãe vai estar presente e eu não quero, em absoluto, não quero, entenda bem!

Dr. Alceu ri com um salubre cinismo:

– Não se incomode, meritíssimo! Pode deixar! Eu dou um jeitinho!

Larga uma gargalhada, incontrolável, soberba, que inundou o consultório. Dr. Odorico pensa, fascinado por essa alegria irresponsável, pensa que só os canalhas sabem rir.

Cochicha o apelo:

– Mas não me comprometa! (RODRIGUES, 1994, p. 333-334)

Odorico não resiste inicialmente à proposta por achá-la imoral, mas por temer que o doutor o visse como “um bandalho, um cínico”, ou que Engraçadinha o desaprovasse: ele temia pela sua imagem. Quando o doutor lhe assegura que sua reputação não sairia manchada, ele não tem mais dúvidas; em cima da hora, porém, ele recua novamente ao perceber que Engraçadinha, em sua inocência, fora convencida de que a sua presença no exame era um procedimento usual:

Crispado, dr. Odorico olha a mulher de sua paixão. Sentiu Engraçadinha como uma pobre e indefesa alma de Vaz Lobo. Experimenta uma pena brusca, uma compaixão brutal.

Adianta-se:

– Olha Alceu! Engraçadinha tem razão! Realmente, é uma situação desprimorosa! [...]

Dr. Alceu vira-se, desconcertado:

– Não quer assistir?

E ele, abandonando-se ao impulso nobre:

– Absolutamente! Basta você, basta esta senhora, que é a mãe. Eu não teria função! – Exaltou-se, num repelão ainda mais violento: – Seria uma indignidade!

De fato, não se perdoava o ter premeditado, com o médico, aquela miséria. Repetia para si mesmo: – “Que direito teria de olhar? Por que e a troco de quê?”. Nervoso, arquejante da própria dignidade, foi taxativo:

– Eu não devia estar nem aqui. Devia estar lá fora, na sala de espera. E é pra lá que eu vou neste momento. Com licença, Engraçadinha. [...] Ninguém mais espantado do que o juiz com os próprios escrúpulos. (RODRIGUES, 1994, p. 341-342)

Aparentemente, ele não conseguiu suportar a consciência do próprio cinismo, condenando-se no tribunal da própria consciência. Mas o caso é que ele não racionalizara nada disso; pelo contrário, ele chega a se surpreender com aquele rompante de dignidade que, no entanto, ele logo elogiaria narcisisticamente: “Sim”, pensa, “entrara como um sátiro que ele próprio classificava de imundo; e saía como um homem de bem” (RODRIGUES, 1994, p. 342). A oportunidade de cometer o pecado se transformara, inesperadamente, na oportunidade de se prestigiar moralmente no juízo próprio e alheio; mais importante que a ação era a opinião que ela suscitava – no caso, a opinião sobre si mesmo que ela parecia justificar. Ao agradar Engraçadinha e defender a censura de um filme que ele adorava, Odorico defendera certos valores morais com hipocrisia; no consultório do doutor Alceu, seu “arroubo de decência” fora genuíno, mesmo que as razões do sentimento moral positivo escapassem à sua compreensão. Era com espanto que Odorico se identificava como sujeito moral: “O que mais o surpreendia é que não estava sendo hipócrita. Achava ou passara a achar, sinceramente, que teria sido uma indignidade. [...] mais empertigado do que nunca[,] pensava: – ‘Sou um homem de bem. Se não fosse um homem de bem, teria ficado de olho vivo’.” (RODRIGUES, 1994, p. 343)

O arrebatamento moral se processara num nível infraconsciente, emergindo à sua consciência como surpresa. Diante da ingenuidade de Engraçadinha, enganada por ele e pelo médico, sua paixão tinha origem emocional, levando-o a abdicar do interesse pessoal e sair da sala de exame. Mas em momento algum o narrador comenta essa *performance* ética, cuja compreensão é deixada a cargo do leitor. A problemática moral não é tratada analiticamente, em digressões do narrador ou nas reflexões do protagonista: aquilo que ocorreu não é claramente explicado, mas apenas sugerido mediante aquilo que Webb Keane chamaria de *affordances* éticas.

O conceito de *affordance* vem originalmente da teoria da percepção de James Gibson, para teorizar os modos de apropriação pelos seres vivos, para os seus interesses, das possibilidades oferecidas pelos elementos materiais do ambiente. Um tronco de árvore não existe para ser escalado pelo macaco ou abrigar uma teia de aranha, mas permite – “*affords*” – que macacos e aranhas dele se apropriem para o que lhes interessa. Em si, a árvore não propõe coisa alguma, mas sua matéria se dá a apropriar de acordo com as predisposições, objetivos e capacidades de indivíduos daquelas espécies; de maneira análoga, elementos materialmente implicados nas relações humanas (olhares, gestos, expressões, movimentos) podem dar-se à apropriação moral de quem os observa, mesmo que não tenham a intenção de comunicar coisa alguma. Keane propôs esta extensão do conceito de *affordance* para a ética e a moral:

não só um objeto físico, mas *tudo* que as pessoas podem experienciar, como emoções, movimentos corporais, práticas habituais, formas linguísticas, leis, etiqueta ou narrativas, possui um número indefinido de combinações de propriedades. [...] Em qualquer circunstância certas propriedades estarão disponíveis para serem apropriadas de certa maneira numa atividade específica, enquanto outras serão ignoradas (KEANE, 2016, p. 30. tradução nossa).¹

Como possibilidades de apropriação oferecidas por um estímulo ambiental qualquer, *affordances* não impõem o modo como serão apropriadas. As apropriações podem nem chegar a acontecer: a árvore não obriga o macaco a escalá-la, nem determina como ele o fará. O mesmo vale para *affordances* éticas, definidas como elementos percebidos no entorno, que podem suscitar certo juízo moral espontâneo ao serem captados pela atenção de alguém que lhes atribua relevância. Tal juízo parecerá espontâneo, pois a apropriação de um estímulo não ostensivamente moral corresponde à atribuição de conteúdo moral a um elemento que não se autodefine moralmente, e cuja moralização, por isso, terá algo de “intuitivo”; ao final,

¹ Tradução nossa, do original: “[...] not just a physical object but *anything at all* that people can experience, such as emotions, bodily movements, habitual practices, linguistic forms, laws, etiquette, or narratives, possesses an indefinite number of combinations of properties. [...] In any given circumstance, properties are available for being taken up in some way within a particular activity, while others will be ignored.”

pode ser que o agente da atribuição nem entenda muito bem as razões da sua moralização. O mesmo estímulo *affords* apropriações diferentes, o que condiz com a relativa indecidibilidade do juízo moral, que dificilmente acomoda o determinismo: “para ser propriamente ético, uma ação ou modo de vida não pode ser apenas a conclusão inevitável de um conjunto de causas” (KEANE, 2016, p. 28, tradução nossa).² Um tom de voz elevado, por exemplo, permite (*affords*) ser percebido como ofensa para certas pessoas em certos contextos, mas pode parecer aceitável ou natural para outras pessoas na mesma situação ou em outros contextos, à revelia da vontade do falante: “Você só pode me insultar”, exemplifica Keane, “se eu entender que suas palavras tinham a intenção de me ferir” (KEANE, 2016, p. 32, tradução nossa);³ na apropriação da fala e do gesto, as pessoas fazem certa “inferência daquilo que percebem para imputar intenções, desejos e crenças a outras pessoas” (KEANE, 2016, p. 31-2).⁴

Na literatura o mesmo acontece: o leitor (ou personagem) pode (ou não) se apropriar eticamente, da mesma maneira ou de maneira diferentes, da *affordance* oferecida por certo estímulo, revelando seu posicionamento moral no próprio ato da apropriação. Ou seja, o leitor pode produzir inferências éticas sem que o narrador articule seus conteúdos ostensivamente: basta a representação de certo estado emocional, da linguagem corporal, das expressões faciais, do tom ou das inconsistências das falas de um personagem, para atribuímos (ou não) certa valência moral ao seu comportamento. Essa é a contribuição do conceito de *affordance*: enquanto Faria e Amado recorriam à análise, à reflexão, ao juízo ostensivo de narradores e personagens para orientar o leitor sobre as implicações morais do enredo, Rodrigues confiava que o leitor inferiria a moralidade implicada em cada cena, a partir das emoções, da expressividade do corpo e da face, dos tons e inconsistências das falas – o que poderia, é claro, dar errado.

Fica estabelecida a diferença, então. O narrador de Jorge Amado conduzia e orquestrava o discurso contra a injustiça social; Octávio de Faria

² “[...] to be properly ethical, an act or way of living cannot simply be the inevitable outcome of a set of causes.”

³ “You can only insult me in certain ways if I understand that your words were intended to wound.”

⁴ “[...] inferences from what they perceive in order to impute intentions, desires, and beliefs to other people.”

circulava entre o ensaísmo e a autorreflexão dos personagens. Amado situava o bem e o mal em categorias sociais distintas; Faria os localizava em escolhas racionais permitidas pelo livre-arbítrio. Ambos criaram protagonistas cujo aprendizado os cristalizaria como agentes morais definidos, situados no polo positivo do dualismo moral estabelecido. Rodrigues, no entanto, jogava outro jogo. Na cena do consultório, ele descrevia a pulsão moral pró-social, altruísta, de um personagem moralmente condenável, que ali não manifestava, porém, qualquer aprendizado que o redimisse da sua conduta prévia, e que, logo após ter-se contemplado como “homem de bem”, arrependia-se de não ter acompanhado Silene na sala de exame: “Como é que eu fui perder essa preciosidade?” (RODRIGUES, 1994, p. 343). O narrador não instrui o leitor a julgar o personagem, pois sua incoerência *affords* que o leitor faça seu próprio juízo. Ao não explicar a incoerência, ele não a inscrevia em qualquer quadro ideológico (religioso ou político) que pretendesse normatizar a orientação moral do leitor, distanciando-se das práticas do “romance de 30”.

Outra cena, com outro exame ginecológico, nos mostra dr. Arnaldo que, sabendo do caso da filha com Sílvio, decide contatar um médico que “reconstruísse” sua virgindade, para que ela se casasse com Zózimo sem que esse descobrisse que ela não era mais virgem. Através de um colega em comum, ele encontra o dr. Bergamini, que “fabricava virgindade”. Para a surpresa de Arnaldo, Bergamini lhe pergunta: “O senhor deve estar fazendo um péssimo juízo de mim, não é verdade?” (RODRIGUES, 1994, p. 103). Arnaldo disfarça e diz que não, mas Bergamini faz questão de se explicar:

Eu era um médico que usava a ética tradicional como todo mundo. Achava o aborto uma indignidade e nunca me passaria pela cabeça a ideia de devolver a virgindade de uma pobre moça. Note que eu falo ao pai e não ao deputado, ao homem público. Não me interessam o Poder, a Autoridade, o Estado. Mas eu tinha uma filha, justamente a mais velha, linda garota, linda. Minha filha gostou de alguém e, vamos usar a expressão do povo: – deu um mau passo. Família rigorosa, muito preconceito e, resumindo: – minha filha se matou. Ora, eu lhe digo, com a maior naturalidade: – eu daria tudo e insisto: – absolutamente tudo para que minha filha tivesse encontrado um crápula. Um crápula igual a mim, sim, senhor. (RODRIGUES, 1994, p. 103-04)

Como tantos personagens de Rodrigues, Arnaldo é um hipócrita, que em público defendia a moralidade tradicional, e que, na vida privada, seduzira a mulher do irmão. Bergamini, porém, desrespeita a moral tradicional em nome de um princípio maior. Ele faz forte impressão em Arnaldo: “aquele bandido ginecológico desconcertara-o. Esperava ver uma face lívida e lúgubre. Em vez disso, encontrara um homem estranho, um velho que ainda demonstrava uma certa plenitude [...]” (RODRIGUES, 1994, p. 107). De fato ele inicialmente parece um hipócrita, ao informar que Engraçadinha deveria ir ao exame desacompanhada. Arnaldo desconfia e pede que Letícia a acompanhe; chegando ao consultório, Bergamini pede que Letícia permaneça na sala de espera. Letícia imagina que ele abusaria dela sexualmente; Engraçadinha, por sua vez, intuía “que, ao primeiro olhar e antes da primeira palavra, ele a desejara” (RODRIGUES, 1994, p. 129). As tensões sexuais se adensam: Letícia pensa em tornar-se médica para examinar Engraçadinha; Engraçadinha reflete que “certos exames são uma maravilhosa imitação do pecado” (RODRIGUES, 1994, p. 130), planejando fingir dores para ir mais ao ginecologista. As *affordances* éticas se multiplicam: Bergamini emprega um tom paternal, beija as mãos de Engraçadinha, pede que ela confie nele, enquanto ela, com deleite, sexualiza a situação: “Aposto que, daqui a pouco, vai querer que eu sente no colo!” (RODRIGUES, 1994, p. 132). Mas as expectativas não se confirmam. Enquanto ela induzia o desejo do médico a partir das suas palavras e gestos, os pensamentos do médico eram bem diferentes, indicando uma estranha veneração pela paciente: “A partir do momento em que a cliente acomodava o salto nos estribos de metal, tornava-se santa” (RODRIGUES, 1994, p. 134); “o ginecologista precisa sentir-se um São Francisco de Assis” (RODRIGUES, 1994, p. 135), “transcende[ndo] a si mesmo” no momento do exame, se ajoelhando diante da paciente “numa humildade total” (RODRIGUES, 1994, p. 136). Engraçadinha estranha a sua demora em possui-la e começa a imaginar o que faria em seu lugar, diante de uma garota de dezoito anos: “Em primeiro lugar, quando a cliente perguntasse: – ‘Tiro tudo?’ – responderia: – ‘Tudo’. [...] E, súbito, a beijaria no pescoço, nas costas, na curva do ombro” (RODRIGUES, 1994, p. 136-137). Ela logo percebe, porém, que isso não aconteceria: “Ela sentia no médico uma perturbadora humildade. Dir-se-ia que dr. Bergamini a olhava como que adorando. Sim, adoração e não desejo” (RODRIGUES, 1994, p. 137). Era

a estranha adoração de quem se impunha, racional e deliberadamente, uma submissão religiosa à paciente, para abafar o próprio desejo carnal.

No momento da operação, Engraçadinha admite que não desejava fazê-la, e o doutor acata a sua vontade, dizendo que mentiria a Arnaldo. Ela então lhe diz que não perdera a virgindade com o noivo, mas com outro homem. Ainda tentando seduzir o médico, ela lhe pergunta se uma mulher não pode amar mais de um homem ao mesmo tempo: Bergamini lhe responde que não, “a mulher só deve amar um de cada vez” (RODRIGUES, 1994, p. 138). Mas ele não confundia o amor com o compromisso da fidelidade, pelo contrário:

Cada minuto de fidelidade significa assim um novo desgaste. Há tão pouco amor por isso mesmo: – porque o degradam com deveres, com obrigações. Como dever, como obrigação, a fidelidade é uma virtude vil! [...]

A mulher que não ama acaba apodrecendo. [...] Até aquela data, não encontrara um câncer feminino que não tivesse sua origem na pura e simples falta de amor. (RODRIGUES, 1994, p. 137-138)

É uma ética do amor que não confunde o sentimento íntimo com a formalidade do compromisso contratual. Só ao final da consulta, quando Engraçadinha se oferece mais uma vez (dizendo que não queria se vestir), ele percebe o interesse da garota – e a recusa.

Ele se sente mal, porém. Embora não a desejasse, ele se despede pensando que deveria, pelo bem dela, ter-lhe dado amor – ou ao menos falado que, se ela não amava o noivo, que procurasse amar outra pessoa. Assim a moralidade se manifesta em Nelson Rodrigues: a pureza não existe, a pregação moralista redundante em hipocrisia e perversão, e moralmente elevado é o personagem que reconhece seus próprios desejos, mas tolhe seus instintos em nome de certa noção do bem. O personagem que não se autoengana na autojustificação e na autocomplacência, que é corajoso ao enfrentar a consciência da própria fraqueza, que foge ao ridículo da obsessão com o juízo alheio, que se recusa a explorar a fraqueza alheia: esse não é, nem pretende ser, um modelo suficiente para a boa conduta. É uma expressão de consciência da fraqueza, que por si não garante o Reino do Céu, nem conduz à utopia política: Rodrigues não nos oferece modelos ideais de virtude, mas discretas amostras de autoconsciência e autocontrole.

Bergamini não retorna, nem é mencionado novamente na narrativa. Mas sua breve aparição é significativa: ele não é hipócrita, nem narcisista. Ele acata a moralidade tradicional ao defender que Engraçadinha fosse fiel ao noivo, mas entende, contra essa moralidade, as potenciais consequências negativas da repressão sexual pela obediência ao compromisso. Haveria algum equacionamento possível entre o amor, o respeito ao compromisso matrimonial e a realização do desejo sexual? É significativo que o problema seja colocado através de um personagem secundário, pois todos os demais cairão presos numa das armadilhas daquela equação – a falta de amor, a fidelidade estéril ao compromisso, a frustração do desejo, ou combinações dessas alternativas. Da sua posição marginal no enredo, Bergamini colocava a baliza moral que orienta o mundo ficcional de *Asfalto selvagem* – ao manifestar consciência da densidade do problema, sem oferecer soluções fáceis e genericamente aplicáveis à vida de qualquer um, leitor ou personagem. Das aporias do problema moral colocado não haveria como derivar um modelo claro de conduta, eliminando a dicotomia simples entre o bem e o mal, o certo e o errado de Amado e Faria.

A complexidade é elevada, mas a comunicação é sutil. Rodrigues não apelava à análise ou ao comentário, deixando que a problemática moral fosse apreendida através de sugestões de fraco poder de determinação sobre as interpretações do leitor. A apropriação variaria de leitor a leitor, enquanto a complexidade moral da obra era, ao mesmo tempo, diluída em meio à temática escandalosa em primeiro plano (serve como exemplo a escolha pelo *soft porn* na minissérie da Globo nos anos 90). Todo esse jogo era lançado, ademais, a um público e uma literatura em processo de mudança: o Brasil e sua literatura mudavam ao redor de Rodrigues, cuja obra romanesca ficaria presa num entrelugar histórico. Já podemos sugerir como isso aconteceu.

4 Diante da história do romance brasileiro

Octávio de Faria flagrava problemas na fundamentação da norma moral dentro da igreja: se os padres nem sempre concordam entre si, a norma não tem fundamento na escritura, mas na sua interpretação; a influência da igreja é desejável, mas solicita a reflexão individual, não a obediência cega. Era a defesa de um catolicismo ativo, internalizado pela reflexão ponderada, e só assim subjetivado como baliza para a vida prática. O estado da sociedade seria determinado pela somatória de escolhas pessoais

de conduta, o comportamento dos átomos gerando efeitos macroscópicos. Por sua vez, o Jorge Amado dos anos 30 identificava a conduta moral como resultante de estruturas sociais impermeáveis à experiência direta (como tais, estruturas são imateriais, nem visíveis, nem tangíveis), mas sustentadas por agentes-tipo (em seus interesses de classe e instrumentos de poder), cujas ações incidem sobre outros agentes, tipificados como vítimas. A imoralidade é constitutiva da sociedade, pois resulta da continuidade do poder de estruturas que deveriam ser integralmente abolidas para a redenção dos “oprimidos”, que, em sua ignorância e alienação, são moralmente inocentados das suas piores ações. Nelson Rodrigues, por fim, flagrava, na família pequeno-burguesa, a persistência da moral normativa que pretendia regular institucionalmente a produção da subjetividade. Socialmente articulados, a respeitabilidade das profissões (o médico, o deputado, o juiz), os papéis familiares (mãe, pai, filha), os compromissos pessoais (o noivo, a amiga) articulavam relações entre a imagem pública (instanciada no juízo alheio), a vida mental (pensamentos, desejos) e o comportamento individual. Comportamentos eram contidos, lealdades eram obrigatórias, desejos eram reprimidos, num regime de coações individual e coletivo, psicológico e sociológico, cuja implementação era regulada externamente pela vergonha pública, e internamente pelo sentimento de culpa. Ele se parece mais, afinal, com Octávio de Faria do que com Jorge Amado, justificando sua autodescrição como “conservador”.

Era um mundo ficcional regrado não pela legitimidade da realização individual, mas pelo respeito a expectativas sociais. Era ainda o quadro da neurose, e não da depressão: o conflito se dava entre regras externas, predeterminadas, socialmente impostas, e a violência das pulsões eróticas, dos saltos imaginativos e lapsos de linguagem que brotam de vidas mentais que não são controláveis pelo aprendizado social, nem pela vontade individual. Sua literatura chocava pelos tabus encenados no enredo, mas essa não era sua novidade: a exploração do tabu sexual vinha desde o romance naturalista; vide o escândalo de *Bom crioulo*. A própria forma de colocação do tabu já era, àquela altura, tradicional na arte ocidental, ainda que não na literatura brasileira: ao encenar a neurose freudiana, Rodrigues situava o conflito entre normas sociais e desejos individuais como tensão central da vida psíquica dos personagens.

Mas nos anos 50 a formalidade das normas morais começava a perder importância para a regulação da vida pessoal. Enquanto Rodrigues escrevia *Asfalto selvagem*, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Carlos Heitor Cony, Fernando Sabino, Clarice Lispector já haviam narrado, cada um à sua maneira, conflitos morais de estruturação diferente. A porção de *Bildungsroman* das suas obras começava a tradicionalizar (CHAGAS, 2019), no romance brasileiro, um tipo de personagem que, diante de um horizonte dilatado de escolhas, traçava sua trajetória como um processo de afirmação pessoal, orientado por afetos e valores pessoais: se tudo desse certo, o eu afirmaria sua singularidade diante do *socius*; se não, ele dramatizaria sua própria fragilidade. Em ambos os casos, a legitimidade da afirmação do eu, em sua singularidade, se insinuava no nosso romance, ganhando tração em Gustavo Corção, Adalgisa Nery, e mais tarde em Jorge Mautner, Ignácio de Loyola Brandão, Caio Fernando Abreu. Incidiria sobre o eu o perigo da imobilidade e da inação, o quadro “depressivo” causado por dificuldades do conhecimento de si ou/e das formas de ação que pudessem conduzir à sua afirmação. A neurose ainda expressava um desvio “patológico” de normas morais externas, internalizadas no eu; a depressão iria expressar a incapacidade de ação de um eu responsável por formular suas próprias normas, diante de um universo ampliado de escolhas. Era um modo diferente de construção moral da subjetividade, que escapava a Nelson Rodrigues; na medida em que ela se espalhava pelo romance contemporâneo, sua obra estaria cada vez mais atrelada a uma problemática distante. Seu freudismo, que parecera inovador em *Vestido de noiva*, seria envelhecido pelo existencialismo dos anos 50 e pelo pós-modernismo das décadas seguinte – impressão que nada diz sobre os méritos da sua literatura, mas apenas sobre as expectativas e preferências da crítica erudita.

O caso é que, à diferença da emergente escrita do eu, em Rodrigues a afirmação moral se dá pela autolimitação, pela autocooção decorrente do reconhecimento de limites impostos socialmente. Não há receita fácil, porém, pois as escolhas se dão no contexto em que se colocam, em respeito a trajetórias pessoais de vida. A tradição anterior pendera ao dualismo moral como meio para a sugestão de modelos de conduta. Em Octávio de Faria, o livre-arbítrio e a ascese católica; em Jorge Amado, determinismo estrutural e revolução política: eram construções duais da problemática moral com modelos de ação encarnados no padre e no militante político, semelhantes na

luta intramundana por ideais transcendentais, a serem realizados num futuro indefinido. Mas Rodrigues não construía dualismos nem oferecia modelos: isso era sintetizado em Bergamini, capaz de identificar as contradições entre nossa psicologia e as normas sociais, mas pessimista na idealização de regras satisfatórias de conduta. Caberia a cada um enfrentar seus próprios demônios, uma concepção de moralidade que, para arrepios da sensibilidade “romântica” emergente no *Bildungsroman* dos anos 50, aceitava que restrições à liberdade pessoal deveriam ser aceitas para o bom convívio coletivo: se não obedecemos a expectativas, não sabemos o que esperar de ninguém; como Bergamini diria, se um casal optou pelo casamento, que ele leve a opção a sério. Tal aceitação do controle socialmente mediado da liberdade individual só funcionaria se o indivíduo autocontrolasse, de maneira consciente, seu impulso à violação moral, cujo reconhecimento era necessário para preservar as relações pessoais: era por reconhecer a própria luxúria que Bergamini a transfigurava, santificando o objeto de desejo; por mais maluco que isso parecesse, o resultado era a preservação da relação médico-paciente. Em geral, porém, o orgulho, a ingenuidade e a vaidade tornam as pessoas ignorantes das próprias violações; daí que o autor recorresse à sátira da hipocrisia para criticar a (i)moralidade cotidiana da sociedade contemporânea.

Disso não derivava qualquer programa coletivo, orientado pela liderança intelectual. Rodrigues desconfiava da defesa pública da virtude, que sugere a virtude do defensor, cheirando a hipocrisia. Daí que seu o narrador não buscasse orientar a reflexão moral do leitor: não há digressões, conclusões, juízos ostensivos. A ficção se abstém, em suma, de orientar o leitor em sua vida prática:

Será difícil compreender que com tal atitude perante a vida Nelson Rodrigues se abstenha de escrever peças que sejam panfletos de ideologias político-sociais? Como Ionesco, ele julga que as soluções políticas não solucionam a angústia fundamental do homem, seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis (RIBEIRO, 1990, p. 386).

Sim, “soluções políticas” não entram em cena, mas essa suposta “condenação à condição humana” deve ser matizada: Nelson Rodrigues

não era “existencialista”, nem fazia “teatro do absurdo”, sendo rigoroso, pelo contrário, na defesa da regulação da vida social pelo respeito a limites pessoais e expectativas coletivas, mesmo que eles não fossem suficientes para garantir a felicidade individual. Sem pregar a “libertação do superego”, ele situava o amadurecimento do *self* na conversa consigo mesmo. Aqui fechamos nossa proposição, sugerindo que a diferença histórica do seu romance veio da sobreposição de quatro elementos: a extravagância cômica na encenação do pecado; a sofisticação intelectual na desconfiança de agendas programáticas; o afastamento da política e, em geral, da tradição intelectual que mantinha como tema o Brasil, definido como sociedade, história e cultura; a mediocridade privada como ponto de observação de uma sociedade desprovida de orientação pela igreja, pela família, pelo Estado ou pela ética do trabalho. Nada disso se encaixa confortavelmente na nossa tradição romanesca (anterior ou posterior), e essa dificuldade de situar seu lugar na história do nosso romance ajuda a explicar a sua pouca presença na nossa produção acadêmica: entre as gerações de 30 e 70, de Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Osman Lins, Autran Dourado, Antônio Callado e Érico Veríssimo, de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna e Paulo Leminski, ele não parecia compartilhar a companhia de ninguém. À sombra do seu teatro, e não claramente integrado à produção do seu próprio tempo, seu romance sumiu do radar da pesquisa acadêmica. É hora de resgatá-lo, então.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 19. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora USP; Campinas: Editora Unicamp, 2015.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o Bildungsroman no Brasil. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 56, p. 1-12, fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018566>.

FARIA, Octavio de. *Tragédia burguesa I: Mundos mortos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1969.

FARIA, Octavio de. *Tragédia burguesa II: Os caminhos da vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1971.

KEANE, Webb. *Ethical Life: Its Natural and Social Histories*. New Jersey: Princeton University Press, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400873593>.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 3: tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SOUZA, Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo, 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Recebido em: 8 de julho de 2020.

Recebido em: 8 de julho de 2020.

Aprovado em: 26 de outubro de 2020.



Crônica da cidade assassina

Chronicle of Killer City

Simone Rossinetti Rufinoni

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

siruf@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7915-8913>

Resumo: Para além do maniqueísmo de caráter restritamente religioso, comum à obra de Lúcio Cardoso, o romance *Crônica da casa assassinada* reorienta a dicotomia bem/mal, desdobrando a antítese primeira em outras significações, que conduzem à oposição, de cunho imanente, entre a província e a cidade, a família e o sujeito, a casa e a rua. A protagonista Nina, emissária da ordem da cidade, sucumbe ao desencadear a destruição do mundo patriarcal; nesse sentido, encarna o demonismo do sujeito moderno adaptado às singularidades do contexto local.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso, casa, cidade, demonismo, mal.

Abstract: Beyond manichaeism of a strictly religious character, common to the Lúcio Cardoso's work, the novel *Crônica da casa assassinada* reorients the dichotomy of good/evil, unfolding the first antithesis in other meanings, leading to the immanent opposition between province and the city, the family and the subject, the house and the street. The protagonist Nina, emissary of the city's order, succumbs to unleash the destruction of the patriarchal world; in this sense, incarnates the modern subject's demonism adapted to the singularities of the local context.

Keywords: Lúcio Cardoso, house, city, demonism, evil.

O conjunto de procedimentos de composição que perfaz a especificidade da literatura de Lúcio Cardoso – o peculiar manejo da prosa de introspecção, o elenco expressivo de personagens desajustadas, o encadeamento folhetinesco da intriga, a habilidade na criação de ambientes e na sugestão do mistério, a linguagem intensa e dramática com veios expressionistas – conjuga-se à dedicação sempre renovada aos temas que lhe são caros. As variações em torno da temática “existencial”, largamente

abordada pela fortuna crítica, parecem condizer com a técnica adotada, de vez que a escrita exuberante e tensionada, a galeria de heróis dilacerados e o retardamento dos desfechos ajustam-se ao drama da subjetividade desamparada, lançada ao mundo.

Em certa medida, porém, o pressuposto da adequação entre forma e assunto afastou novos caminhos de leitura, cerceando e subestimando o alcance de outras questões. O esforço crítico em observar aquilo que escapa ao destino trágico ou à angústia ante o inescrutável pode parecer fora de lugar, mas talvez permita entrever aspectos ainda encobertos pela densa camada de temas religiosos.¹ Caberia indagar até que ponto a ficção de Cardoso não resta engessada pela problemática cristã, como tais postulados acabam por travar a incipiente percepção de aspectos da sociedade brasileira, de modo que o contorno do real é ofuscado ou absorvido pela indeterminação do drama humano universal. Sob este ponto de vista, considere-se o romance *Salgueiro*, de 1935: traços do já palmilhado drama do sujeito em busca de Deus surgem contaminados pela urgência da vida social, aproximando o individual do coletivo. Daí que o caráter turvo e desesperançado se articula às agruras da pobreza, ao manguê, ao morro sem esperança de dias melhores. No entanto, o enredo não prossegue nessa direção e os impedimentos concretos acabam interpretados como questões exclusivamente morais, imprimindo à obra a irregularidade e insegurança de um eixo que não se resolve. Por fim, o desfecho escolhido, como outros, encaminha-se para o drama da conversão. O romance resulta inverossímil e estranho uma vez que as soluções religiosas não conseguiram dar uma resposta suficiente às questões sociais vislumbradas.

Nesse caminho, seria possível aventar que o romance *Crônica da casa assassinada*, de 1959, representa um salto qualitativo em sua obra, não só pela envergadura e realização do ambicioso projeto, mas, sobretudo porque o conflito agora localiza-se, desenvolve-se e põe em movimento forças subterrâneas, desentranhadas da história do país, insuflando novo fôlego à sua produção. Decerto que se vale do drama espiritual que nunca o abandona, mas cabe argumentar que, sob certo ponto de vista, este agora

¹ Acerca do caráter trágico e da temática existencial, ver *Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*, de Mario Carelli (1988) e os artigos de Otávio de Faria e Nelly Novaes Coelho, respectivamente: “Lúcio Cardoso” e “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”, presentes na edição crítica do romance coordenada por Mario Carelli (CARDOSO, 1997).

comparece *submetido* ao imperativo da historicidade. A chácara dos Meneses não é apenas metáfora da mundanidade, mas fragmento expressivo da vida social apreendida por meio da função estruturante da família – da família patriarcal brasileira.²

A leitura do país pelo crivo do grupo parental articula-se aos temas caros ao autor, entre eles, o principal: o sentido, a luta e as aporias em torno da antítese Bem/Mal. Temática cuja envergadura ultrapassa a dimensão religiosa, perfazendo um *topos* da tradição literária. A fim de investigar por quais caminhos a universalidade da contenda metafísica irá tingir-se de imanência e do caso local, cabe considerar as influências literárias de Lúcio Cardoso, entre as quais assoma a figura de Dostoiévski. Não só o romance católico francês – de onde lhe advém uma série de motivos e articulações – e Emily Brontë ou Poe – marcantes na atmosfera noturna e no sentido do insondável –, mas, sobretudo a presença de Dostoiévski, principalmente no que tange aos modos do *demonismo*.³ Personagens párias e transtornadas como Pedro, de *A luz no subsolo*, ou Rafael, de *O viajante*, mas, especialmente, Inácio, da trilogia inacabada *O mundo sem Deus*, ganham outro sentido, uma vez que a incorporação de uma linha de conduta *maldita* passa a conter o germe de certo satanismo cujo fundo é a

² Carelli destaca o uso reiterado de símbolos pelo autor, o que lhe parece aspecto superior ao caráter socialmente configurado dos lugares. Para o crítico, o morro do Salgueiro seria o símbolo do inferno, e não um “simples espaço de miséria social”. Minas Gerais e o subúrbio carioca seriam também “lugares míticos”. “No entanto, o morro do Salgueiro não é um simples espaço de miséria marcado por determinismos sociais. É um ‘inferno’. E Geraldo vive, quase apesar de si mesmo, uma busca de libertação espiritual. Esse universo da miséria não é o que fascina Lúcio. Em breve encontrará o lugar mítico de seu mundo ficcional na Minas Gerais de sua infância (e subsidiariamente nos bairros malditos do Rio de Janeiro). Aí poderá explorar o abismo das paixões e o poder devastador do Mal, as forças irracionais e, para além do Mal, partir em busca do Deus ausente” (CARELLI, 1988, p. 163). No mesmo caminho, situa a casa da *Crônica* como um espaço “simbólico” infernal. Mesmo quando a ficção de Lúcio Cardoso se afasta das explicações estritamente religiosas, a crítica continua a lê-lo por meio dessas categorias (CARELLI, 1988). Ver também “Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca” (CARELLI, 1997). Em parte, as críticas a *Maleita* e a *Salgueiro* se devem mais à adesão à temática social que a outras questões estéticas. A recepção crítica de orientação católica frequentemente aquilatau sua obra pelo crivo de uma introspecção pontuada pela busca espiritual.

³ Sobre as influências literárias do autor, ver Teresa de Almeida, “Marcas do texto: Julien Green e outros” (ALMEIDA, 1997).

angústia do “homem subterrâneo”, da qual participa a prática da escavação interior e o ímpeto de destruição.⁴ No escritor russo, o mergulho nos abismos do eu participa do chamado “romance de ideias” marcado pela penetração do pensamento ocidental em solo russo, descompasso que se grava na construção das personagens angustiadas.⁵ No caso brasileiro, contudo, a apropriação do satanismo dostoiévskiano gera estranhamento, restando esvaziada e deslocada, não raro artificial.

Portanto, trata-se, antes de tudo, do tema do Bem e do Mal – natureza, consequências, ramificações – cujas raízes cristãs e cuja recorrência na história da cultura não impedem as apropriações locais que lhe darão matizes novos e insuspeitados. O trato específico dessa temática sujeita-se à sofisticada elaboração que resulta na obra máxima de Lúcio Cardoso, corrigindo, de certa maneira, o restrito olhar pautado pela desventura pessoal ou a incorporação arbitrária do exemplo dostoiévskiano.

Assim, ao combate originário são acrescentadas camadas diversas, afinadas não só às exigências do enredo, como principalmente às nuances sociais da trama. Se em obras anteriores, o mal é uma potência indefinida que se perde ante a centralização do drama religioso, em *Crônica da casa assassinada* outro será o aproveitamento. De modo oblíquo, a obra maior de Lúcio Cardoso aborda, em diversos níveis e graus de complexidade, o tema nuclear por meio de outros opostos que vão graduando a dicotomia inicial rumo a uma apropriação que a sujeitará, finalmente, ao contexto local. Desse modo, a partir dos pares diretamente condicionados à oposição bem/mal – como paraíso/inferno, graça/pecado, alma/corpo – sucedem-se outros que, acrescidos de novas dimensões, distanciam-se do ponto de partida,

⁴ Para Carelli, a década de 30 marca o predomínio do olhar maniqueísta e, nos anos 40, Lúcio envereda por um caminho mais complexo, no qual o satanismo dará voz aos dramas do homem. “Sem abandonar a visão do ‘romance ontológico’ de clima trágico, afasta-se insensivelmente de uma problemática dogmática” (1988, p. 149). “O início da obra cardosiana é marcado por um maniqueísmo devido a sua formação católica rígida [...]. No fim dos anos 40, assistimos a essa modificação progressiva do ponto de vista. Nenhum acontecimento importante marca essa alteração radical, mas o desregramento de sua vida pessoal, a audácia de seus fragmentos poéticos, o satanismo de suas novelas, o aprofundamento de seu universo romanesco manifestam uma efetiva colocação em questão de sua formação tradicional e uma exploração de novas zonas da condição humana.” (CARELLI, 1988, p. 223).

⁵ Moretti (2003, p 39-43).

para a ele voltar com outro fôlego e novos significados. Nesse sentido, considerem-se os desdobramentos da antítese primeira: ordem/desordem, imobilidade/movimento, tradição/liberdade – os quais não mais se limitarão a ilustrações da dialética inicial. Todos esses matizes estão presentes, retomam e aprofundam a produção anterior que, aliada à sofisticada formalização, resultará em uma composição cuja maior complexidade não se resume à prodigiosa arquitetura, mas ao modo como as especificidades sociais serão capturadas pela economia textual.

Sob essa óptica, o nervo temático, reposto e redimensionado, deslinda outra camada que, latente, pode reorientar a leitura da obra, deslocando o foco dos dilemas espirituais e conduzindo a questões iminentes cujo lastro local terá a vantagem de corrigir a suposta universalidade – tanto dos assuntos, quanto da abordagem crítica. Para se chegar a essa oposição que dará substrato histórico à trama, permitindo que o romance não caia nas mesmas armadilhas anteriores, será necessário contornar o assunto e investigar outro nível que, embora presente na obra do autor, se faz menos evidente por estar camuflado pelo conteúdo manifesto, pelo debate da época, pelo testemunho do escritor etc. Para tanto, compete ao olhar analítico desconfiar que, para além do mapeamento das obsessões, bastante sedutoras para guiar a crítica, outras podem ser as nuances de leituras aptas ao deslindamento das camadas profundas do texto.

Lúcio Cardoso interessava-se em produzir e organizar suas obras por meio de trilogias. Assim foi com *O mundo sem Deus*, composto por *Inácio* (1944), *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (2002) e assim seria também a série da qual a *Crônica* seria uma das partes.⁶ Por um lado, a obsessão pela tripartição inscreve-se na tendência dos romances cíclicos dos anos de 1930; por outro, talvez, remeta à lógica do silogismo, etapas de uma possível tese que a trilogia ilustraria.

Apesar da divisão tripartite, em todos os casos, inacabada, as Edições Bloch publicam, em 1968, seis de suas novelas, divididas em dois volumes: *Três histórias de província* e *Três histórias da cidade*. A nova classificação, em parte idealizada pelo próprio autor,⁷ desvenda outro pilar

⁶ Trilogia que seria composta por *Réquiem*, *O viajante* e *Crônica da casa assassinada*. Otávio de Faria menciona o projeto dessa trilogia (1997, p. 665 e 679).

⁷ Sobre as três novelas que compõem o volume dedicado à cidade, afirma Marcos Konder Reis que Lúcio Cardoso “as desejou reeditar um dia sob o título de *Três histórias da cidade*”. (1969, p. 11).

sobre o qual a obra de Lúcio pode repousar: um novo e significativo eixo, obscurecido pelas obsedantes e recorrentes questões de fundo transcendente. Nesse percurso, o núcleo aqui detectado, endossado pelos títulos dos novos volumes, conduz a outra polarização: a saber, a província – o lugar da família, da vida privada – e a cidade – o espaço urbano e a modernidade, lugar por excelência do indivíduo. A nova oposição perpassa, de modo velado e, talvez devido justamente à latência, mais instigante, toda a obra de Lúcio. Transposta para o caso de *Crônica da casa assassinada* trata-se da *ordem da casa* – representada pelo espírito da família Meneses e pela força simbólica da chácara – em confronto com a *ordem da rua* – cujo pivô é a figura de Nina, egressa da metrópole.

A organização desses dois volumes, mesmo que tardia, desvela um motivo recôndito. Para além da superfície, o drama apreendido também deixa ver aspectos da vida nacional, sobretudo por meio da presença aniquiladora da tradição familiar que se choca com a sugestão da emancipação no espaço da cidade. Nota-se que a família mineira e o elemento estrangeiro, portador da ânsia de liberdade, cortam e, de certo modo, também orientam o todo de sua produção.⁸ A ideia de *província* é a vida sob a ordem da família, tão presente nas pequenas cidades onde vigora o velho código das relações patriarcais, intransigentes contra o apelo de vida individual.⁹ A existência sob a casa modula obras tão díspares como *Mãos vazias* (1938), *A professora Hilda* (1946), *A luz no subsolo* (1936) ou *O viajante* (1973), intrigas que se desenvolvem em torno ou como consequência do grupo parental, apesar da presença do conflito espiritual que não raro desemboca no mesmo assunto da busca de Deus.¹⁰ Na *Crônica*, a complexidade das questões abordadas

⁸ Cf. Teresa de Almeida. “Marcas do texto: Juilen Green e outros” (1997).

⁹ A centralidade do tema da família é confessada pelo próprio autor, que afirma: “CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer, atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado” (CARELLI, 1997, p. 641).

¹⁰ A fortuna crítica de Lúcio Cardoso é quase unânime em ler a obra por meio dos temas da crise existencial de fundo cristão. Não parece haver a pressuposição de que a religiosidade, nas obras mais bem desenvolvidas, amalgama-se à constituição da família, por meio da qual se pode entrever o país. Vários críticos chegam a afirmar que a sociedade está ausente da sua obra e, quando presente, como ocorre em *Maleita* ou *Salgueiro*, acarreta problemas de composição. A esse propósito, diz Carelli sobre *Crônica da casa assassinada*: “Em suma, a *Crônica* funciona como um romance dentro do romance, para o qual os elementos

atinge patamar superior, uma vez que a intriga segue outros caminhos e o desenlace afasta-se, e inclusive renega, a rota da conversão.¹¹

A ação do romance *Crônica da casa assassinada* circunscreve-se aos limites do espaço doméstico, mesmo que a maior parte da obra ocorra, de fato, no espaço indeterminado da interioridade dos sujeitos em crise, que aflora por meio da memória e da refabulação dos eventos. A delimitação do enredo engloba a família Meneses, tributária da ordem patriarcal e defensora do código ético senhorial, em contato e em confronto com a moça da cidade, Nina, que se casa com Valdo e vem morar na chácara – a sugestiva *casa*, agente e paciente do ato de assassinar.

O enredo se desenvolve em torno de laços amorosos, traições, rancores e questões familiares – movimentados pelas infrações à norma. Das relações e desentendimentos resultam dois momentos de crime: o suicídio

históricos só desempenham papel bastante secundário, donde a fragmentação do tempo e das narrativas que refletem as diversas incidências do centro de gravidade do romance” (1988, p. 202). Ao mesmo tempo observa que “o romance se baseia, em última instância, em uma dupla oposição, temporal e espacial – a Chácara-Vila Velha tem como antítese o alhures-Rio de Janeiro” (CARELLI, 1988, p.185). A oposição é retida, porém entendida apenas um dado estruturante em termos de enredo, não como elemento que aponta para uma captação da dinâmica brasileira. Para o crítico, a questão central que embasa a obra seria o drama existencial do “homem às voltas com o mistério de Deus”, com forte embasamento autobiográfico. (1988, p. 202 e 185). Em outras passagens, Carelli também se manifesta sobre a temática central da obra cardosiana (1988, p. 60, 225 e 230). A esse título, também a fala de Lúcio Cardoso contribui para a ocultação dos aspectos sociais em sua obra: “os problemas sociais não me preocupam senão de maneira indireta”. Contudo, sintomaticamente, o mesmo depoimento parece remover o fundo histórico que subjaz aos dramas existenciais, ao afirmar que seu inimigo é a “família mineira”, “a concepção de vida mineira”. “Confissões de um homem fora do tempo” (1997, p. 762-764). No caso da *Crônica da casa assassinada*, mesmo com a presença do tema explícito da decadência da família mineira (largamente apontado pela crítica) ainda é recorrente que a interpretação enverede para o drama exclusivamente subjetivo.

¹¹ Leitura diametralmente oposta teve Adonias Filho sobre a obra. O crítico comemora o caráter universalista da *Crônica* ao encenar, no palco moderno, “acima dos localismos”, a atemporalidade da tragédia, alçando a obra ao padrão clássico. “Lúcio Cardoso robustece o trânsito do moderno romance brasileiro nos canais da ficção universal. A tradição que desse modo passa a alimentar, de origem temática a mais autêntica, é uma tradição clássica” (FILHO, 1969, p. 33). No que diz respeito à identificação da matriz temática casa x rua, a obra inacabada, *O viajante*, também apresenta uma rede de intrigas entre o horizonte medíocre da cidade pequena em face da atração pela cidade, associada à figura do estrangeiro.

efetivo de Alberto e o suicídio falhado de Valdo – por trás do qual pulsa a sugestão homicida de Demétrio, ao disponibilizar a arma ao irmão. Os atos criminosos enovelam-se em uma trama de tonalidades policiais, cujo movimento logra manter aceso o clima de mistério e pesadelo, por meio de despistamentos, vaivéns e toda sorte de recursos romanescos de suspense e retardamento do desfecho. Nesse torvelinho, a partir de características da protagonista, se desencadeará a contravenção maior, potencializada pela religiosidade e pelo tabu, na qual se engasta o grande drama e a maior ousadia do romance: o incesto.

A intriga romanesca é confeccionada por meio da forma epistolar e polifônica; o caráter prismático afasta a univocidade dos eventos que repercutem diferentemente na interioridade de cada uma das vozes focalizadas. Os modos de apreensão do dado objetivo são de natureza subjetiva: cartas, diários, confissões, depoimentos, livro de memórias. Apesar da força dos eventos, a circunstância imediata dos dois crimes é amenizada pela intensidade da vida interior, uma vez que o drama vivido é antes de tudo internalizado. O campo da introspecção é explorado em diversos níveis, a despeito da indistinção entre os registros de fala.¹²

Nesse contexto, a esfera da casa delimita a narrativa, uma vez que as vozes são emolduradas por modalidades de discursos do eu, registradas em situação de profunda intimidade e confissão. A forma por meio da qual é tecida a rede folhetinesca de intrigas parece emular a atrofia do espaço compartilhado. A estrutura da macronarrativa convoca a autorreflexividade, travando um pacto contra a vida pública – na contramão do discurso direto ou da onisciência narrativa. As muitas vozes autocentradas negam o princípio da vida em comum. Os diálogos são reproduzidos pelos simulacros de papéis privados, cujo enfeixamento fica a cargo de um narrador oculto. Há que se pensar o quanto o próprio estatuto da prosa de introversão, particularmente na modalidade do diário íntimo, evoca a obstrução da interpessoalidade; apesar de estratégica, uma vez que se trata de um romance que se dá a ler, a figuração do outro só se faz pela voz do mesmo.

¹² Apesar da valorização da construção polifônica, a homogeneidade das vozes foi alvo da crítica. Consuelo Albergaria aponta o problema em termos de composição que incide sobre a “ausência de modulação” das vozes no romance, uma vez que “todas usam o mesmo registro de fala”. “Espaço e transgressão” (1997, p. 683). Já Wilson Martins menciona a “uniformidade estilística que mal permite, a princípio, distinguir os personagens uns dos outros”. “Um romance brasileiro.” (1997, p. 796).

As vozes que contam a história são duplamente enclausuradas: social e esteticamente. A princípio pela lei da casa pautada pela interdição; do ponto de vista literário, pela carpintaria romanesca construída por falares indiretos – escritas do eu e não formas dialogadas –, só aproximadas pelo recurso de um “narrador-regente”.¹³ Desse modo, a dinâmica do mundo patriarcal dá substrato à feitura textual: ensimesmamento e incomunicabilidade. Como não há alteridade, como o outro é o mesmo, a narrativa reproduzirá o impasse – e nesse sentido adquire uma verossimilhança sofisticada, para além da uniformidade das vozes ou dos eventuais atropelos da composição. Como consequência, o andaime por vezes fica à mostra, o que pode implicar algo além de um deslize estrutural. Daí o descompasso entre prolixidade da fala e ausência de audiência: se não há ouvinte possível, o autocentramento aprofunda-se e as falas avançam, vertiginosamente.

Com origens na Antiguidade, a ideia de família está para a escravidão, assim como a *pólis* está para a liberdade: uma é o espaço do arbítrio e do emudecimento; outra, do sujeito e do discurso. A família é apolítica por excelência; à política pertence o reconhecimento entre iguais no palco da cidade.¹⁴ A fatura da obra é fiel à impossibilidade do sujeito moderno, à aporia do contato num mundo de desigualdades intransponíveis. Para a casa-família, o sopro que vem da urbe será fatal. O movimento transgressor que a forasteira detona traz em seu bojo as forças ainda dispersas dos direitos do indivíduo – capazes de implodir um mundo, mas ainda insuficientes para fincar raízes. As vozes ressoam intramuros, cujas paredes da estrutura social se moldam em páginas íntimas, destinadas a leitores imprecisos, o que torna difícil apostar em um discurso de autorrepresentação.¹⁵

Discretamente, a cidade emerge logo no início da narrativa, quando André rememora o diálogo com Nina:

¹³ A expressão é de Enaura Quixabeira da Rosa e Silva (1995, p. 28): “a figura do narrador-regente procura ocultar-se, subrepticamente”.

¹⁴ Arendt (2013).

¹⁵ Nesse sentido, a leitura aqui desenvolvida contrapõe-se à de Elisabeth Cardoso. A autora considera que a obra privilegia a expressão do feminino, o que aponta para a ideia de autorrepresentação das mulheres. Contudo, por oposição à sugestão do “discurso de si” como modo de se assenhorar de seus desejos, emerge a esfera da família que, encampada pela arquitetura romanesca das paradoxais escritas do eu, determina a invisibilidade do sujeito, dada a ausência de espaço público. (2013, p. 223-234).

– Bobo, por que não hão de voltar os bons tempos? Você pensa que tudo se acaba assim? Não pode ser, não é possível. Não sou tão feia assim, não me tiraram tudo, pode olhar... – e puxava-me, enquanto eu mantinha a cabeça voltada – pode ver que nem tudo se acabou ainda. Se Deus quiser, vamos para uma cidade grande, onde a gente possa viver sem que ninguém se importe com nossa vida. (Acreditaria no que estava dizendo? Suas mãos relaxaram meu braço, seu tom de voz se alterou). Ah, André, como tudo passa depressa.

[...]

– Nina, você tem razão. Iremos para uma cidade grande – o Rio de Janeiro, por exemplo – onde ninguém se importe conosco. (CARDOSO, 1997, p. 26).

Em evidente estratégia de construção do efeito de suspense, tais páginas do diário aludem ao final dos eventos narrados no romance. Diante do fim, Nina se apega à fonte de onde provém a sua singularidade: a cidade. A centelha de vida na iminência da morte lhe acena com o lugar em que a promessa de liberdade poderia se fazer real. A salvação do corpo coaduna-se com a salvação da individualidade. Ante o irremediável, André compactua com o delírio e assente ao desejo. Soa como se ambos dissessem: na cidade ninguém se importará conosco, pois estaremos livres da *casa*.

Antes de sua expiação, porém, a exuberante moça da cidade adentra o espaço da família. Sua presença agirá como elemento desagregador:

A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo de morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção e um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo, resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa, se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras porém se avivam e fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por

circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca – e você o compreenderá desde o primeiro momento em que pisar na Chácara. (CARDOSO, 1997, p. 140).

Ao contrário do que afirma o texto do fragmento, a casa não será mais a mesma. O narrador noticia a suspensão do dinamismo inerente à propriedade, responsável pelo desencadear da desagregação. O repouso é a ruptura com o tempo captado pelo oximoro “progresso para a extinção”. A preparação para a morte, contudo, resiste graças ao “espírito da família Meneses” que permanece, qual “alicerce de ferro”. Nina encarna a figura do ente estrangeiro, constante na tradição do romance católico francês; o sujeito que vem de outras paragens e traz o germe da discórdia ou a revelação da falta de sentido do mundo.¹⁶

No exemplo da citação, quem fala é Valdo em carta a Nina. Ele, um Meneses, continuador do legado da família; Nina, sua esposa, a grande personagem do romance (além da personagem-casa), figura-chave da destruição.

Se o todo do romance privilegia a casa em detrimento da cidade, esta, contudo, comanda a ação por meio da dinâmica impressa pela figura de Nina. A intrusa traz o movimento, a pulsão de vida e de morte, o germe da destruição e a promessa de independência. Representa, portanto, uma ameaça que deve ser extirpada em nome do grupo. Por um lado, o elemento exógeno trava pacto com o tempo em nome da aniquilação; por outro, a ruína é o espaço para a futura modernidade.¹⁷

¹⁶ A figura do estrangeiro é uma recorrência na obra de Lúcio Cardoso: comparece na novela *O desconhecido*, na *Crônica* e em *O viajante*, para citar alguns exemplos. Também Cornélio Penna faz uso do recurso em *Fronteira*. Teresa de Almeida identifica a recorrência ao “estrangeiro” por meio da influência da obra de Julien Green. Trata-se da chegada de um intruso cuja função é desmobilizar o equilíbrio inicial. Teresa de Almeida. “Marcas do texto: Julien Green e outros” (1997, p. 701). Ao apontar a mesma presença do forasteiro que desencadeia a desagregação, Otávio de Faria faz referência ao filme *Teorema*, de Pasolini. (FARIA, 1973, p.16).

¹⁷ Elisabeth Cardoso considera que, sob o ponto de vista da voz como constituição do sujeito feminino, Ana detém o protagonismo, tonando-se “a narradora mais efetiva da prosa de Lúcio Cardoso”. Ana seria a personagem feminina mais bem delineada que assume o discurso sobre si, reflete sobre sua escrita e, ainda, se refere a um leitor possível, externo à obra. “Comparada a Betty e Nina, sua escrita é mais autônoma” (2013, p. 224-245).

A protagonista carrega todos os valores adversos à herança patriarcal cultuada: à clausura, opõe o movimento; às interdições, o corpo; às regras, a transgressão; às certezas, o inusitado. Em suma, do ponto de vista da ordem da casa e, ainda, em contato com reminiscências metafísicas, Nina *é o mal*.

Os signos demoníacos são lançados sobre a figura da estrangeira: trata-se de uma criminosa tanto do ponto de vista natural – sua *essência* é má – quanto do ponto de vista do arbítrio – ela escolhe o caminho do erro.

Sob esse ponto de vista, leia-se a narrativa de Valdo:

Nada posso dizer à minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la. [...] E a verdade é que de há muito que verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. Creio hoje, sem esforço, que o ambiente passional que atravessamos há quinze anos atrás tenha sido um exclusivo produto dessa sua irradiação pessoal. Não sei se estas coisas se dizem, se é possível acusar alguém por elementos tão imponderáveis. Mas se o faço agora, e contra minha vontade, revolvendo em mim mesmo velhas feridas cicatrizadas há muito, é que prevejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas que as do passado. Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivéssemos nos dias sombrios da Inquisição [...] Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição. De que modo brutal não amei eu esta criatura, no tempo em que a amava, para reconhecer e aceitar assim os signos de minha própria morte, e as possibilidades de minha destruição? Ou – e aqui não ousa mais do que sugerir, sem ter coragem para ir muito longe – não terá sido precisamente isto, a imagem de minha morte, o que nela me arrebatou de modo tão decisivo? (CARDOSO, 1997, p. 264-268).

O feitio da moça desorienta Valdo que procede às apalpadelas tentando aproximar-se de seu mistério. A liberdade que a move é de tal modo um elemento estranho que ela parece conter uma “atmosfera subversiva”, que a faz “portadora de certos elementos de mal-estar”, daí ser culpada dos acontecimentos trágicos, dada sua “irradiação pessoal”. Como se vê, a delimitação é vaga e arbitrária, claramente o interlocutor está diante de uma esfinge que se consumiu ao devorar a todos – diferentemente do mito, uma instância que pune ao mesmo tempo em que se dá em sacrifício.

Seu mistério consiste de elementos equívocos – dúbia, perigosa, “pronta a uma revolução ou assalto” –, que não se comprovam, o que não a impede de ser considerada criminoso e culpada. Note-se que o comprazimento experimentado pela adoção sistemática da máscara – por meio da qual, em lusco-fusco, o sujeito se revela – aproxima a protagonista da forma do romance, do próprio modo de ordenação da obra: a trama folhetinesca e o embaralhamento dos pontos de vista perseguem a verdade através da dúvida.

Livre, sedutora e transgressora, transmuta-se em uma espécie de bruxa.¹⁸ À defesa da família diante do desconhecido une-se o imaginário da mulher demônio, do feminino como sedução e perfídia: “... não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição” (CARDOSO, 1997, p. 265). De inapreensível, passa a feiticeira; de singular, a criminoso. Emparedada pelo juízo do consenso e da lei, não lhe é possível qualquer veredicto favorável. Tanto sua natureza quanto sua ação estão maculadas pelo erro, pelo vício e pelo equívoco. A morte que lhe será destinada, lenta e cruel, apodrecendo em vida, comunica-se com a ideia de castigo reacendendo os mitos da fêmea bruxa. Contudo, a suposta punição será contrabalançada pela destruição que ela, por sua vez, também desencadeará.

Não é nova a associação da liberdade e do corpo ao mal. No entanto este “mal argamassado à sua natureza” alça-se para além da demonização

¹⁸ Em alguma medida, caberia aproximar Nina de Capitu. Ambas representam a modernidade, desestruturam a família patriarcal e pagaram caro pelo caráter emancipatório. Mas, enquanto Capitu se pauta pela racionalidade burguesa, Nina transige por meio do exercício da sexualidade, cujo paroxismo será o incesto (SCHWARZ, 1997).

feminina ligada ao gênero: é o sopro de individualização que reduzirá a casa a cinzas.¹⁹

A perspicácia na construção de atmosferas pode ser testemunhada pela flagrante associação entre a casa e o corpo. A ameaça que vem da rua exprime-se pela beleza medusante e pelo exercício da sexualidade: todos estarão sujeitos à sedução que ata as pontas da vida e da morte. O mal passa de corruptor moral, via corpo e costumes, à acepção de doença em conluio com a decadência do sistema. Ameaçada pelo que lhe é exógeno, a casa mescla a decadência do patriarcado à decomposição:

Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que de há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da Chácara. Aquele reduto, que desde a minha infância – há quanto tempo, quando a estrada principal ainda se apertava entre ricos vinháticos e pés de aroeira, tortuosa, cheia de brejos e de ciladas, um prêmio quase pra quem se aventurasse tão longe... – eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável a meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, esta imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, dilatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória moral e purulenta). (CARDOSO, 1997, p 178).

Certa atmosfera *fin de siècle* se faz sentir no comprazimento perverso dos signos da putrefação: “corpo gangrenado”, “venenos que traz no sangue”, “carne desfeita”, “miséria da carne humana”. O patriarcado é um corpo podre. Os alicerces da casa e do sistema arruinados assumem natureza humana para antecipar, captar e entrever a agonia de Nina, cuja matéria se

¹⁹ Nesse sentido, a aparição de Nina faz eco à de Rafael, em *O viajante*, sobre quem assim se pronuncia uma das personagens: “– Mas o que seria de nós sem você, Rafael?”. A mesma pergunta poderia ser direcionada a Nina, como se o ser intruso fosse portador de uma catástrofe necessária. (CARDOSO, 1973, p. 75).

desfaz em vida, ao mesmo tempo em que a casa-família rui. A personificação da residência autoriza a mudança constante dos papéis de sujeito e objeto, agente e paciente, fazendo com que o instrumento do ataque se confunda com o alvo a ser destruído.

Tal confluência entre as forças antagônicas da rua e da casa – uma que almeja se impor, outra resistir – aponta para a presença das estruturas arcaicas como parte dos alicerces da modernidade que se instaura. O colapso que daí advém desenha a aporia na qual se apoia a formação da modernidade nacional: o fracasso como grande ruína, aquilo que esgotado, ainda subsiste.

Nina é moldada pelo espaço da cidade. Traduz certa faceta do sujeito moderno no país – uma subjetividade ainda em transição, junção de coragem, desejo e capricho – virtualidade que acabará aprisionada, julgada e condenada pela casa. Não ainda a procura da autonomia via trabalho, uma vez que a personagem sobrevive sempre à custa de um protetor (o pai, o marido, o pretendente), o que pode também sinalizar para reminiscências do papel consagrado à mulher, mesmo quando aderente à modernidade e ciosa de sua voz.²⁰ A transgressão, sobretudo, se concentra no movimento do desejo que se desdobra na disseminação de artimanhas e, finalmente, no golpe desferido contra as interdições. Certa passagem mostra Nina no Rio de Janeiro, deslumbrada e perdida diante do movimento da rua, momento no qual atuam sobre ela os signos da modernidade: está em trânsito como uma “mulher da multidão”, bela e fugaz como a passante de Baudelaire, carregando em si a morte como o herói da vida moderna.²¹

Sua aparição na província e na chácara causa espécie devido à sua indumentária: ao irromper, vestida conforme a última moda, com excesso e sofisticação, faz contraste imediato com a austeridade da casa, cujo exemplo a seguir seria a vestimenta casta e asséptica de Ana. Esta fará da cunhada uma inimiga, uma vez que Nina era toda a aventura humana que escapava à casa-prisão. Nas palavras do padre ela “era a própria imagem do mundo [...]

²⁰ Elizabeth Cardoso analisa o discurso feminino no romance sob outro ponto de vista (2013).

²¹ Alusão ao famoso conto de Edgar Allan Poe “o homem da multidão”. As referências à passante e ao heroísmo da vida moderna – caracterizado pelo impulso ao suicídio – são da leitura de Walter Benjamin sobre Baudelaire (1994). Teresa de Almeida faz referência à passagem de Nina na cidade. Lúcio Cardoso (1997, p. 709). O trecho do romance localiza-se no fragmento 39º – Depoimento do coronel –, mais especificamente nas páginas 414-415.

de suas pompas, de tudo enfim de que ela se julgava injustamente privada” (CARDOSO, 1997, p 353).

A vestimenta inapropriada é signo da modernidade, uma face cidadina que se incrusta no seu caráter. No decorrer da narrativa, quando ciente da sua doença, calcina-se em efígie ao atear fogo aos vestidos; na próxima viagem ao Rio, que faz a fim de consultar o médico, renova o guarda-roupa, como se do dispêndio e da adequação ao novo dependessem sua saúde. O artifício das roupas, assim como o de suas falas e atitudes, participa da composição de seu enigma.²²

Tal qual a cidade, Nina guarda mistérios e armadilhas. Também Betty procura decifrá-la a partir dos códigos de que dispõe. Sob a voz da governanta, o mal assumirá a face de movimento por oposição à solidez: a jovem patroa encarna o medo do imprevisto, a ameaça do evento, do ato que advém de uma vontade legítima; nesse sentido, para Betty, o mal traveste-se em “escândalo”:

[...] Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, e sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuado e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disso, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade [...] Era inútil esconder: tudo o que exista ali naquela casa, achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar [...] A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça [...] ela continuava fora de qualquer justificativa, como um escândalo. E, para mim, até aquele momento, nada existia pior do que o escândalo – era sob esta forma que se configurava todo o mal [...] (CARDOSO, 1997, p 280).

“Escândalo” sintetiza o acontecimento transgressor, capaz de suscitar indignação e desordem. Em face do mundo de papéis intocáveis, a imprevisibilidade é demoníaca. O espetáculo violador que é máscara do pecado é também sintoma do moderno: o inamovível, parente do ócio aristocrático, contraposto à exasperação do movimento.

²² Sobre o papel da vestimenta no romance: Rosa e Silva (1995); Cardoso (2013).

Quer seja a conduta capciosa detectada por Valdo, quer seja a perigosa imprevisibilidade apontada por Betty, observa-se a tentativa de capturar uma subjetividade selvagem e vigorosa, adversa à tradição senhorial cultuada pelos Meneses. Se Nina é o mal, os elementos que a caracterizam – liberdade, sedução, movimento, dubiedade – são pecaminosos. A narrativa é prodigiosa ao descrever a força avassaladora de Nina, modulando os possíveis significados do maligno sob olhares diversos.

Se o agente da desagregação é comumente associado ao mal, o arranjo dicotômico poderia sugerir que os representantes do sistema da casa sinalizariam o oposto, isto é, o bem. No entanto, os falares que associam Nina ao mal e a transformação da casa, sob sua vigência, em inferno, não orientam o juízo estético. Trata-se de pontos de vista que são expostos e desconstruídos em seguida, pelo jogo de vozes e pelo confronto de leituras – como fundo: a nobreza da dúvida, corroborada pela estrutura, espécie de humildade no caminho da verdade.

Não só a voz da mulher demonizada comparece como sua presença é determinante e avassaladora. Temida e desejada, Nina é o mal e o pecado, mas também a beleza, a liberdade, o desejo, o jogo e a morte. Ela é o bode expiatório que se vinga: como a casa, desmorona sepultando a todos. Como contraste evidente, em outras obras de Cardoso o sujeito é mera criatura em busca da salvação.

Assim, o curso da análise desvenda que, no caso da *Crônica*, a oposição casa x rua subjaz à universalidade da antítese bem x mal, desenvolvendo os pares família/cidade, grupo/sujeito, tradição/liberdade. A antítese maior é reposta, contornando a explicação da doutrina. Nessa toada, invertem-se os termos da equação: bem e mal não mais correspondem a casa e ao que lhe é alheio. Se o nefasto indiscutível permanecesse no elemento exógeno, a família venceria. Mas a narrativa não pactua com a casa; a desconstrução de preceitos mais parece travar um pacto de ruptura. Deste faz parte o sacrifício da infratora para destruição da moribunda fidalguia.

A densidade imagética, temática e formal em alguma medida acompanha o torvelinho de dramas, vozes e revelações. Aos enigmas oferecidos articula-se o redimensionamento, em outro sentido também demoníaco, dos assuntos e temas recorrentes. Bem/mal, virtude/pecado, graça/danação, vida/morte: os pares antitéticos comumente utilizados sujeitam-se a outra série de combinações em diálogo estreito com a sobrevivência do patriarcado e os anseios de emancipação.

A voz de Nina eclode pelo testemunho de Ana:

– Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: “André, não renegue, assumo o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem em um tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilânime, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado – sem ele, você seria um morto. Jura, André, jura como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando”. E ele jura, e cada dia que se passa, eu o vejo mais consciente de sua vitória.

Havia nela, a essas últimas palavras, um fervor diabólico. (CARDOSO, 1997, p. 322).

A confiança indireta de Nina (cuja voz emerge da memória de Ana transcrita em uma confissão endereçada ao padre) apoia-se na apropriação dialética da ideia de “pecado”. A violação ao preceito religioso assoma como conquista, virtude, pois sinaliza a liberdade e o desejo, o contrário da pusilanidade e da subserviência – Nina se penitencia não por pecar, mas por não estar à altura da transgressão empreendida. O “escândalo” que Betty tanto temera vem à tona sob a forma de positividade: “nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado”. A consequência da presença da contravenção é, agora, invertida e submetida a outro imperativo: pecar é ter *responsabilidade sobre o mal* que se pratica. Trata-se de uma questão ética: o ato assumido pelo sujeito, o contrato que esse ato perfaz deve ser defendido sob pena da indignidade. Apesar do elemento trágico, o qual induz à presença de forças incontroláveis, a protagonista intervém conscientemente e decide o rumo de sua trajetória.²³ No centro, o sujeito moderno, cujas rédeas

²³ A forte presença do elemento trágico foi muitas vezes notada pela crítica. Para Octávio de Faria, Lúcio Cardoso “deve ser estudado como um trágico”, sua obra está “dentro dessa concepção eminentemente trágica de um universo ‘prometido ao sofrimento’ e ‘abandonado pela Graça’”: um mundo marcado pelo “poder invisível” cujos “personagens de destino” são conduzidos à destruição (1997, p. 668, 660 e 672). O centro da leitura de Adonias Filho é o drama atemporal do herói trágico no romance moderno. Também Carelli enfatiza este aspecto: “essa concepção fundamentalmente trágica (no sentido da tragédia antiga e shakespeariana, compreendendo a intervenção de um destino cego) é uma constante na obra” (1988, p. 227).

de seu destino são conquistadas por meio da transgressão a casa – lugar da família, do credo e da opressão.

A eclosão do pecado, uma das faces do escândalo, é o crime-tabu do incesto – o qual, apesar de negado no final do romance, não chega ao conhecimento de André. Além disso, cabe refletir sobre como o incesto se faz uma verdade do ponto de vista literário: o ato reverbera sobre todo o romance, o condiciona e o influencia formalmente, tornando-se, portanto, uma *realidade estética*, apesar da negação final.

Lúcio Cardoso escolheu com cuidado a maior das transgressões; mas aqui, ao contrário de outras personagens suas, a convenção do caminho espiritual não é solução, pois a fé acaba por ser mais uma das formas da opressão familiar, mais um subterfúgio falaz. Essa reviravolta – o drama existencial presente, porém agora insolucionável, já que o virtual alcance acataria a violência da instituição – articula-se à arquitetura desmesurada e abissal, contribuindo para o êxito da composição. Pode-se dizer que, muito embora a crítica reconheça as qualidades da literatura de Lúcio Cardoso, a maior parte de sua produção antes do aparecimento da *Crônica da casa assassinada* parece girar em falso.

Se, sob a óptica da subjetividade, o delito é libertação e sua defesa conduta nobre, os parâmetros parecem mudar de lugar, reorientados por outras forças, da história e da vida social. O incesto é a grande prova da liberdade de Nina: assumir o pecado é um modo de se tornar sujeito, negando a família e o passado da escravidão. As inversões comparecem pela fala de padre Justino diante da interrogação de Valdo:

[...] “Padre, que é o inferno?” [...] E como se fosse inspirado por uma força superior a mim, veio-me uma enorme vontade de responder, apontando com um simples gesto: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo”. (CARDOSO, 1997, p 325).

Padre Justino não é a voz da Igreja, ele é “justo”, bom e correto: para ele, o mal passa a ser a casa. A face do infando é justamente a do inamovível, na contramão das vozes que o identificavam ao movimento. E se a casa é flagrantemente a família, o padre – muitas vezes porta-voz de certa nobreza ética no enlace de crença e humanismo – acata a confluência entre patriarcado e mal.

Em outro momento, agora em diálogo com Ana, prossegue a leitura da fixidez da casa como malefício:

- Se inferno existe, Padre Justino, é aqui nesta casa. O senhor nem pode conceber a desordem...[...]
- O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma [...]
- Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? [...] É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade de seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. (CARDOSO, 1997, p 336).

A reflexão do padre elabora sofisticado argumento, talvez desejando abalar as certezas de Ana na busca por uma salvação mais autêntica. Para ela, a partir da invasão da cunhada, a casa passou a incorporar o mal, pois a habitação resta dominada pela desordem. Mas o padre a contradiz: o maior dos erros jaz onde a tradição se arroga “escudo da verdade”. A univocidade do discurso: eis o mal. Apostar em uma convicção absoluta é, pois, coerção e autoritarismo. A uniformidade está na voz de Demétrio que, sintomaticamente, é emudecido no romance. Note-se o quanto a reflexão filosófico-teológica dialoga com a arquitetura da obra: a suposta confusão da multiplicidade de vozes como ensaio de humanização, já que o conhecimento mais alto estaria justamente na incerteza e na discórdia.

A cadeia de inversões conceituais prossegue. Não deixa de surpreender o veredicto final:

- [...] Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura de nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-Lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 1997, p. 579).

A fala do padre responde a Ana que, ante o paroxismo do sofrimento, acresce à sua desdita a suspeita de que sua rival teve o melhor papel na contenda, na medida em que assume um incesto que nunca existiu. Ademais, ao encampar a mais avassaladora das culpas, Nina salvaguardou Ana do opróbrio. Ao respondê-la, por meio da voz de Padre Justino, Lúcio

Cardoso refina a dialética entre as forças metafísicas: Deus, em vez de inação e apaziguamento, seria antes fonte de transgressão, iluminação, acontecimento: *escândalo*, portanto. Assim a estrangeira passa a ser instrumento do escândalo satanicamente divino: dialeticamente, ela se torna uma forma do bem, um modo de aparição do sagrado.²⁴ Toda a maldição lançada sobre ela inverte-se: seu crime, máscaras, egoísmo e futilidade são sintomas do demasiado humano cuja vontade e volúpia não apagam o gesto altruísta e a intenção de, à custa da própria vida, romper a cadeia de subserviência e opressão.

O processo que instaura a reversibilidade entre os polos enraíza-se na prática da escavação interior de onde emergem as reflexões de fundo filosófico, assumidas em graus diversos pelas personagens. A experiência imanente da vida na casa põe em debate o dogma a partir das características da prosa de introversão: memória, confissão, autorreflexividade. Como se o divino se manifestasse de modo caprichoso, se à mulher enfeitada se confere uma nobreza benéfica, também a cidade de onde ela provém se reveste de uma espécie de positividade. Os ecos da modernidade despontam indiretamente, sobretudo pelo comportamento de Nina cuja experiência pautada pela vertigem da aventura humana acaba por internalizar o impulso maior que sintetiza a força do espaço citadino: a emancipação. A reversibilidade proposta pelo padre parece encampar o ponto de vista que advém do todo da composição: a casa enquanto imagem do patriarcado e suas mazelas está condenada, uma vez que sob a capa da ordem e do bem esconde-se o maior dos males: a aristocracia rural e o passado da escravidão. Nesse sentido, a cidade, aparentemente fora da narrativa, é a força maior que *assassinará* a casa.²⁵

²⁴ Aqui também ressoa a lição de Dostoiévski, segundo Otto Maria Carpeaux: “[...] o misticismo eslavo admite estranho caminho da salvação: por meio do pecado. E isso explica as profundidades do imoralismo no cristianismo de Dostoiévski.” (2012, p. 411). Sobre o tema de Deus através da danação em Lúcio Cardoso, ver também Nelly Novaes Coelho. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial” (1997, p. 781).

²⁵ Retenha-se passagem do diário do autor na qual destaca a posição central que a cidade ocupa em sua obra, relacionando-a à aniquilação da ideia de “futuro”: “Através da cidade, o mito de um país agonizante. Nessas lutas sem tréguas, a descrição de sentimentos envenenados que corroem o espírito desse país, que o torna inerte e sem viço para o futuro”. (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988, p. 172).

No entanto, há ainda a circunstância de que os polos antitéticos – o sujeito e a casa – se fundem, numa luta de morte da qual ambos sairão assassinados. Não é possível, ante o passado da escravidão e a singularidade local do processo de modernização, a vitória de um dos lados: ambos se aniquilam ou sobrevivem entrecruzados – a convivência agônica, em termos formais e contextuais, pode ter sido captada pela imagem recorrente da ruína, assim como pelo espetáculo da morte da heroína. Talvez resida aí potente imagem da modernidade periférica, marcadamente anacrônica.

Observe-se que ao encenar a dialética casa x rua, a voragem dos novos tempos, representada por Nina, substitui o universo do trabalho e da troca, pela presença do corpo. O mundo laboral não aparece no romance, exceção apenas para a governanta Betty.²⁶ Como o anseio de liberdade de Nina não se insere nesta esfera, o romance escolhe explorar a face do sujeito livre pela mediação da sexualidade.²⁷ Esta a especificidade sobre a qual recai a modernidade delineada: o erotismo será o caminho de ruptura com aquilo que o mundo da casa-grande representa. O controle dos corpos sintetiza a dominação patrimonialista.²⁸

Afim ao procedimento da protagonista, a “graça” se manifesta por meio de tempestuosa violência. A revelação divina é da ordem do “espanto”. A fala do padre dismantela a cadeia Nina-mal-cidade: a protagonista passará a conter uma acepção complexa do bem que amalgama liberdade, desejo, audácia, rebeldia. Por um lado, é instrumento do divino, daí seu

²⁶ Também em *A menina morta*, de Cornélio Penna, o trabalho assalariado restringe-se à governanta Frau Luísa.

²⁷ Nesse ponto, valeria a remissão à situação das personagens femininas do romance de 1930 diante do mundo do trabalho livre. A emancipação via trabalho parece mais impiedosa em face da condição feminina. O trabalho na fábrica ou nas profissões liberais frequentemente descamba em fracasso ou prostituição. Distante do liberalismo burguês, o trabalho ainda desqualificado parece encaminhar-se para o uso do corpo como mercadoria, problemática inerente à modernidade em conluio com a sociedade patriarcal. São exemplos *Parque Industrial* (1933), *Os Corumbas* (1933) e *A estrela sobe* (1939)

²⁸ Antonio Candido aponta o caráter disciplinador do corpo como parte integrante das funções políticas e econômicas da família patriarcal: “The history of the Brazilian family during the last 150 years consists essentially of an uninterrupted series of restrictions upon its economic and political functions and the concentration upon the more specific functions of the family (from our point of view) – procreation and the disciplining of the sex impulse” (CANDIDO, 1951, p. 304).

sacrifício conter algo de uma *via crucis*; por outro, é a condição humana levada ao paroxismo – e perdoada. Parece encampar a parábola goethiana da absolvição do pactário a partir da convicção de que merece o perdão aquele que abraçou, sem temor, o abismo da condição humana.²⁹ Lembre-se que, no *Fausto*, a aposta entre Deus e Mefistófeles já pressupõe, de antemão, o perdão ao pecador: *Erra o homem enquanto a algo aspira!*³⁰

Na *Crônica* a gravidade do erro é proporcional ao peso da tradição vivenciada; com o incesto, a implosão da família é de tal modo avassaladora que estremece a ideia de civilização. Em face do contexto local, a “aspiração” da bruxa-santa passa a conter, a um só tempo, o mínimo e o demasiado: o ideal do indivíduo que tece o próprio destino.

Assim, afastando-se das explicações metafísicas, o mal com Nina é também signo do humano imerso na história, enquanto potencialidade de revolta contra a ordem, reinventando os lugares do mundo. Com efeito, Nina congrega elementos diversos e emblemáticos que a fazem personagem cuja construção é uma síntese que escapa à estrita verossimilhança. Por trás dos ecos míticos da feiticeira, a força da autonomia pessoal de quem arrosta, com ânimo suicida, o patriarcado. O êxtase com que se lança ao mundo contempla, ainda, o afã faústico de totalidade e o demonismo do herói negativo.

A mulher pária é o espectro da cidade que assassina a tradição, cuja peculiaridade é a de ser, a um só tempo, vítima e algoz. Todo o desenho da personagem carrega a entrevisão do *outro* no espaço do *mesmo*. O crime contra a casa é também o rito sacrificial de uma modernidade que nasce minada, emblema do impasse dos direitos do indivíduo ante a herança colonial. As forças da cidade perfazem uma realidade ainda titubeante:

²⁹ “Mas o que Mefisto não percebe é que Deus já determinou o resultado da aposta: o bem vencerá, porque o homem que se esforça deverá ser recompensado [...]. Aqui se dá uma relatividade do aspecto trágico no mito de Fausto: o homem, como um ser natural, está entre dois princípios de vida, o bem e o mal. Ele não está entregue a um destino inexorável, mas escolhe seu próprio caminho, e luta. Se ele permanecer fiel a seus objetivos e a seu desejo de conhecimento, corre o risco de cair em tentação. Assim, o homem que se esforça por seu desenvolvimento e permanece fiel a seus objetivos, não deverá ser punido”. (DURÃES, 1999, p. 239-240).

³⁰ Do *Fausto: uma tragédia – Primeira parte* (grifos meus): “Mefistófeles: Que apostais? Perdereis o camarada;/ Se o permitirdes, tenho em mira/ Levá-lo pela minha estrada!; Altíssimo: Enquanto embaixo ele respira/ Nada te vedo nesse assunto;/ *Erra o homem enquanto a algo aspira!*” (GOETHE, 2007, p. 55).

capazes de eivar os alicerces da casa, mas ainda insuficientes para prevalecer. A família arruinada e o extermínio da heroína esboçam a aporia do país entre a impropriedade do velho e a inviabilidade do novo – a casa e a rua no limiar entre o *mesmo* e o *outro*.

Referências

- ALBERGARIA, C. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 681-688. (Coleção Archivos, n. 18).
- ALMEIDA, T. Marcas do texto: Julien Green e outros. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 697-710. (Coleção Archivos, n. 18).
- ARENDT, H. *A condição humana*. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol III).
- CANDIDO, A. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (ed.) *Brazil: Portrait of Half a Continent*. New York: Dryden Press, 1951. p. 291-312.
- CARDOSO, E. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2013.
- CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madrid: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. (Coleção Archivos, n.18).
- CARDOSO, L. *O viajante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.
- CARDOSO, L. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARDOSO, L. *Três histórias da cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- CARDOSO, L. *Três histórias da província*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- CARELLI, M. *Corcel de fogo: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

- CARELLI, M. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 625-639. (Coleção Archivos, n. 18).
- CARPEAUX, O. M. O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. In: _____. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Leya, 2012. p. 411. v. 7.
- COELHO, N. N. Lúcio Cardoso e a inquietude existencial. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 776-783. (Coleção Archivos, n. 18).
- DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. (Coleção Afrânio Peixoto).
- FARIA, O de L. C. Introdução. In: CARDOSO, L. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 13-20.
- FARIA, O. de L. C. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 659-680. (Coleção Archivos, n. 18).
- FILHO, A. Lúcio Cardoso. In: _____. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969. p. 125-134.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia*. Primeira parte. 7. ed. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcos Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MARTINS, W. Um romance brasileiro. In: CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. Madri: ALLCA XX/ Scipione Cultural, 1997. p. 793-797. (Coleção Archivos, n. 18).
- MORETTI, F. 4. Geografia das ideias. In: _____. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003. p. 39-43.
- ROSA e SILVA, E. Q. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Curitiba: HD Livros, 1995.
- SCHWARZ, R. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: _____. *Duas meninas*. São Paulo, Cia das Letras: 1997. p. 7-41

Recebido em: 17 de julho de 2020.

Aprovado em: 9 de dezembro de 2020.



José de Alencar e a crítica literária de seu tempo

José de Alencar and Literary Criticism of His Time

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas / Brasil

gildabrandao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0033-2464-2012>

Resumo: Detendo-se na crítica da época, o artigo comenta os posicionamentos de escritores com os quais José Martiniano de Alencar (1829-1877) polemizou: Franklin de Távora (*Cartas a Cincinnati*, 1872) e Joaquim Nabuco (*A polêmica Nabuco-Alencar*, 1978); discute as ideias do romancista acerca de sua própria obra, os caminhos pelos quais deveria ser interpretada (*Como e porque sou romancista*, 1990), bem como destaca sua defesa contra ataques de plágio e de inverossimilhança artística. Inevitavelmente, retoma o par nacionalismo-cosmopolitismo e o problema do plágio do conceito do *bon sauvage* rousseauiano, que Alencar, munido de um projeto estético próprio, incansavelmente refutou.

Palavras-chave: José de Alencar; Joaquim Nabuco; crítica literária; nacionalismo; cosmopolitismo.

Abstract: Focusing on the criticism of that time, the article comments on the positions of writers with whom José Martiniano de Alencar (1829-1877) contested: Franklin de Távora (*Letters to Cincinnati*, 1872) and Joaquim Nabuco (*The Nabuco-Alencar controversy*, 1978); it highlights the novelist's ideas about his own work, the paths by which it should be interpreted (*How and why I am a novelist*, 1990), as well as his defense against attacks of plagiarism and artistic unlikelihood. Inevitably, it resumes the nationalism – cosmopolitanism pair and the problem of plagiarism of the Rousseauian *bon sauvage* concept that Alencar, armed with his own aesthetic project, tirelessly refuted.

Keywords: José de Alencar; Joaquim Nabuco; literary criticism; nationalism; cosmopolitanism.

Não sabia, eu então que, em meu país, essa luz, que dizem glória, e de longe se nos afigura radiante e esplêndida, não é senão o baço lampejo de um fogo de palha.

(ALENCAR *apud* DONATO, s.d., p. 21)

Mágoa, pessimismo, desânimo é o que revelam as palavras acima ditas por um senhor arredio, “repassado de timidez [...], de compleição franzina” (TAUNAY, 1923, p. 78), morto de tuberculose aos 48 anos. Talvez, ao escrevê-las, José de Alencar – autor-síntese de nosso romantismo e página obrigatória de nossa história literária – mirasse uma glória duradoura como a que obteve Victor Hugo (1802-1885), aquele mesmo que, tendo sonhado em “ser Chateaubriand ou nada” (“*être Chateaubriand ou rien*”), pregou a mistura de gêneros tumultuando a cena literária de seu tempo e deixando para trás seu circunspecto modelo. O cotejo Alencar-Hugo pode surpreender, mas não é inócuo. Ao mencionar o triste (e cômico) destino do livro que marcaria seu *début* literário, *Os contrabandistas*,¹ Alencar confessa que “sua feitura havia de ser consoante à inexperiência de um moço de 18 anos, que nem possuía o gênio precoce de Victor Hugo, nem tinha outra educação literária, senão essa superficial e imperfeita, *bebida em leituras a esmo*” (ALENCAR, 1990, p.52, grifo nosso).

Agruras à parte – Hugo, exilado por Louis Napoléon III (1808-1873); Alencar menosprezado por D. Pedro II (1825-1891 – une-os certa visão idealizante da realidade, recurso técnico e ideológico de que se valeria, como é sabido, o Romantismo. Sem a insubordinação linguística e estética do autor de *Os miseráveis*, e com uma imaginação enraizada em suas contingências históricas, Alencar, em diversas ocasiões, irritou figuras literárias e políticas de seu tempo. Sua postura combativa manifesta-se, logo de partida, por ocasião da publicação do poema “Confederação dos Tamoios” (1856) – de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) –, atitude que lhe valeria impropérios de toda ordem:

¹ “Meus queridos manuscritos, o mais precioso tesouro para mim, eu os trancara na cômoda; como, porém, tomassem o lugar da roupa, os tinham, sem que eu soubesse, arrumado na estante. Daí um desalmado hóspede, todas as noites, quando queria pitar, arrancava uma folha, que torcia a modo de pavio e acendia na vela” (ALENCAR, 1990, p. 51).

[...] Num golpe que deveria chamar sobre si a atenção geral fustigou impiedosamente o poeta Domingos Gonçalves de Magalhães, que trazia da Europa, impresso às custas do imperador, o poema “A confederação dos Tamoios”. Com tudo isso, logrou a certa altura ter mobilizada contra a sua pessoa e a sua obra a mais formidável de quantas coalisões (sic) de talento, ressentimento, malquerença e também de inveja já se formaram no país. *Mont’Alverne, Tobias Barreto, Joaquim Nabuco, Franklin Távora, Feliciano de Castilho investiram-no no terreno individual*, enquanto Zacarias de Góis e Vasconcelos e Silveira Martins *insistiam em bloqueá-lo no legislativo*. Dentro do seu próprio partido político Paranhos, Cotegipe e outros o arrastavam sem pena para o calvário político. (DONATO, s.d., p. 20, grifo nosso).

Esse clima beligerante contra José Martiniano de Alencar, senador pela Província do Ceará e escritor já consagrado, impregna, no plano político, a atmosfera do Parlamento Nacional já alterada pelas discussões abolicionistas, e quebra, no terreno literário, a morosidade de nosso Romantismo “geralmente tão acomodado e sem bulha” (CANDIDO, 1964, p. 356). A polêmica vem a lume em *Questões do dia*,

uma revista panfleto que se editou aqui no Rio, sob a orientação e coordenação de JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO, que tomou pseudônimo de LÚCIO QUINTO CINCINATO. Vários nela colaboraram, escolhendo cada qual um falso-nome. Creio que só se publicaram quarenta números, que foram enfeixados em dois volumes: *Questões do dia* – observações políticas e literárias, escritas por vários e coordenadas por LÚCIO QUINTO CINCINATO, – 2 tomos. Rio [1871]. Quase tudo que se contém nesses dois tomos é contra Alencar. É uma campanha de desmoralização e de descrédito, organizada e levada a efeito com técnica e minúcia, um ataque sistemático e constante ao político, ao jurista, ao dramaturgo, ao romancista, ao escritor. Sobressaem nessa mesquinha atividade José Feliciano de Castilho, Cincinato, e Franklin de Távora, Sempronio, apostados em reduzir os méritos literários de Alencar. (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 20).

As réplicas de Alencar – contidas, segundo Gladstone Chaves de Mello (1957, p. 25), no pós-escrito à segunda edição de *Diva*; no prefácio apenso à segunda edição de *Sonhos d’ouro*, intitulado “Benção paterna”; no pós-escrito da segunda edição de *Iracema* (1870) e em um ensaio inacabado,

publicado em 1919 na revista “América Latina” – revelam, além de sua verve crítica, sua concepção de literatura posta em prática em *O guarani* (1857), primeiro romance a dar mostras de sua adesão narrativa ao indianismo.

Para Chaves de Mello (1957, p 26) enquanto Távora/Semprônio “ateve-se, quase que só à parte literária propriamente dita, pouco tratando de ‘erros’ de linguagem”, os ataques de Castilho/Cincinato recaem sobre infrações às regras gramaticais. Castilho censura a concordância (“Fui um dos que corri”); o uso do verbo “partilhar” no sentido de “compartir”; o emprego do adjetivo “faceiro” no sentido de “gentil, mimoso, engraçado, airoso, galante” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 20.); a colocação de pronomes (“que lançou-se”); a criação de neologismos (“tinha a boquinha a mais gentil”) e outras “impropriedades vocabulares” usadas por Alencar com a intenção clara de “abrasileirar a língua portuguesa” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 23). As respostas de Alencar, incisivas, acenavam para a mudança de hábitos linguísticos. E quando afirma, convictamente, que “a língua não poderia ficar estacionada e que era de mister procurar ajustá-la, como instrumento dócil, à manifestação dos novos gostos” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 26), há ecos remotos do autor de *Hernani*.

O embate toca em seu limite quando Alencar investe contra o poema de Gonçalves de Magalhães, invectivas que Antonio Candido (1964) e Gilberto Freyre (1977) deslindam com exatidão: ausência da “luz tropical”; falha na composição das mulheres “a ponto de poderem figurar ao mesmo tempo num poema brasileiro e num romance árabe” (FREYRE, 1977, p. XXIV); ausência de rasgos sublimes na descrição da natureza; pobreza de estilo na narração de cenas heroicas; falha na caracterização dos índios, “dando-lhes uma dimensão inferior, apresentando-os sem virilidade nem grandeza” (CANDIDO, 1964, p. 357) e ausência de “uma heroína feminina comovente, um tipo feminino poetizado que perfumasse os versos e contrastasse os lances de epopeia.

Tendo como argumento maior “a inferioridade da realização de Magalhães ante a magnitude do objeto” (CANDIDO, 1964, p. 357), Ig (*nom de plume* adotado por Alencar nestas *Cartas*) desenvolve ideias com timbre próprio. Sem perder de vista seu projeto estético, ajustado ao seu tempo e à sua condição histórica, defende a simbiose entre representação da natureza e identidade nacional, relação para a qual, evidentemente, François-René, visconde de Chateaubriand (1768-1848), não demonstraria nenhum interesse

estético – evidência de que literatura e condições históricas particulares não acontecem desvinculadamente. Contudo, levada ao extremo, a problemática identitária lhe traria sérios reveses, como mostra o argumento levantado por Franklin Távora (1842-1888) nas mencionadas *Cartas*. Para Távora, o romancista teria privilegiado sua imaginação ficcional em detrimento do fato histórico:

Há um grande erro de forma na obra do Sr. José de Alencar: essa linguagem sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas. Está enganado; o uso que faziam de tropos era determinado tão somente pela necessidade quando tinham de exprimir as idéias abstratas, para as quais lhes faltavam termos. Fora disso, o seu modo de exprimir-se havia de ser grosseiro, rústico e simples, porque a mais não lhe permitia saber o estado de embrutecimento intelectual e moral, em que seu espírito jazia imerso. (TÁVORA, 1982, p. 249).

O autor de *O cabeleira* (1876) condena Alencar por ter criado um código linguístico incompatível com a natureza rude do aborígene, ferindo, desse modo, o princípio da verossimilhança. O problema é que para o menino-leitor de *Saint-Clair das ilhas* e dos “romances marítimos de Walter Scott e Cooper” (ALENCAR, 1990, p. 50) lidos nos serões familiares, a tão proclamada categoria da verossimilhança cede demasiado espaço à fantasia. Desprendido, digamos assim, da fidelidade histórica, o romancista pôde dispensá-la dando-lhe, segundo sua invenção pessoal, a conformação idealista almejada. Não é sem razão que no horizonte estético de Alencar, afirma Bosi (1993, p. 177), “o índio entra em comunhão com o colonizador”, comunhão que o leva a violar “abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [e a tocar] o inverossímil no caso de Peri” (BOSI, 1993, p. 179). Tal afastamento deve-se, decerto, à presença triunfal do mito pois, para Bosi, o mito constitui uma dimensão interna essencial à obra alencariana: “o mito não quer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico” (BOSI, 1993, p. 178). Então, em suas turras com a história *real*, Alencar foi salvo por essa carga simbólica universal: o mito. Michel Zéaffa, no capítulo intitulado “*Le mythique et le romanesque*” (“O mítico e o romanesco”), explica suas dimensões simbólicas e atemporais:

A literatura mítica de um povo é um conjunto orgânico e categorial cujas formas ignoram ou contradizem os aspectos do tempo que admitimos hoje: buscas e divisões fixas, progresso e progressão, duração e evolução, história e mudanças. Entre presente, passado, futuro, o mito não apresenta demarcações rigorosas. (ZÉRAFFA, 1976, p. 91, tradução nossa).²

É exatamente por esse flanco mítico-arcaico que Joaquim Nabuco (1849-1905) ataca Alencar em uma longa polêmica iniciada em 18 de setembro de 1875 – logo após a estreia do drama *O Jesuíta* – e que se arrastou de 3 de outubro a 21 de novembro de 1875.³ Nas palavras do organizador Afrânio Coutinho em sua “Introdução”, a polêmica reúne “duas personalidades, duas formações literárias, duas concepções do Brasil e da literatura brasileira que se opõem, e, quiçá, se somem” (COUTINHO, 1978, p. 10). De fato, duas personalidades antagônicas se enfrentam: de um lado, o Fanadinho⁴ com seu nacionalismo *puro*, inteiramente voltado aos símbolos pátrios; de outro, Quincas, o Belo, cidadão do mundo, o *Apolo de gesso* – como o chamara Alencar (COUTINHO, 1978, p. 53) – para quem qualquer figuração que relembresse a velha colônia era extremamente de mau gosto, desprezível, coisa do passado. Retomando Afrânio Coutinho: “Ao ocidentalismo de Nabuco opunha-se o nacionalismo de Alencar; ao universalismo do primeiro, a tendência nacionalizante do segundo. Colocados dentro dessa perspectiva, estamos aptos a compreender a polêmica entre os dois grandes espíritos.” (COUTINHO, 1978, p. 7).

Trata-se, sem dúvida, de um raro momento de discussão do mais alto nível, fazendo-nos lembrar, em outro diapasão, o famoso embate Proust-SainteBeuve: lá, o biografismo na arte; aqui, a tributarietàade de nossa literatura às formas estrangeiras. O ponto alto da discussão é o debate entre

² “La littérature mythique d’un peuple est un ensemble organique et catégoriel dont les formas ignorent ou contredisent les aspects du temps que nous admettons aujourd’hui: repérage et divisions fixes, progrès et progression, durée et évolution, histoire et changement. Entre présent, passé, futur, le mythe se présente par des démarcations rigoureuses”.

³ Coube a Afrânio Coutinho a iniciativa de publicar o debate em livro sob o título *A polêmica Alencar-Nabuco* (1978). No jornal “O Globo”, Joaquim Nabuco escreve sob a rubrica “Aos domingos” e José de Alencar, “Às Quintas”. Todas as citações referentes à polêmica serão, portanto, extraídas de Coutinho.

⁴ Apelido dado por Zacarias de Góis a Alencar, devido à sua baixa estatura e compleição franzina (DONATO, s. d., p. 56).

nacionalismo e cosmopolitismo com direito a uma segunda área de atrito: a de plágio. Dentro de um clima mútuo de ironia e animosidade, argumentos e contra-argumentos vão se desenvolvendo, conforme se verá.

Decerto havia em Alencar a necessidade de se apossar da história para narrar e, ao mesmo tempo, o desejo imediato de ficcionalizar lendas e fatos históricos – como, aliás, postulara o controverso mentor do chamado “nacionalismo étnico”, Johan Herder (1774-1803), xenófobo, acusam uns; defensor de sua cultura frente à ameaça de culturas poderosas, defendem outros. Imbuído da missão de salvador de nossa identidade cultural, é dessa direção que Alencar parte para tomar sua defesa. Em resposta datada de 7 de outubro, declara: “[*Iracema* e *Ubirajara*] são lendas inspiradas por nossas tradições americanas, que também formam a pátria brasileira, pois encerram a história do solo que habitamos”. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 59).

Narrações fantasiosas, de cunho lendário, desagradam a Nabuco que, desdenhando esse passado rústico, levanta este assunto incendiário: as semelhanças, para ele insuspeitas, entre a obra alencariana e a de Chateaubriand:

De todas as obras do Sr. José de Alencar a mais popular é ainda *O Guarani*. [...] No momento em que o Sr. J. de Alencar pensou em escrever o seu romance, diversas influências pesavam-lhe sobre o espírito [...]. Que futuro, que relação com o país, que razão de ser, que direito chamar-se brasileira, tinha essa falsa literatura tupi, é que eu discutirei, não hoje, mas a propósito de *Iracema* e *Ubirajara*. Todos sabem que no princípio do século, Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. *Atala* e *Os Natchez*, que encerravam-na, impressionaram o Sr. J. de Alencar [...]. A impressão foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René. Por outro lado, Cooper deu ao Sr. J. de Alencar o cenário do romance [...]. Foi depois de ler *Atala* que o Sr. J. de Alencar sentiu sua imaginação voar para as grandes florestas. (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p. 83-84).

Para Alencar, a valorização do índio não era, de modo algum, um motivo artístico importado. Obviamente, a conhecida dependência de nossa literatura às convenções de fonte europeia seria o gargalo pelo qual sua criação teria de passar. É provável que nosso escritor tenha tido uma

sincera admiração por *Atala*, de Chateaubriand. Porém, essa admiração deve ter sido bastante forte para aconselhá-lo a seguir rumo próprio, sem prejuízo para sua *qualité maîtresse*: seu talento narrativo, que outra coisa não é senão seu “exaltado senso visual [...] quase sempre diretamente descritivo, construindo por vezes certas visões sintéticas de um luminoso impressionismo” (CANDIDO, 1964, p. 230).

Embora seguro da importância de seu trabalho artístico, o romancista cearense revela certa fragilidade principalmente quando os comentários de Nabuco batem na tecla da imitação, acusação espinhosa da qual seu adversário se mune com frequência. Acossado, usa como contra-argumento o fator externo da boa recepção de sua obra por parte do público: “Plagiário? Já foi repetido à saciedade; e isso não impede o leitor brasileiro de achar em meus livros um sabor nativo que ao gosto parisiense do crítico há de excitar náusea” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 61). E, sem atentar para as enormes diferenças formais existentes entre seu provável modelo⁵ e sua concepção indianista – resultado de um árduo trabalho de investigação histórica –, invoca em seu favor o fator cronológico para afirmar que a literatura brasileira descobriu e inventara o índio antes mesmo de o escritor francês tê-lo encampado:

É erro afirmar que Chateaubriand fundou uma poesia saída das florestas americanas. O primeiro poeta, que inspirou-se na musa americana foi, se não me engano, Ercilla, na sua *Araucânia*, escrita de 1569 a 1590. É certo que falta a esse poema o colorido, como bem notou Sismondi; mas a descrição dos araucanos e seus combates apartam-se da escola clássica. Temos ainda Marmontel, o autor dos *Incas*, onde já se encontram belas descrições, e no Brasil colonial, Santa Rita Durão, o autor do *Caramuru*, e José Basílio da Gama, com seu *Uruguay*, todos do século XVIII. Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce de seu talento. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 93-94)

Seu discurso argumental, bem fundamentado – fruto, decerto, daquelas leituras feitas *a esmo* –, revela um homem amargurado (sua

⁵ Nota-se, aqui, um tipo de reflexão crítica produzida na época por meio da qual se levavam em conta apenas as semelhanças temáticas (cf. MERQUIOR, 1995, p. 675-696).

morte ocorreria dois anos mais tarde), solitário, cansado,⁶ tentando persuadir o autor de *Minha formação* (1900)⁷ da autenticidade estética de sua literatura e do significado de sua obra. Isso o leva a explicar e a justificar detalhes (risíveis, até) levantados por Nabuco,⁸ acusando-o, reiteradamente, de excesso de parisiense – “fator dissolvente de alienação desnacionalizadora” (MARTINS, 1978, p. 461) –, influência aculturativa que se apossava das mentes abastadas ou letradas do país. Por conseguinte, o *cidadão do Faubourg Saint-Germain*, desnacionalizado por excesso de cosmopolitismo, estaria incapacitado de ajuizar de sua obra já que tinha os pés fincados em Paris, longe de sua cultura de origem. É o que se lê nos dois fragmentos abaixo extraídos das páginas publicadas, respectivamente, nos dias 7 e 28 de outubro:

O aparecimento de *Ubirajara* e *Senhora* incomodara ao folhetinista, e porventura o movera a descer dos salões, onde paira a sua elegância parisiense, ao rodapé de um jornal brasileiro, em risco de confundir-se com a plebe da imprensa. (ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p. 55)

⁶ Em 11 de novembro Alencar, “o autor agredido”, como ele próprio se denomina, manifesta cansaço: “Esta discussão já perdeu todo o interesse; é uma questão cansada. Os sintomas do tédio público revelam-se de modo sensível. Notam-se a cada instante, e de toda parte, os bocejos de opinião, e mal se disfarçam já uns assomos de impaciência. [...] Mais uma semana, e o folhetinista domingueiro ficará reduzido a dois leitores, ele e eu: ele, por devoção; eu, por obrigação.” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 165).

⁷ Está claro, mas não custa enfatizar, que este artigo não tem como alvo o pensamento político nem de Alencar nem de Nabuco em suas relações entre escravismo e literatura (Alencar) ou entre liberalismo e escravismo (Nabuco). Sobre as posições políticas de Alencar, o já mencionado estudo de Taunay é informativo.

⁸ Em *Minha formação*, Nabuco arrepende-se de seu tom aguerrido: “Fui colaborador literário de O globo e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor, – digo *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, *nacional*, em Alencar: o seu brasileiro. (NABUCO, 1981, p. 87; grifo do autor).

⁹ A forte influência da cultura francesa na sociedade culta brasileira nas décadas finais do século XIX e no princípio do século XX, foi abordada em “Tout partait des bords de la Seine: la séduction de Paris sur la société brésilienne du début du XXème siècle” publicado em *Synergies Brésil*, número especial organizado por René Strehler e Sabine Gorowitz (2010), bem como no artigo “Imagens fin-de-siècle”, publicado na revista *Letras*, da Universidade de Santa Maria, v. 19, n. 2, jul./dez. 2009.

O folhetinista, pois, não tem idéia nem convicção alguma sobre qualquer assunto, a não ser o da sua pessoa, e da preocupação, que se trai a cada instante, de cortejar o estrangeiro. Vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain. (ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p. 121).

Alencar tinha razão pois, de fato, em *Minha formação* – uma “autobiografia coletiva”, como sintetizou Gilberto Freyre (1981, p. X) – Nabuco percebe estar dividido entre dois mundos. No capítulo “Atração do mundo”, Nabuco, em seu “belo e másculo estilo” (TAUNAY, 1923, p. 95),¹⁰ elegante, cadenciado e sedutor, confessa:

Nós, brasileiros – o mesmo pode-se dizer de outros povos americanos – pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. [...]. A nossa imaginação não pode deixar de ser européia, isto é, de ser *humana*; ela não pára na *Primeira Missão Brasil*, para continuar daí recompondo as tradições dos selvagens que guarneciam as nossas praias no momento da descoberta; segue pelas civilizações todas da humanidade, como a dos europeus, com quem temos o mesmo fundo comum de língua, religião, arte, direito e poesia, os mesmos séculos de civilização acumulada, e, portanto, desde que haja um raio de cultura, a mesma imaginação histórica. [...] O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia. (NABUCO, 1981, p. 44)

Com todas essas variantes o debate, *avis rara* nos dias atuais, inscreve-se em um momento extremamente curioso da vida literária do país, quando, na prosa, novos estilos literários – o regionalismo e o naturalismo – já estavam em curso. Em 1875, lembremos, Alencar estava no final de sua longa carreira. Em 1857, publicara *O Guarany* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* despertando “verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às [...] preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina [...]” (TAUNAY, 1923, p. 85).¹¹ Vinha de publicar, ainda, *Cinco minutos*, romance urbano que “para o primeiro grande crítico e biógrafo a se ocupar da vida e

¹⁰ Taunay emprega a expressão ao comentar o artigo de Nabuco publicado na *Revista Brasileira* de 15 de agosto de 1896, “Um estadista no Império”.

¹¹ Sobre o sucesso de *O Guarany*, Taunay dedica páginas curiosas cujo teor, infelizmente, não diz respeito a este artigo.

da obra de José de Alencar [Araripe Júnior] era simplesmente uma miniatura, com uns misteriozinhos de fácil desenlace” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 76), no qual “tudo corre como se o dinheiro fosse um dado implícito, as personagens agindo independentemente dele”. (CANDIDO, 1964, p. 223).

Em termos cronológicos, a polêmica Alencar-Nabuco seria o canto do cisne do Romantismo premido pela literatura verista, sugere Coutinho (1978, p. 8): “Ao findar de uma era histórica e artística, o Romantismo é um exemplo flagrante desse dualismo de concepções históricas, sociais e literárias”. Algumas décadas antes, no entanto, a busca da “cor local” enquanto expressão do nacionalismo constituía um elemento de superação da “consciência de inferioridade à metrópole” (ABREU, 1976, p. 120) em relação à natureza – espécie de patrona de nossa literatura – funcionando como foco de resistência literária contra a suposta superioridade dos colonizadores:

Quanto durou esta consciência de inferioridade à metrópole, é difícil determinar com precisão. [...] Seguiu-se então a consciência mais ou menos clara da igualdade à metrópole. [...] Era preciso alguma coisa que pudesse elevá-los à altura em que pairavam os portugueses. Para este fim prestou-se a natureza [...]. É preciso ler Rocha Pita para ver o sentimento em toda a sua força. (ABREU, 1976, p. 120).

Tudo indica, então, que por esses trópicos a relação literatura e paisagem trouxe, subjacente, um ideograma a mais para o tópico literário do *locus amoenus*, *topos* da tradição arcádica: o lugar ameno e paradisíaco passa a ser também um lugar único, um lugar que não existe em nenhuma outra parte.

Antonio Candido já havia anotado que Santa Rita Durão, em seu poema épico *Caramuru*, não seguira o molde recomendado na epopeia pois a celebração da natureza como lugar edênico não se limitava mais a um único espaço – como é comum no estilo épico –; ao contrário, transcendia-o: “O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é traço constitutivo da estrutura das epopeias. No *Caramuru*, todavia, há uma generalização desta prática; o poeta amplia o lugar de maravilhas até fazê-lo coincidir com todo o país e, deste modo, descaracterizar a sua função” (CANDIDO, 1961, p. 54). O país inteiro é moldado como um lugar perfeito. Mais adiante, na busca de uma literatura que nos diferenciasse da portuguesa (ABREU, 1976), nosso Romantismo opera uma fusão de sentidos: o lugar físico, concreto (o espaço

representado), funde-se com um espaço mental, abstrato (o solo pátrio). Com Alencar, *nacionalismo* e *paisagem* condicionam-se mutuamente e este esforço, que esteve na base de sua obra indianista, é a substância que o diferencia do sentimentalismo melancólico de Chateaubriand, sempre *aux prises* com o “mal do século”, bem como o distancia das ideias do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – aquele passeante solitário (*promeneur solitaire*) fundador do mito do *bon sauvage*, amplamente exposto sob perspectiva filosófica, em seus *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750) e *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755).

É evidente que essas comparações temáticas extremamente superficiais trazidas constantemente à baila pela crítica literária da época – e que, infelizmente, permanecem até hoje em trabalhos acadêmicos apressados – não poderiam jamais receber o endosso de estudiosos e intérpretes capacitados da obra rousseauiana, uma vez que nelas estaria faltando o ponto focal do pensamento do filósofo – adversário ferrenho de Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) – segundo o qual o Estado moderno, em nome do progresso, estaria destruindo a liberdade e a bondade primitivas.

Ressalvada a comunhão com a natureza e com o mundo selvático, a percepção indianista alencariana pouco teria a ver com esse complexo pensamento filosófico que, de resto, contrariava o princípio iluminista oitocentista baseado na confiança na Razão e na fé otimista no progresso. Do mesmo modo, enfatizamos, distancia-se da mundivivência do criador de *Atala*¹² cujos heróis e heroínas condensam a sensibilidade romântica: melancolia atroz, ideia de morte, isolamento, religiosidade, sentimentalismo derramado. Contudo, é ainda, implicitamente, pelo veio escuso da imitação que, em seu artigo “Alencar”, Agripino Grieco (1888-1973) convoca uma miscelânea de influências no meio das quais figura Chateaubriand:

E, afinal, veio o *Guarani*, em que o Brasil, três séculos mudo, encontrou a sua voz, começou a falar... Aí falaram as águas, as árvores e as criaturas do Brasil, e, como nos mitos celtas ou nas histórias de

¹² O romance *Atala* narra a história de um francês, René, que em 1725 refugia-se na tribo indígena dos Natchez. Um velho cego, Chactas, leva-o a contrair matrimônio com uma índia, Céluta. Em uma noite, René pede a Chactas que lhe conte suas aventuras. O velho faz o longo relato de seu idílio com a meia-índia Atala desde o primeiro encontro até a noite em que, em plena selva, Atala suicida-se envenenando-se.

Andersen, talvez as coisas falassem muito melhor que os homens [...]. E a “Iracema”? Aí está um poema sem rimas. É bem, como a classificaram, a “pastoral tupy”, embora outros, muito exigentes, exigentes demais, aí enxergassem apenas portugueses pintados a urucum. Aí estão, abasileirados, um pouco de Chateaubriand, da Bíblia, dos cantos homéricos e das baladas gaélicas. (GRIECO, 1931, p. 172-173).¹³

Ainda que na sua avaliação crítica Grieco procure manter certo equilíbrio entre o nacionalismo literário – viga mestra do romance indianista alencariano – e as interferências estrangeiras, chama-nos a atenção o jogo irônico com que aborda duas obras indianistas servindo-se, aqui e ali, de considerações anônimas (“pastoral tupy”; “portugueses pintados a urucum”) para sedimentar seu processo crítico. Já para Antonio Candido, em análise meticulosa, haveria no discurso estético de Alencar “três alencares”: o Alencar indianista, “heróico, altissonante” (CANDIDO, 1964, p. 220), distinto do “Alencar das mocinhas, criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons” (CANDIDO, 1964, p. 222) e de “um terceiro Alencar [...] que se poderia chamar [de Alencar] dos adultos” (CANDIDO, 1964, p. 222). Nas palavras do crítico, “[dos 21 romances] que escreveu, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar dos padrões de mudança de gosto a partir do Naturalismo” (CANDIDO, 1964, p. 219).

Como não lhe bastassem os entreveros críticos, o escritor já bem sucedido no romance resolve investir no teatro. Tendo estreado com sucesso em 28 de outubro de 1857 com a peça *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, “metade revista, metade comédia” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 106), escreve, logo a seguir, uma carta-aberta a Francisco Octaviano publicada no “Diário do Rio de Janeiro”, intitulada *A comédia brasileira*, a qual, na opinião do estudioso, “bem poderia ter tido como título *Como e porque sou*

¹³ O interessante é que lendo este estudo de Grieco (1931) é possível perceber seu método analítico, o *portrait*, o famoso retrato de Sainte-Beuve, para o qual chamou-nos a atenção João Luiz Lafetá. No estudo mencionado, Grieco faz um rápido apanhado da obra de Alencar, levanta um aspecto para-biográfico – Alencar escreve *O guarani* “num quarto estreito e sem elementos de consulta” (GRIECO, 1931, p. 169) e esboça um traço de seu temperamento – “Alencar insulou-se em si mesmo desde criança, fez da solidão a sua pátria moral” (GRIECO, 1931, p. 159). Sobre o processo crítico de Grieco (cf. LAFETÁ, 2000).

dramaturgo” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977 p. 104). Entusiasmado, conta como lhe veio o impulso de escrever para o teatro:

A primeira idéia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno e, aliás, bem comestivo na cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões que ele nos vem aos lábios, *embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca*. (ALENCAR *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 105; grifo nosso).

Sem dúvida, o enunciado grifado prenuncia o esquema da peça *As asas de um anjo*, causadora de entreveros desta feita com a censura, e que vêm acompanhados de acusações de plágio. A urdidura da peça, em suas linhas essenciais, é extremamente singela. Inspirada em valores morais controversos – a permissividade, o pudor, o arrependimento –, a peça, julgava Alencar, guardaria um fundo moralizante. A desejada lição de moral, encarnada na costureira Carolina – que doente e arrependida por ter abandonado o terno Luís para se amasiar com homens ricos (Ribeiro e Pinheiro) retorna à casa dos pais – dissolve-se pelo fato de a peça conter duas cenas de “incesto involuntário”, o que levou os censores do Conservatório Dramático Brasileiro e o chefe de Polícia, Isidoro Monteiro Borges, a proibi-la em sua terceira récita (a peça voltaria à cena onze anos depois, quando Alencar exercia o posto de Ministro da Justiça). Além disso, paira mais uma vez sobre Alencar a suspeita de ter usufruído da trama de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas (1824-1895). A Carolina de *As asas de um anjo*, dizia-se, “é uma dama sem camélias e com prole” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 129). Alencar reage tomando como pretexto para o escândalo a proximidade entre a representação teatral e a vida real:

Dizia Alencar que quem assistia à *Dama das camélias* ou às *Mulheres de mármore*, esta de Théodore Barrière, estreada em 1853, em Paris, achava que tanto a Margarida Gautier, da primeira peça, quanto a Margô, da segunda, eram apenas “duas moças um tanto loureiras” [...]. Mas, com *As asas de um anjo* era diferente: o espectador encontrava a realidade diante de seus olhos, espantando-se de ver na cena teatral “o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 132)

Claro está que o texto escrito e a fala teatral dão a ilusão de que aquilo que se lê ou aquilo que se ouve é verossímil. Tanto o texto romanesco (escrito primordialmente para ser lido) quanto o texto dramático (escrito para ser representado) concernem a um mundo possível. Ambos cumprem uma função estética. Para Alencar, no entanto, numa representação teatral, tudo é visível, audível, e a interação, imediata; no texto escrito, ao contrário, a interação com o público é mediada pela palavra, o que poderia eximir o narrador de obediência estrita aos preceitos morais. Em outras palavras, o espectador, num caso, e o leitor, no outro, reagem diferentemente diante do que ouvem ou do que leem. Baseado nessa conjectura e em evidências biográficas, Wellington Santos (2003, p.203) não hesita em afirmar que “o romance destinado a ser lido, permite a abordagem de temas delicados, com mais sutileza que a representação dramática, detalhe que não escapou a Alencar”. E, em *O império da cortesã*, De Marco (1986, p. 152) assinala: “Através dessas precauções do narrador, Alencar constrói uma resposta altiva e sisuda à gritaria dos censores e do público que, em 1858, tirara de cena *As asas de um anjo*”.

Não se deve perder de vista essa circunstância para a correta apreciação da cena. A abertura de *Lucíola* seria, então, um diálogo com o público e, ao mesmo tempo, um recado à crítica que o havia rechaçado, representada ambigualmente naquela mulher de aspecto severo.¹⁴ Assinale-se, ainda, que a cena guarda um ar biográfico em que circulam reminiscências dos serões familiares caros ao leitor de *Saint Clair das ilhas*. Vale a pena, nesse sentido, ler o trecho de abertura em que o narrador compara o desnudamento estético, artístico, exercido pela “pena calma e refletida”, à

¹⁴ No nosso entendimento, outro provável expediente para burlar a crítica seria o de tentar diluir os limites entre verdade e ficção. Fazer crer ao leitor que a história narrada é verdadeira, pelo fato de ter sido encontrada em baús, é um artimanha bastante praticada pelos românticos, lembra Magalhães Júnior, sem atinar, contudo, para sua funcionalidade do estratagem: “Era mania dos escritores românticos fingir que tinham encontrado manuscritos esquecidos em velhas arcas, em castelos ou casas abandonadas. Foi, por exemplo, o que fez Alphonse de Lamartine, em 1836, ao publicar *Jocelyn*. Alencar também fez isso. No primeiro folhetim, dirigia-se à prima D*** dizendo-lhe: ‘Minha prima gosto da história e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo da literatura[...].’ Mais adiante acrescenta: ‘Entretanto para satisfazê-la, quero aproveitar minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito, que encontrei no armário desta casa quando a comprei.’” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 77).

indumentária envolvendo o corpo feminino encoberto por “rendas e tecidos diáfanos”:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade [...]. Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito *da mulher superior* para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz porque vi sentada no sofá, de outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos.[...]. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes de sua inocência. [...]. *Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável* não pudesse, como *a pena calma e refletida*, perscrutar os mistérios que desejava desvendar. (ALENCAR, 1977b, p. 3, grifo nosso).

Para completar o círculo de vicissitudes, as acusações de plágio deflagradas anteriormente contra *As asas de um anjo* voltam com toda força. *Lucíola* é visto também como uma cópia camuflada de *La dame aux camélias*. Alertados pela semelhança temática entre ambos os romances e sem levar em conta as especificidades históricas singulares, os detratores concluem que Lúcia-Lucíola e Marguerite são personalidades psicologicamente idênticas. Em “Benção paterna” Alencar retruca afirmando que encontrou, na sociedade fluminense afrancesada, inspiração para sua trama:

Dessa luta entre o espírito contemporâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola, Diva, A pata da gazela, e tu livrinho[Sonhos d’Ouro]*. Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erichado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (ALENCAR, 1977a, p. 167).

Incriminado por praticar uma literatura mítico-arcaica (Nabuco), por cometer falhas estéticas ou de trama (Franklin de Távora) ou, de um modo mais geral, por ter se espelhado em Chateaubriand e transferido o conceito filosófico do *bon sauvage* para suas narrativas indianistas, Alencar foi, sem dúvida, um escritor profundamente estigmatizado pela crítica de seu tempo, como bem percebeu o historiador Capistrano de Abreu:

José de Alencar teve a vantagem de ser o mais antipatizado dos literatos desta terra. Por infelicidade, escreveu desde o princípio de sua carreira aquelas cartas de IG sobre A confederação dos tamoios. Tanto bastou para a comandita anematizá-lo (*sic*) para sempre. O cônego Fernando Pinheiro passa em silêncio nas duas edições de sua história literária. F. Woolf fala de seu nome apenas em uma nota. O Instituto Histórico não o quis como sócio. [...]. A morte ainda não apagou, mas apagará em breve os sentimentos hostis; e então todos reconhecerão que José de Alencar é o primeiro vulto da história nacional. (ABREU, 1976, p. 122-123).

Tinha razão o historiador cearense. Nas décadas que lhe sucederam, nenhum escritor na linha dos valores românticos reconhecidos seria tão lido quanto Alencar. Sucessivas edições populares ou de luxo comprovam o interesse do público por seus romances históricos, indianistas ou urbanos, bem ao gosto da sensibilidade romântica. O escritor que perguntava ao Visconde de Taunay: “Você acha que passarei à posteridade? Não nutro essa segurança, e, contudo, quanto alento me daria, no meio do desconsolo que também me vêm do cultivo das letras!” (ALENCAR *apud* TAUNAY, 1923, p. 88), brindado, em suas exéquias, com um poema de Machado de Assis,¹⁵ tem, hoje, uma brilhante e invejável fortuna crítica. À revelia da crítica de seu tempo, consolidou-se nacionalmente como autor.

Referências

ABREU, José Capistrano de. *Ensaios e estudos*. 2. ed. 3ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. (Crítica e História)

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'Ouro*. 7. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura; 1977a. v. 6, p. 162-168. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor).

ALENCAR, José de. *Perfis de mulher. Luciôla. Diva. Senhora*. 7. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1977b. v. 7. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor).

¹⁵ Trata-se de um soneto parnasiano do qual extraímos os dois tercetos: “E, quando a magna voz inda afinavas/ Foge-nos como se a chama sentiras/ A voz da glória pura que esperavas. / O cantor do *Uruguai* e o dos *Timbiras*/ Esperavam por ti, tu lhe faltavas/ Para o concerto das eternas líras”. (ASSIS *apud* DONATO, s.d., p. 26).

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. [Adaptação ortográfica de Carlos de Augusto Pereira]. Campinas: Pontes, 1990.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 176-193.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 2. ed. rev. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964. v. 2, p. 218-232.

CANDIDO, Antonio. Estrutura e função do Caramuru. *Revista de Letras*, Assis, v. 2, p. 47-66, 1961.

CHAVES DE MELLO, Gladstone. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora* (perfil de mulher). 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 15-88.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã – Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DONATO, Hernâni. *José de Alencar*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. (Grandes vultos das letras).

FREYRE, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. *Til; O Sertanejo*: Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. X-XXVI.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 10. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

GRIECO, Agripino. *Vivos e mortos*. São Paulo: Schmidt, 1931.

LAFETÁ, João Luiz. Retórica e alienação (Agripino Grieco). In: _____. *1930: A crítica e o pré-modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 39-74.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. (corrigida e aumentada). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edição comemorativa de centenário de morte do autor).

MARTINS, Wilson. Francesismo, Realismo, Nacionalismo, Regionalismo e outros ismos. In: _____. *História da inteligência brasileira. (1857-1914)*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1978. p. 459-516.

MERQUIOR, José Guilherme. La crítica brasileña desde 1922. *In*: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: UNICAMP, 1995. p. 675-696.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 10 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

SANTOS, Wellington. Narrativa e pudor. *In*: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELLAROLI, Sylvia. *Faces do narrador*. Araraquara: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. p. 201-213.

TAUNAY, Visconde de. José de Alencar. *In*: _____. *Reminiscências*. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de S. Paulo; Rio: Caveiras, 1923. p.81-213.

TÁVORA, João Franklin de Oliveira. *Cartas a Cincinato* – estudos críticos de Semprônio. 2. ed. Recife: J. W. de Medeiros Livreiro-editor, 1872.

ZÉRAFFA, Michel. *Littérature et société*. Paris: Seuil, 1976.

Recebido em: 1º de julho de 2020.

Aprovado em: 4 de novembro de 2020.



Escreva-me e te direi quem és: fazer epistolar e suas facetas em “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado

Write Me and I'll Tell You Who You Are: Epistolary Writing and his Facets in “Novels of Bahia”, by Jorge Amado

Vanessa Massoni da Rocha

Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

vanessamassonirocha@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2940-7931>

Resumo: O artigo se propõe a analisar as facetas da arte epistolar em três obras de Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), que compõe o ciclo de “Os romances da Bahia”. Empreendido por Jorge Amado nos anos 1930, quando debutava na vida literária e tinha 20 anos, o projeto ficou conhecido pela crítica como “romance proletário”. Nele, o escritor se volta para as questões do povo e inaugura um período de forte militância política e de acentuada voltagem social. Amado confere grande relevância às cartas nas obras em tela, reconhecendo sua popularidade e vislumbrando sua importância para captar/retratar a vida daqueles em situação de vulnerabilidade. O artigo estuda procedimentos e mecanismos colocados em cena pelo jovem escritor e propõe novos conceitos no âmbito das correspondências, dentre os quais: a carta democrática, a epistolografia e a ascensão social, a redenção epistolar, a renúncia epistolar, o silêncio epistolar, a carta coletiva, o binômio carta e verdade e o dispositivo da carta-documento.

Palavras-chave: Jorge Amado; Romances da Bahia; carta; epistolar; correspondência.

Abstract: The article proposes to analyze the facets of epistolary writing in three books by Jorge Amado: *Cacau* (1933), *Suor* (1934) and *Jubiabá* (1935), which composes the cycle of “The novels of Bahia”. Undertaken by Jorge Amado in the 1930s, when he debuted in literary life and was 20 years old, the project became known to critics as “proletarian romance”. In it, the writer turns to the issues of the people and inaugurates a period of strong political militancy and marked social tension. Amado confers great relevance to the letters in the works on canvas, recognizing its popularity and envisioning its importance to capture/portray the lives of the humblest. The article studies procedures and mechanisms put on stage by the young writer and proposes new concepts in the context of correspondence, among which: the democratic letter, epistolography and social ascension, epistolary redemption, epistolary renunciation, epistolary silence, collective letter, binomial letter and truth and the device of the letter-document.

Keywords: Jorge Amado; Novels of Bahia; letter; epistolary; correspondence.

Jorge Amado era um homem extremamente epistolar. Utilizava muito o correio. [...] Considerava uma falta de respeito deixar uma carta sem resposta.

(AMADO, João, 2012, p. 11-12)

Revelam-se diversas as maneiras de apresentar o escritor baiano Jorge Amado. Uns evocariam a verve popular de seus escritos, outros, a constituição da noção de brasilidade em sua obra. Haveria ainda aqueles que defenderiam seu papel como representante da literatura nacional no exterior e os que contemplariam o sincretismo do quadro religioso por ele pintado. Alguns privilegiariam a força política de seus livros, atentando para a fase de militância comunista e para o olhar social que perpassa a integralidade de suas produções. Outros colocariam em cena o protagonismo de personagens femininas em seus romances. Dentre os numerosos epítetos a serem atribuídos ao grande intelectual, certamente o de frequentador assíduo do universo epistolar se consagraria como um deles. Fosse a epistolografia um clube, Amado seria daqueles que ostentariam orgulhosos a carteirinha de sócio emérito.

Uma módica parte dessa efusão epistolar já veio a público. Em 1997, missivas trocadas entre Jorge Amado e o cineasta Glauber Rocha foram acolhidas na obra *Cartas ao mundo*, compêndio de quase 800 laudas que buscou compor uma biografia epistolar do diretor de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) com os mais diversos interlocutores. Organizada pela pesquisadora Ivana Benites, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, essa obra carrega o pioneirismo de ser a única publicação em vida da correspondência de Jorge Amado. Até o momento, contamos duas compilações póstumas com missivas do autor: em 2012, *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e Zélia Gattai*, que reuniu cartas trocadas entre marido e mulher, entre 1948 e 1967. João Jorge Amado, herdeiro do casal, se ocupou da organização do espólio, encontrado após o falecimento da mãe, em 2008, sete anos após o marido. A segunda correspondência, *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*, de 2017, reconstituiu o diálogo epistolar entre Amado e o escritor português José Saramago, uma amizade em cartas, que vigorou entre 1992 e 1998. Os escritores versaram sobre temas diversos, dentre os quais elementos da rotina, cenários políticos e, principalmente, o mundo literário. Não lhes

escapou cartografar, por um lado, o surgimento do fax e do computador, o declínio de saúde de Amado, os bastidores dos júris de prêmios literários e, por outro lado, não ficaram de fora os comentários sobre obras recém-publicadas e os prêmios Camões, outorgado ao brasileiro, em 1994, e Nobel, atribuído a Saramago, em 1998.

João Jorge Amado, no prólogo da correspondência de 2012, traz à tona o apreço do pai pela epistolografia:

Jorge Amado era um homem extremamente epistolar. Utilizava muito o correio. Mais de uma vez o vi mandar o motorista Aurélio ao correio, postar uma carta para Mirabeau Sampaio, quando seria bem mais simples mandar Aurélio entregar a carta diretamente em casa de Mirabeau, poucas centenas de metros depois da agência dos correios. Quando viajava, levava um caderno com uma relação das pessoas a quem tinha que escrever e quantas cartas ou cartões deveria mandar para cada uma. A cada cartão, ia ticando junto ao nome. (AMADO, João, 2012, p. 11-12).

Nas palavras do filho, Jorge Amado se envolvia plenamente no universo das correspondências. Para além do desejo de comunicação, ele valorizava o ritual do trânsito de cartas, demonstrava estima pelos correios, elegia agências de predileção – não necessariamente a de localização mais próxima de sua residência –, organizava rigorosamente a lista de destinatários e sempre tinha à disposição envelopes e selos guardados nas gavetas. O genuíno encantamento com o mundo das cartas se acentuou no período de militância comunista, durante as inúmeras viagens no Brasil e no exterior, e nos períodos de exílio político, a saber: na Argentina e no Uruguai, de 1941 a 1942; em Paris, de 1948 a 1950; e em Praga, de 1951 a 1952.

Paloma Amado, filha e responsável pela Fundação Casa de Jorge Amado, conta que a fundação abriga cerca de 70 mil cartas do escritor. Para além do talento arquivista de Zélia, incapaz de jogar qualquer papel fora (AMADO, João, 2012, p. 11), sobressai-se o fato de que Jorge copiava as cartas enviadas e dispunha o acervo epistolar em caixas. A filha revela que a organização e a disciplina paternas foram “qualidades exacerbadas pelos anos de militância comunista” (AMADO, Paloma, 2017, p. 8). Quando da criação da fundação, em 1986, o autor fez pessoalmente a doação de dezenas de caixas de correspondências. Reitera-se, assim, a alcunha de missivista fervoroso. Paloma (2017, p. 7) explica que “Myriam Fraga, diretora

executiva da Casa por trinta anos, recebeu do escritor, junto com as caixas lacradas, um pedido, por escrito, para que elas só fossem abertas cinquenta anos após sua morte”. Diante da solicitação do escritor, ela “chamou sua atenção para a importância histórica e cultural que elas abrigavam. A resposta de Jorge Amado foi: ‘Use seu bom senso. Você saberá o que pode vir a público antes disso’” (AMADO, Paloma, 2017, p. 7). O cinquentenário de falecimento do romancista ocorrerá daqui a quatro décadas, apenas em 2051. Não obstante, a Fundação Casa de Jorge Amado iniciou em 2015 a organização sistemática de seu espólio epistolar. Nos próximos anos, tudo leva a crer que haverá um crescente número de publicações deste gênero.

João Jorge Amado (2012, p. 11-16) revela que o trabalho de tratamento das cartas trocadas entre os pais para a coletânea *Toda a saudade do mundo* desnudou o entrelaçamento entre a escrita epistolar e a verve literária nos escritos do pai. Nesse sentido, o filho se admira com a capacidade de Amado “de ver uma pessoa totalmente desconhecida e, imediatamente, transformá-la em personagem e imaginar uma história” (AMADO, Jorge, 2017, p. 14). Eis a maneira como o escritor se refere a passageiras inteiramente desconhecidas que embarcaram com ele para o norte da França na carta de abertura do livro, em 31 de janeiro de 1948: “Edna (uma polonesa que vivia com um português tocador de harmônica, chamado Antônio, há anos no Rio, e que agora parece ser prostituta em Paris)” (AMADO, Jorge, 2012, p. 20); e “Uma velha francesa, cheia de jóias (talvez uma caftina que envelheceu no comércio de mulheres em Buenos Aires)” (AMADO, Jorge, 2012, p. 21). Nesses exemplos, o trânsito entre as notícias da viagem que deseja transmitir à esposa que permanecera no Brasil e as fabulações literárias ocorre a partir da presença de parênteses, sinais que buscam dissociar os relatos da aptidão ficcional. O procedimento de Amado ilumina o avizinhamo entre os gêneros e a generosidade epistolar de acolher em seu interior escritos em toda sua pluralidade.

Se o postulado de que as cartas de Jorge Amado acolhem piscadelas literárias se confirma, o mesmo se pode ponderar acerca da presença epistolar nas obras do romancista baiano. As missivas ocupam espaços de relevância ao longo de sua extensa produção ficcional. Neste artigo, voltamos nossas atenções para três obras da fase inicial do autor, fase por ele definida como “Os romances da Bahia”, que reúne do primeiro ao sexto romance, todos da década de 1930: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor*

(1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937). A partir desse recorte temporal e temático, daremos ênfase neste artigo a três romances, *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá*, nos quais as cartas se mostram elementos contundentes para o delineamento da intriga e para a compreensão dos personagens.

Ao delinear o projeto “Os romances da Bahia”, Jorge Amado enaltece as linhas de força por ele empreendidas e endereça severas críticas aos escritores brasileiros da década de 1930, escritores de cuja estética literária deseja frontalmente se distanciar:

[...] nunca quiseram se aproximar realmente do povo, nunca souberam dos seus costumes a não ser através de vagas informações. Nada há tão diversos que as figuras baianas dos romances que se têm escrito sobre o meu Estado e a verdadeira humanidade da Bahia. Para fazer estes meus romances (que podem ter todos os defeitos mas que têm uma qualidade: a absoluta honestidade do autor) eu fui procurar o povo, fui viver com ele. (AMADO, Jorge, 1937, p. 14).

Em seu discurso de posse como membro eleito da Academia Brasileira de Letras, em 1961, reitera o valor e o protagonismo do povo na concepção de seu universo literário:

Com o povo aprendi tudo quanto sei, dele me alimentei e, se meus são os defeitos da obra realizada, do povo são as qualidades porventura nela existentes. Porque, se uma qualidade possuí, foi a de me acercar do povo, de misturar-me com ele, viver sua vida, integrar-me em sua realidade. Seja no mundo heróico e dramático do cacau, seja no oleoso mistério negro da cidade de Salvador da Bahia.

Penso, assim, poder afirmar que chego à vossa ilustre companhia pela mão do povo, pela fidelidade conservada aos seus problemas, pela lealdade com que procurei servi-lo tentando fazer de minha obra arma de sua batalha contra a opressão e pela liberdade, contra a miséria e subdesenvolvimento e pelo progresso e pela fartura, contra a tristeza e o pessimismo, pela alegria e confiança no futuro. (AMADO, Jorge, 1961).

Seu projeto literário repousa no desejo genuíno de representar o que numerosos críticos, dentre os quais a pesquisadora Ilana Goldstein (2009, p. 63), reconhecem ser as veias da “brasileidade” nacional. Ao atribuir à carta espaço de relevância e prestígio em produções que se estendem por muitas

décadas, Jorge Amado descortina a importância das missivas não apenas como veículo privilegiado de comunicação, mas, sobretudo, como elemento intrínseco à brasilidade, às formas de fazer e de dizer do povo brasileiro. Parodiando suas palavras, as cartas vivem com o povo e o representam, a ele se oferecem. Amado compartilha o próprio apreço epistolar com seus personagens e enaltece a abrangência, a popularidade e a livre circulação de missivas. Diante de um personagem analfabeto, cartas são redigidas ou lidas por terceiros. Perante a ausência de recursos financeiros para custear selos e serviços postais, as cartas passam a ser entregues pessoalmente por amigos ou conhecidos. E sempre há o verso de uma folha já usada ou um papel a ser reciclado para escrever mensagens. No âmbito de “Os romances da Bahia”, de Jorge Amado, as cartas se mostram absolutamente democráticas: estão a serviço do diálogo, do encontro e da comunhão.

Nessa toada, este artigo assume como ponto de partida o desejo de ampliar os estudos sobre epistolografia que remontam à obra crítica *Por um protocolo de leitura do epistolar*, de nossa autoria, publicada em 2017. A obra de Jorge Amado, sobretudo sua trilogia proletária *Cacau, Suor e Jubiabá*, não compuseram o corpus de análise naquele momento. No presente artigo, nos inspiramos na máxima popular “diga-me com quem andas e te direi quem és” no intuito de desvendar as interfaces entre correspondência e identidade. Preconizamos que a correspondência, no que pese a abrangência inegável de suas manifestações e potencialidades, mobiliza construções subjetivas e se dispõe a perscrutar tempos, costumes, vivências.

Entendemos que romances epistolares são obras ficcionais constituídas integralmente ou, em grande parte, por intermédio de missivas. As cartas constituiriam, desse modo, o veículo onde se instaura a própria tessitura romanesca. Não é esse o caso em *Cacau, Suor e Jubiabá*. As três obras consistem em romances que acolhem cartas em momentos esparsos. Trata-se de ficções com pitadas epistolares. E, como já antecipamos, o acolhimento do epistolar nas três intrigas acena para o desejo de Jorge Amado em amparar a brasilidade e os diálogos populares e democrático de gente simples e anônima, espelhos do povo que busca acolher e homenagear em seus escritos.

Na nota de abertura do romance *Cacau*, escrito aos 20-21 anos, em 1932-1933, Amado (1981, p. 8, grifo nosso) interroga: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida

dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um *romance proletário*?”. O termo apontado pelo escritor foi fartamente incorporado pela crítica literária, que o definiu como

um tipo de romance que, antes de qualquer coisa, devia retratar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social e cujo estilo narrativo se aproximava bastante do modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos, uma vez que tinha explícitas intenções doutrinárias [...] Um romance essencialmente político, utilitário e protagonizado por personagens que expressassem coletividades: uma espécie de contraponto aos elementos considerados pelos comunistas como típicos da literatura burguesa, a exemplo do individualismo, o psicologismo e a fórmula mais geral da *arte pela arte*. (ROSSI, 2009, p. 25, grifo do autor).

Em sua empreitada literária voltada para o povo, Jorge Amado elege a carta como elemento autêntico da expressão dos mais vulneráveis e recurso fundamental para a concepção de seu projeto de romance proletário. Em *Cacau*, o narrador apresenta sete missivas: carta de Antonieta para o narrador; bilhete de Zefa para Honório; carta de Elcídio de Oliveira (trabalhador) para Maria Canota (rameira); carta de Algemiro ao coronel (ditada por Algemiro e escrita pelo narrador); carta de Colodino para o narrador; bilhete (ou poema) da Celina para João Grilo; e carta do advogado Luiz Seabra, seguida do comentário “eu tenho uma pena danada de ter perdido o resto dessa carta” (AMADO, Jorge, 1987, p. 127). De início, salta aos olhos que nenhum dos textos reproduzidos se mostra incontornável para o encadeamento da narrativa. Defendemos o preceito de que as cartas não significam em *Cacau* pelo conteúdo de suas mensagens, mas pela ação da empreitada epistolar em si. Isso posto, rechaçamos o indício de que as cartas aparecem como figurantes, constituindo o tecido narrativo de forma secundária. Como nos revela o próprio narrador, em *Cacau*, as cartas apontam para a gênese do próprio romance, como veremos a seguir.

Dois capítulos da parte final do romance *Cacau* (1933) se intitulam “Correspondência”. É a única vez em que há repetição de títulos no texto. A obra radiografa a experiência do narrador José Cordeiro que, após ser demitido da fábrica de tecidos onde trabalhava por ter liderado uma greve e se insurgido contra o patrão, resolve deixar Aracaju e ingressar como alugado nas fazendas de Cacau de Ilhéus, sul da Bahia. À época, as terras de

cacau acenavam como Eldorado para trabalhadores precarizados em busca de remuneração justa e vida mais digna. No segundo capítulo intitulado “Correspondência”, o narrador explica a origem do romance, fazendo alusão a um discurso sobre analfabetismo proferido pelo poeta Castro Alves: “esse discurso me deu ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, *relendo essas cartas, pensei em escrever um livro.* [...] Agora passemos às cartas” (AMADO, Jorge, 1981, p. 123-124, grifo nosso).

Dessa forma, o romance de Jorge Amado se torna tributário às cartas. Mais do que isso, retrata missivas de gente simples, alguns analfabetos até. Amado nos coloca à escuta dessas vozes e empreende de maneira flagrante uma rasura nas hierarquias sociais e culturais que as cantonam ao lugar de rebotalho. Em outras palavras, o narrador acolhe na parte final da obra a voz epistolar dos personagens sobre os quais discorreu. Torna-se urgente abandonar o papel de detentor do discurso para compartilhar o espaço narrativo com a presença dos personagens que se tornam sujeitos e não objetos da narrativa (KILOMBA, 2019, p. 27).

Por um lado, a empreitada de Amado acena para a consolidação do protagonismo dos personagens, chamando atenção para o fato de que não basta que deles se fale. É imperativo que eles possam falar de si, romper o elitismo literário e fazer existir suas vozes, suas ideias e seus afetos através da correspondência. Trata-se de um meio de reabilitação social e de fixação de vozes silenciadas e discursos vilipendiados. E isto ocorre porque

a carta se reveste do caráter performativo que lhe confere o poder de falar e, além disto, de ser um fazer, uma ação, um procedimento. A partir da correspondência, os interlocutores demonstram certo desempenho: maneira de atuar, de protagonizar suas experiências e observações. (ROCHA, 2017, p. 29).

Por outro lado, o recurso das cartas incorporadas em *Cacau* alude à áurea de verdade que as cartas encerram, o que traria maior fidedignidade aos escritos. “No senso comum, a escrita epistolar se deixa apreender como escrita comprometida exclusivamente com a verdade e com a espontaneidade” (ROCHA, 2017, p. 23). De fato, “a carta é percebida como reflexo imutável de seu signatário, como produto terminado e nunca como produção discursiva singular, a ser renegociada na cena aberta da correspondência” (DIAZ, 2016, p. 114).

O leque epistolográfico exibido pelo narrador de *Cacau* ressalta elementos de grande pertinência. Inicialmente, evoca-se a carta ditada, e, portanto, reitera-se o caráter democrático ao qual já aludimos: nem analfabetos ou personagens de pouca escolaridade se veem excluídos da cena da correspondência, que se torna sobremaneira agregadora. Nesse romance de Jorge Amado, a experiência epistolar aproxima trabalhadores, prostitutas, coronéis e advogados, fragilizando hierarquias e rasurando as distinções sociais e econômicas dos missivistas. A comunicação, função diegética central das epístolas, se mantém preservada, qualquer que seja a escolaridade de seu remetente. Em seguida, salienta-se que a mensagem da maioria das cartas não se atém à norma culta da língua portuguesa. Há inúmeros desvios da ortografia padrão e ausência de pontuação, o que reforça a pintura romanesca amadiana de seres em grande condição de vulnerabilidade, quer seja cultural, educacional ou econômica. Observa-se, igualmente, a menção à carta incompleta, fato que ressalta a riqueza da experiência epistolar. Essa é capaz de dispor da completude para comunicar e assegurar seu valor, mesmo que parcialmente. Uma carta pela metade não deixa de ser uma carta. A incompletude, nesse contexto, alimenta a curiosidade e ressalta o caráter fragmentário que caracteriza as correspondências, um diálogo que se organiza em capítulos, pouco a pouco, num eterno devir. Por fim, o narrador não diferencia ‘bilhete’ de ‘cartas’, renunciando às gradações de valor entre os dois registros. E afirma não saber distinguir se uma carta é de fato uma carta ou um poema.

A dúvida do narrador desnuda a polivalência característica da epistolografia, gênero muito disponível a outras formas artísticas e outras maneiras de desvendar e representar o mundo. Ora, as cartas são escritas de “caráter proteiforme” (ROCHA, 2017, p. 31), dispostos a acolher toda uma gama de outros gêneros em seu conteúdo. Nas palavras de Roger Chartier (1991, p. 456, tradução nossa), “a correspondência toma emprestado a todos os outros gêneros da escritura comum”.¹ Por sua vez, a pesquisadora Matildes Demétrio dos Santos (1998, p. 73) assinala que “as cartas fogem a uma classificação sistemática, mas tal particularidade não depõe contra elas, ao contrário, as reconduz a um território amplo, onde elas participam,

¹ No original: “La correspondance emprunte donc à tous les autres genres de l’écriture ordinaire”.

tranquilamente, da natureza da ficção, da memória, da autobiografia, do documento, do artigo literário, do teatro”.

Para além disso, as missivas desconhecem os imperativos de uma forma fixa e por isso dialogam com outras formas da escrita de si, como bilhetes, diários, textos autobiográficos. Há cartas em verso, em prosa, curtas, longas, manuscritas, datilografadas, escritas com os mais diversos suportes e cores. A experiência epistolar se reveste da liberdade de recursos e se apoia numa relevante e ímpar experiência sensorial. O mesmo ocorre no âmbito romanesco: um e outro encarnam espaços híbridos de várias textualidades.

No romance seguinte, *Suor* (1934), Jorge Amado recorre novamente à presença de missivas. O livro retrata as idiossincrasias de centenas de moradores de um prédio localizado no número 68 da Ladeira do Pelourinho, em Salvador. Visto de fora, o imóvel colonial aparenta ser um velho sobrado, como os demais. Atrás de suas portas, todavia, descortinam-se quatro andares, sótão e cortiço, onde moram 600 pessoas dispostas em 116 quartos. Como preconiza o senso comum, trata-se de um pardieiro disposto a devorar (AMADO, Jorge, 1975, p. 11) os invisibilizados da malha social baiana que ali habitam (ou, melhor dizendo, que ali agonizam). Seus moradores são extremamente simples e lutam para sobreviver em meio à precariedade, ao barulho, ao calor (o que explica o título da obra) e à sujeira do prédio repulsivo. Nele residem trabalhadores formais como padeiro, sapateiro, vendedor, costureira, propagandista, operários, desempregados, aposentados, prostitutas, senhora tuberculosa, moças em formação, lavadeiras, pedintes, mendigos, imigrantes, flagelados da zona rural, ativistas políticos, musicistas, pederastas, vendedores de droga e ex-palhaço de circo.

No capítulo intitulado “Religião”, o narrador discorre sobre o périplo de um carteiro para entregar uma carta para sua destinatária, moradora do número 68. Eis a cena:

O carteiro subiu reclamando, ficava furioso ao aparecer alguma carta para habitantes do 68. Havia gente demais e ele tinha de procurar o dono pelos andares. Nomes que ele não guardava porque não se repetiam. Aquele, por exemplo, era a primeira vez: Dona Risoleta Silva, Ladeira do Pelourinho, 68, Bahia. Já perguntara no primeiro andar e no segundo. No terceiro lhe disseram que era no sótão, evitando que ele parasse no quarto. Assim mesmo, parou para tomar ar. E continuou a subida resmungando. Quando alcançou a porta,

nem podia gritar Correio! com voz forte. Chamou Julieta, que saía da latrina, e perguntou:

– Mora aqui dona Risoleta Silva? (AMADO, Jorge, 1975, p. 65).

O narrador acentua a repulsa do carteiro ao compor um quadro bastante visual e caótico dos labirintos do prédio. Sua sensação de desnorteamento físico se soma ao desgosto de percorrer um lugar fétido, desprazeroso, que parece saído dos subterrâneos da dignidade. Desde o início, impera a noção de um espaço repulsivo no qual ninguém quer penetrar, o que se evidencia a partir do campo semântico negativo: os termos ‘reclamar’, ‘furioso’, ‘gente demais’, ‘resmungar’ e ‘latrina’. O carteiro personifica/metonimiza a sociedade para além dos muros do número 68 e seu sentimento de asco coloca às claras a dicotomia entre os mundos interno e externo. Para aqueles que moram no mundo externo, o ambiente interno se mostra invisibilizado, transparente, indesejável, impenetrável, irrespirável e de tirar o fôlego. O sofrimento do carteiro indica o choque entre essas instâncias aparentemente indissociadas no seio da sociedade soteropolitana. Sua fúria explícita as dores e a recusa em adentrar o recinto repugnante. Só o faz no exercício da profissão, nunca por vontade própria. O texto se constrói de modo a compor uma simbiose entre o espaço e seus moradores. A repulsa do carteiro em percorrer aquele espaço se desloca para a repulsa acerca dos moradores. O prédio se apresenta como metonímia dos que ali vivem: a penúria e as mazelas de um contaminando o outro de maneira contínua e atroz.

Eis que, por causa de uma carta, o mundo exterior precisa sublimar sua indiferença e sua ojeriza e se curvar aos seres que parecem não existir da porta para fora. O carteiro experimenta o episódio de maneira violenta, expondo as vísceras de uma sociedade em profundo desconhecimento de si e em lamentável *apartheid* social (MICHEL-MUNIZ, 2018). Assim, a carta mascara a invisibilidade, o anonimato e levanta o véu da inexistência – nem que seja apenas de maneira efêmera, obrigando a sociedade a estar frente a frente com suas contradições e seus revezes. A missiva faz cair os muros entre as classes e os modos de vida para dar a ver um quadro mais completo das disparidades da metrópole. O carteiro segue, assim, à procura da destinatária da carta e sua missão só será concluída quando fizer o envelope chegar as suas mãos. É Risoleta, a ilustra desconhecida, a única capaz de libertá-lo. O ciclo do transporte epistolar necessita que a senhora seja encontrada. A partir do jogo textual, o narrador atribui importância e

protagonismo à senhora costureira que, à revelia, obrigou o estado, através da instituição dos correios, a ir ao seu encontro.

Em outro trecho, o narrador versa sobre a entrega da carta e a reação que vem à tona:

Pensou:

– Essa gente nunca recebe cartas...

[...]

Nunca recebiam cartas mesmo. Uma ou outra de parentes esquecidos, comunicando nascimentos e batizados, casamentos e mortes. E a carta servia para o sótão todo. O felizardo que a recebera contava a história daqueles sem omitir detalhes, voltando atrás quando acontecia esquecer algum.

Daí dona Risoleta não ficar espantada ao se ver rodeada por todas as mulheres do sótão. A carta, sim, espantava-a. De quem seria? Enquanto andava para o quarto, seguida dos vizinhos, estudava a letra. (AMADO, Jorge, 1975, p. 66).

As considerações do carteiro trazem à mente a personagem Macabéa, protagonista do romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Nesse romance, o narrador Rodrigo apresenta a mocinha através de sua não-vivência epistolar: “Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça. Mas tenho que anotar que Macabéa nunca recebera uma carta em sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 46). As duas obras, separadas por mais de quatro décadas, tiram partido de uma noção muito cara à experiência epistolar, a de que a ausência de cartas denotaria uma vida esvaziada, incompleta, apequenada. Os excluídos da dinâmica das correspondências consistem em seres que não mereceram a atenção e a escrita de ninguém. Suas existências não se mostraram aptas a interpelar o outro, a provocá-lo, a instigá-lo a se lançar num diálogo à distância. Tudo leva a crer, desse modo, que esses personagens devam ser bastante desinteressantes e solitários. Não receber cartas se constitui algo demasiadamente negativo, do qual só parece ser possível se envergonhar e se lamentar. Os moradores do prédio não costumam receber cartas e esse fato ilustra o apagamento social que lhes assola. Por isso, como já mencionamos, essa carta se revela tão importante e por isso quem a recebe se torna um “felizardo” (AMADO, Jorge, 1975, p. 66) aos olhos de si mesmo e dos demais. Na penúria do prédio número 68, receber uma carta é dar um passo em direção à dignidade usurpada, o que permite estar a um passo à

frente dos desvalidos que ali moram. Nesses termos, não deixa de ser uma ascensão social, uma ascensão epistolar, uma redenção epistolar.

O trecho de *Suor* evoca ainda dois aspectos relevantes. O primeiro diz respeito à temática das raras cartas recebidas: não são cartas individuais nas quais o signatário se curva e se direciona especificadamente ao destinatário, ensejando com ele travar uma conversa. Trata-se de comunicados e publicidades, comunicações coletivas, anúncios institucionais que não preveem respostas, rompendo o paradigma norteador do dialogismo epistolar. No caso de Risoleta, a carta recebida consiste em uma solicitação de doação financeira para a igreja Nossa Senhora do Brasil, assinada pelo Padre Solano Dalva. Na contramão da experiência da carta institucional, Michel Foucault (1992, p. 151) define as cartas a partir de sua vocação para a “reciprocidade”. Logo, cartas que prescindem de respostas reduzem o destinatário à triste figura de um depositário de informações padrões, replicadas diversas vezes, quiçá à exaustão. O dialogismo epistolar, nessas circunstâncias, se limita a uma via de mão única, impessoal, fria e mecânica.

O segundo aspecto faz alusão às cartas coletivas que servem para o sôtão todo. Ao ganhar contornos coletivos, se pulveriza o efeito anteriormente mencionado da carta enquanto ascensão social e distinção dentro do grupo do prédio. A epistolografia conhece algumas formas de cartas coletivas, quer se refiram aos remetentes quer se refiram aos destinatários, tais como: cartas abertas (escritas por um signatário ou um grupo) e seu reconhecido conteúdo de manifesto público; cartas de um só signatário a um único destinatário que carrega um trecho a ser lido e compartilhado com terceiros, transformando o destinatário em um mediador de informações para outras pessoas. Madame de Sévigné, renomada epistológrafa francesa, fez uso do recurso um par de vezes, chegando ao ponto de manter espaço em branco entre o texto destinado a um interlocutor e a outro, criando uma distinção visual e textual entre ambos; Madame de Sévigné (2009, p. 81, tradução nossa) nos permite forjar o conceito de hospitalidade nas cartas ao acolher em carta de sua autoria, outro missivista: “Interrompo a mais amável mãe do mundo para dirigir a você três palavras [...]”.² Em seguida, a mãe retorna ao controle a o protagonismo de sua epístola: “Foi Barrillon que me interrompeu” (SÉVIGNÉ, 2009, p. 81, tradução nossa).³

² No original: “J’interromps la plus aimable mère du monde pour vous dire trois mots”.

³ No original: “C’est ce pauvre Barillon qui m’a interrompue”.

No âmbito de *Suor*, a carta coletiva ganha novas dimensões. Risoleta deseja compartilhar, nos mínimos detalhes, a carta recebida com os companheiros do prédio. Ela renuncia à sua privacidade e rasura sua individualidade para presentear a todos, transformando a carta em uma lembrança comunitária, coletiva; ato solidário e democrático que podemos nomear de renúncia epistolar. Por certo, se eram cúmplices no sofrimento diário, deveriam sê-lo igualmente perante as escassas alegrias que surgiam ao longo do tortuoso percurso. Para além da generosidade da personagem, é preciso levar em conta o fato da performance que acompanha o recebimento da missiva. Nesses termos, a presença incomum de um carteiro no interior do prédio, o auxílio coletivo para que a destinatária fosse encontrada e a exiguidade física do imóvel que engendra olhos que parecem tudo ver impelem Risoleta a transformar sua missiva em um ato coletivo. Parecia não lhe restar outra alternativa no ambiente do número 68 da Ladeira do Pelourinho. O episódio aponta para a imposição moral advinda da falta de privacidade e de sigilo, o que corrobora a premissa da falta de individualidade no seio do prédio. Os moradores acabam por se tornar uma massa disforme na qual a distinção de um e outro se revela tarefa muito difícil, ou mesmo impossível. A supremacia do coletivo esmaga a experiência individual, esfacelando-a. A simbiose que ocorre entre os moradores e o prédio resvala na relação dos moradores entre si, fato que explica a dificuldade do carteiro em encontrar a destinatária da carta em meio ao labirinto da construção colonial e do aglomerado de quartos e moradores.

No romance seguinte, *Jubiabá*, publicado em 1935, há duas menções muito oportunas à epistolografia no capítulo “Circo”. Trata-se do capítulo mais longo do romance, com quase trinta laudas. Nele, o narrador se dedica a retrazar o período em que o protagonista Antônio Balduino ingressa no Grande Circo Internacional a convite de Luigi, seu ex-treinador e empresário de boxe, que tinha entrado recentemente de sócio neste negócio de um amigo italiano. O circo fizera sucesso no passado, porém estava afundado em dívidas e com o salário dos artistas atrasado nos últimos tempos. A presença de Balduino, com seu histórico de vitórias e cinturões no universo da luta, como atração da trupe era a esperança do chefe em alavancar as apresentações e atrair público. Para Balduino, o convite para integrar o circo também chegara na hora certa. Ele estava sem rumo desde que tinha apunhalado Zequinha, namorado da menina Arminda, e deixado o punhal cravado nas costas do oponente, com quem rivalizava pelo amor da menina

de doze anos e pelo direito de iniciá-la no mundo sexual. Depois do duelo e do golpe, Balduino inicia uma fuga quase mortífera de dois dias pelas plantações de fumo e consegue fugir pela estrada, tomando um trem como passageiro clandestino. É na cidade de Feira de Santana, onde desembarca, que encontra por acaso Luigi e recebe o convite inusitado. Para um homem solitário em fuga, sem rumo, trabalhar com um ex-amigo e ganhar uns trocados não seria um mau negócio. Balduino se apresentava nas seções duelando no boxe com voluntários do público. De início, havia até dois concorrentes por noite. Não obstante, a fama do boxeador e as vitórias superlativas não tardaram a espantar até o mais desavisado membro do público. Começou a participar de uma pantomima com palhaços até a extinção do circo, com o suicídio de Giusepe.

Durante sua estadia circense, Giusepe conta para Balduino um desastre de seu passado: a trapezista Risoleta tem uma queda fatal durante o salto mortal de seu número. Ela se lança ao ar e não alcança as mãos de seu parceiro e marido Giusepe, despencando vertiginosamente no chão. Dizem que o acidente foi o início do declínio do circo. Houve até quem desconfiasse do parceiro e o acusasse de homicídio, por causa dos rumores de história extraconjugal da moça. Foi aberto inquérito nesse sentido e nada pôde ser provado. A absolvição na sindicância não foi suficiente para aliviar o acusado. No processo de coleta de provas, foram encontradas cartas nos pertences de Risoleta e essas cartas se tornaram tormentas eternas para o aflito viúvo. A conversa enfatiza o dispositivo da carta-documento e questiona a verdade epistolar:

– Mas você acredita que ela tivesse um amante?... Disseram, mostraram ele, mostraram cartas dele para ela que estavam no meio das coisas dela... Mas era mentira, não era?

[...] O que me dá raiva era pensar que ela podia ter mesmo um amante. Tinha as cartas. Mas ela era tão boa. Gostar daquela vida não gostava, não. Mas não era mulher para ter amante. Mas tinha as cartas. Falava em encontros... (AMADO, Jorge, 1986, p. 181-182).

Segundo Brigitte Diaz (2016, p. 55), “a carta testemunha uma realidade histórica, sociológica, política ou literária”. Já Lucette Petit (2000, p. 118) preconiza que “uma correspondência pode sempre ser esclarecedora sobre os costumes da época, representando assim uma verdadeira documentação histórica”. O sofrimento de Giusepe se dá em sua

tentativa de rasurar os testemunhos e as provas de infidelidade que as cartas ofertavam. No que pese a existência das cartas e o diálogo comprometedor, ele não poderia crer na deslealdade da esposa. Os trechos se organizam em torno da adversidade, a repetição da conjunção “mas” acenando para a incredulidade do marido. Esse busca de todas as formas esvaziar as cartas de sua vocação para vestígios biográficos e para documentação histórica. Diante da materialidade da traição pelo viés epistolar, o trapezista trava conversa com Balduino e tenta convencê-lo, e, por espelhamento, a si mesmo, que as cartas podem ser colocadas em dúvidas, podem macular e jogar com a inverdade. Aposta, assim, no discurso do contraditório. Ora, é fato que as cartas flertam com a escrita ficcional e com a possibilidade de uma escrita fabuladora disposta a distorcer, a confundir, a (re)criar. Segundo Nancy Huston (2010, p. 18), a própria definição de humano evoca sua capacidade de se constituir “de narrativas, de histórias, de ficções”.

Ao retomarmos as cartas da trapezista, é preciso reconhecer que nenhuma esposa criaria provas contra sua moral a fim de que fossem abertas após sua morte. A narrativa carece de verossimilhança. A insistência de Giusepe em desconsiderar as cartas, com os mais frágeis argumentos, sublinha justamente o caráter documental que elas encerram. Entre a verdade das missivas e a honra da esposa, optaria por Risoleta a despeito de todas as evidências. Os fatos, todavia, se impõem: a mulher guardava cartas a ela endereçadas por um homem e o conteúdo das cartas expunha conversas íntimas que denotam um relacionamento que em nada se limita à amizade. A partir das cartas, sabemos que não morre apenas uma trapezista durante uma apresentação circense, morre uma trapezista adúltera que manteve uma conversa epistolar com o amante.

Antes de analisarmos a segunda cena epistolar de *Jubiabá*, gostaríamos de ressaltar o fato de as duas personagens femininas que mencionamos em *Suor* e *Jubiabá*, até agora, se nomearem “Risoleta”. É sabido que Jorge Amado valoriza a reincidência de personagens, compondo uma obra cheia de pistas e de imbricações entre os livros. Trata-se de uma escrita que compreendemos ser geminada. A título de exemplificação, Guma, de *Mar Morto*, faz sua primeira aparição em *Jubiabá*. Mestre Manuel aparece igualmente nas duas obras. Rosa Palmeirão circula em *Mar Morto* e *Capitães da areia*. Besouro, por sua vez, está em *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da areia*. Todavia, apesar do mesmo nome, as Risoletas de *Suor*

e *Jubiabá* não constituem a mesma personagem. Naquela, trata-se de uma senhora moradora de um prédio-cortiço e nesta, de uma artista circense mais jovem. O que chama nossa atenção é o recurso de espelhamento, de eco epistolar entre as duas, apesar das diferenças: enquanto uma ganha um sopro de vida no labirinto mortífero do prédio 68 graças a uma carta, a outra tem a vida julgada pelas cartas que guarda junto a si. Uma e outra Risoleta sagram-se frutos do salvamento e da queda promovidos pela malha epistolar.

A outra cena de *Jubiabá* relativa à epistolografia retrata Fifi, artista da trupe, afundada em dívidas e em sofrimento por não conseguir manter em dia a mensalidade do colégio da filha que morava na cidade com uns familiares. Cobrava reiteradamente os patrões e ameaçava deixar o circo se não recebesse seu salário. Eis a cena epistolar: “Todos estavam satisfeitos e ela também. Mas junto do seu seio estava a carta da diretora do colégio. E ela devia ser forte, devia resistir, devia brigar” (AMADO, Jorge, 1986, p. 192). A estratégia de Fifi em carregar a carta junto ao corpo nos remete novamente à Clarice Lispector que, em cartas para as irmãs, afirma fazer uso do mesmo procedimento um par de vezes: “Por enquanto vou ao cinema – e as cartas de vocês vão dentro do *soutien* (desculpem), porque assim sinto o calor da amizade de vocês...” (LISPECTOR, 2007, p. 141, grifo do autor).

O início disso tudo foi a carta de vocês que eu botei junto do coração para sentir o calor dela e dormi assim, e mesmo agora, sentada junto ao lago, tenho a carta na mesma posição, com o envelope me arranhando um pouco. Não incomoda, é como um aperto de mão um pouco mais forte. (LISPECTOR, 2002, p. 91).

As cartas junto ao seio, em situações de exílio e de distanciamento, remetem ao desejo de atenuar a saudade, carregando junto de si um objeto capaz de representar, de atualizar e de colocar em cena o amor ausente. Para Foucault (1992, p. 155), o ato de escrita “presentifica” o destinatário, colocando-o ao lado do remetente em potência, em desejo de conversa e em elucubrações, quer seja no processo de redação do texto a ser enviado, quer seja na expectativa de resposta. O ato da correspondência se mostra essencialmente um “ato em presença”: povoar a distância que engendra a prática epistolar de presença, fabricá-la textualmente. Nesse sentido, envelopes e cartas passam a ser capazes de corporificar, materializar o ente querido. Os arranhões que podem causar, em fricção ao corpo, consistem em teatralizações de abraços, simulacros de contatos, encenações de presenças.

Fifi carrega junto ao seio a carta da cobrança, e o faz não apenas para se lembrar da filha. Certamente, cartas mais amorosas redigidas pela menina poderiam fazê-lo com maior ternura e sucesso. A menção à dívida presentificada junto aos seios se torna uma motivação a mais para seguir firme no trabalho. Trata-se de um impulso, um lembrete, um estímulo que oferece a si para não sucumbir ao desânimo e seguir zelando pela escolaridade da filha. A carta que Fifi coloca nos seios pode ser interpretada como a materialização do insucesso, da dívida, da falta. O fracasso que corrói a carne de maneira dramática. A presentificação do revés que precisa a todo custo ser contornado. Não desejaria para a menina uma vida nômade, desarraigada e distante dos estudos. Não queria uma filha artista de circo, sempre à mercê de bilheterias, de sorte, de bons ventos. Planejou para a herdeira uma vida regrada, disciplinada que lhe permitisse conquistar diplomas e ter sonhos ambiciosos.

À guisa de conclusão, este artigo valorizou as fricções que se tecem entre a verve epistolográfica do escritor Jorge Amado e suas produções ficcionais *Suor*, *Cacau* e *Jubiabá*. Trilogia inscrita em “Os romances da Bahia”, também conhecida como fase do romance proletário, as obras descortinam a presença de missivas junto às camadas mais vulneráveis da sociedade. Amado, em sua tessitura literária, contribui para releituras de sentido que colocam por terra a aura de intelectualidade e de superioridade que muitas vezes se atribui àqueles que se lançam nos caminhos da correspondência. Nas obras amadianas em tela, as correspondências manifestam a brasilidade, promovem encontros democráticos, encenam imbricações entre o individual e o coletivo, retiram do anonimato e encarnam sopros de vida.

Cacau se origina de uma malha de cartas de trabalhadores e rameiras reunidas pelo narrador. Esse procedimento se mostra singular por estreitar as relações – por vezes simbióticas – entre as searas da epistolografia e do romance. Tirando partido das pluralidades e hibridismos que caracterizam uma e outra, Amado esgarça as fronteiras da “verdade” e da fabulação, confundindo os limiares entre estes gêneros plurais, e, como já dissemos, proteicos. Presentes nas páginas finais da obra, as cartas constituem vozes derradeiras; vozes que ecoam após o fim da leitura, procedimento esse que reitera o elogio e o tributo ao epistolar.

Em *Suor*, acompanhamos as agruras de um carteiro ao entregar uma carta à dona Risoleta Silva, moradora do prédio número 68 da Ladeira do Pelourinho, em Salvador. O episódio coloca em cena discussões acerca do silêncio epistolar, da carta coletiva e do dialogismo nas correspondências. Dito de outra maneira, o romance questiona os significados do (não) recebimento de missivas e o modo como isso incide sobre as identidades e sobre os papéis sociais. Ao compartilhar a carta com os demais moradores do prédio, lendo-a em voz alta, a personagem Risoleta denuncia o apagamento da subjetividade em situações de extrema vulnerabilidade. Nesse contexto, seria a carta coletiva uma experiência de solidariedade ou a manifestação de apequenamento identitário, da renúncia à privacidade? Ao retratar o recebimento de carta comercial que prescinde de resposta, o romance promove um debate sobre a epistolografia e os meios de comunicação de massa, detendo-se nos caminhos plurais entre remetentes e destinatários.

Em *Jubiabá*, destacamos dois momentos epistolográficos relevantes: as cartas como prova documental da infidelidade amorosa da trapezista recém-falecida e o fato de uma artista circense carregar junto aos seios uma carta de cobrança. Nesse romance merece nossa atenção o fato de que a carta reverbera, mesmo após a morte, a presença da falecida. Cartas, como nos ensina Michel Foucault (1992, p. 155), presentificam todos os atores envolvidos no diálogo epistolar. Em outro momento, salta aos olhos a materialidade da carta como extensão e metonímia do corpo. Escrever carta, nesse sentido, não deixa de ser a busca de contato físico, corpo a corpo.

Por fim, a obra de Jorge Amado foi – e continua a ser – amplamente estudada nos meios acadêmicos, graças ao modo como cartografa o feminismo, o coronelismo, as religiões de matrizes africanas, a política, os malandros e os personagens comuns, a gastronomia nordestina, o trabalho, as cidades nordestinas, as plantações, a consciência de classe, a vulnerabilidade social e econômica, dentre tantos outros temas. Parece-nos, contudo, que pouca atenção foi até agora dispensada para a produção epistolar na ficção amadiana. Levando-se em conta que a quase totalidade das obras romanescas acolhem em sua tessitura episódios que envolvem a arte epistolar, buscamos contribuir com análises acerca do tema elencando dispositivos e mecanismos das correspondências. De fato, respeitadas as particularidades entre as obras, estamos diante de reflexões importantes sobre as missivas, reflexões essas que nos permitem retomar o adágio popular para preconizar que “escreva-me e te direi quem és”.

Referências

- AMADO, João Jorge. Apresentação. In: AMADO, Jorge. *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e de Zélia Gattai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-16.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMADO, Jorge. *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AMADO, Jorge. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1961. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 17 fev. 2020.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- AMADO, Jorge. Os romances da Bahia. In: _____. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1937. p. 11-18.
- AMADO, Jorge. *Suor*. 30. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- AMADO, Jorge. *Toda a saudade do mundo: a correspondência de Jorge Amado e de Zélia Gattai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Paloma. Apresentação. In: AMADO, Jorge. *Com o mar por meio: uma amizade em cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 7-8.
- CHARTIER, Roger. (org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (org.). *O universo de Jorge Amado – Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 62-75.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MICHEL-MUNIZ, Jordan. *Democracia representativa e o apartheid social brasileiro: crítica da igualdade política*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193075>. Acesso em: 22 abr. 2020.

PETIT, Lucette. A propósito de *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádya Battella (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 113-120.

ROCHA, Vanessa Massoni da. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. Niterói: EdUFF, 2017.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer (org.). *O universo de Jorge Amado – Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-33.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SÉVIGNÉ, Madame. “*Je vous écris tous les jours...*”: premières lettres à sa fille. Paris: Gallimard, 2009.

Recebido em: 28 de julho de 2020.

Aprovado em: 10 de março de 2021.



A imprensa oitocentista na construção dos ensaios literários de Álvares de Azevedo

The Nineteenth Century Press in the Construction of Álvares de Azevedo's Literary Essays

Natália Gonçalves de Souza Santos

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Floriano, Piauí / Brasil

nataliagss@frn.uespi.br

<http://orcid.org/0000-0002-4679-0963>

Resumo: Este artigo discute os ensaios literários de Álvares de Azevedo à luz do periodismo cultural oitocentista. Num primeiro momento, pretende-se evidenciar o quanto esses textos são tributários do que se publicava na imprensa, que pode ter sugerido ao autor obras e temáticas a serem debatidas. Num segundo momento, investiga-se o diálogo teórico que o ensaísta travou com os estudos de literaturas estrangeiras, ancestrais da literatura comparada. Argumenta-se que o contato com esse saber pode ter corroborado ou impulsionado a visada cosmopolita defendida por Azevedo, fazendo com que ele se afastasse do veio central da crítica literária brasileira do período.

Palavras-chave: romantismo brasileiro; crítica literária; literatura comparada.

Abstract: This article discusses Álvares de Azevedo's literary essays under the perspective of the 19th century cultural journalism. Firstly, it is aimed at evincing how much his essays are related to what was published in the press, which might have suggested to the author the works and themes to be debated. Secondly, it investigated the theoretical dialogue that the essayist had with the foreign literature studies, ancestral to comparative literature. It argues that the contact with that knowledge may have corroborated or prompted the cosmopolitan view defended by Azevedo, making him to step further from the central stream of the Brazilian literary criticism.

Keywords: Brazilian romanticism; literary criticism; comparative literature.

1 Introdução

Este artigo se propõe a deslindar um dos diversos pontos de contato entre o Romantismo e a imprensa no Brasil, analisando algumas manifestações de ideias críticas provenientes da Europa no ensaísmo de

Álvares de Azevedo. Seus ensaios literários são altamente vinculados e, ousado dizer, gestados, a partir da sua relação com a imprensa cultural. De início, sabe-se que ele publicou partes da tradução comentada do poema de Alfred de Musset, “Rolla” nos *Ensaaios Literários* (1847-1850), um dos jornais acadêmicos mais conhecidos do periodismo paulista, que contou com a contribuição de José de Alencar e Bernardo Guimarães. Embora os demais ensaios de sua pena sejam de publicação póstuma, é de se supor que eles poderiam ganhar um destino semelhante, tanto pelo autor ser membro de sociedades acadêmicas mantenedoras de jornais, o que lhe franquearia o possível intento, quanto pela manutenção de determinadas características similares entre os textos, que poderiam indicar essa finalidade. Dessas, destaco, com relação ao ensaio “George Sand: Aldo o rimador”, a adoção de composição textual semelhante à utilizada em “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”, composto pela alternância de comentários interpretativos e longos trechos de tradução, o que deixa entrever a vontade de repercutir, entre seus pares acadêmicos, textos literários ainda inéditos no Brasil.

Porém, o que de fato me interessa explorar aqui são dois aspectos advindos da intersecção entre periódicos diversos, provenientes em sua maioria da Europa, como as revistas francesas *Revue des deux mondes* (RDM) e *Revue de Paris* (RP) e a portuguesa *A Revolução de Setembro* (RS), e os ensaios de Álvares de Azevedo. Num primeiro momento, proponho-me a apresentar brevemente os quatro ensaios escritos por Azevedo por volta de 1850, uma vez que o autor é mais conhecido pela parcela estritamente literária de seus escritos, pontuando como o confronto com o periodismo contemporâneo esclarece pontos porventura obscuros ao leitor de hoje. Saber o que dizia a imprensa ajuda a entender as escolhas do autor as quais, sem esse apoio, parecem, num primeiro contato, feitas a esmo. Num segundo momento, pretendo explicitar e analisar a aproximação de Azevedo a um discurso teórico específico, formulado pelos primeiros professores da cátedra de literaturas estrangeiras na França, cujos cursos eram publicados na renomada RDM.

De antemão, importa ressaltar que a perspectiva aberta por esses estudos impulsionou os primeiros passos da literatura comparada, o que sugere que o comparatismo difuso que já se reconheceu como uma das bases do pensamento crítico alvaresiano pode ter um fundamento teórico mais preciso e consciencioso (CANDIDO, 2006, p. 674). Além disso, o

princípio relativista que subjaz ao ato comparativo parece ter impellido Azevedo a uma visão cosmopolita que o afastou do discurso hegemônico de nosso nacionalismo literário oitocentista. Assim, a imprensa forneceu os insumos para que se pensasse diferentes caminhos para a construção do projeto literário da nascente literatura brasileira.

2 Os ensaios literários de Álvares de Azevedo

“Literatura e civilização em Portugal” (LCP); “Lucano” (LU); “Alfredo de Musset: Jacques Rolla” (AM); e “George Sand: Aldo o rimador” (GS) são os títulos dos quatro ensaios legados pelo jovem autor de *Macário*.¹ Por meio deles, pode-se ver que o crítico procura abarcar um vasto leque de preocupações, tanto no aspecto temático, quanto no temporal e espacial. Afinal, ele parte da Antiguidade clássica representada por Lucano, escritor latino, percorre a largos passos a história literária de Portugal e detém-se com vagar nas obras de seus contemporâneos franceses Musset e Sand, tudo isso permeado por uma série de comparações e questões secundárias que se interligam às principais, contidas nos títulos, fazendo com que os ensaios alvaresianos, à primeira vista, apresentem-se como um apanhado heterogêneo.

Dentre eles, LCP é o mais extenso e talvez seja o mais conhecido, tendo em vista que é nele que o autor externa posições contrárias diante de pontos cruciais à intelectualidade brasileira oitocentista: a ênfase na cor local e a tese que defendia a autonomia da literatura brasileira frente à portuguesa. Discordar deles lhe valeu a pecha de “antinacionalista decidido em matéria de literatura” (CANDIDO, 2011, p. 17). Tais considerações são feitas de maneira digressiva ao longo do ensaio, cujo principal objetivo é provar o aforismo “da íntima ligação das literaturas e das civilizações; da poesia e do sentir e crer dos povos, aforismo que temos muito de fé, porque para nós a literatura é a civilização” (AZEVEDO, 2000, p. 712).

Por outro lado, se o objetivo do texto é posto logo em seu prólogo, dando ao leitor uma expectativa de objetividade, Azevedo parece comprazer-

¹ Emprego ‘ensaio’ para me referir ao conjunto da prosa crítica de Álvares de Azevedo por considerar o termo, à luz de Alexandre Eulálio (1989, p. 10), como “sinônimo imperfeito de ‘estudo’”. Além disso, sua elasticidade convém às diversas formas e temáticas abordadas pelo autor ao longo de suas reflexões.

se em quebrá-la, pois passa a divagar “sobre os povos do Norte, os árabes e os indianos, citando um grande número de crenças, mitos, autores e obras de cada uma dessas regiões e compondo uma imensa gama de informações” (CUNHA, 2001, p. 15). É apenas na segunda seção, intitulada “Portugal: duas palavras”, que se nota que o excuro sobre as literaturas nórdicas, arábicas e indianas serve de “preâmbulo descritivo” para toda uma herança cultural sob a qual a literatura portuguesa teria se erigido (CUNHA, 2001, p. 15).

Para ele, essa se encontrava, em 1850, num momento difícil, pois, excetuando-se grandes nomes como os de Alexandre Herculano e Almeida Garrett, lamenta “a essa escola em cujo frontal douraram o nome de Shakespeare, como um símbolo de independência,” (AZEVEDO, 2000, p. 719) para, na verdade, deixar-se levar pela influência obliterante de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Tal esterilidade não se verifica num período de apogeu social e, especularmente, artístico, caso da fase que Azevedo qualifica como heroica, o século XVI português, representado pelas obras de Ferreira e Camões. Trata-se da “face brilhante ao sol, o relâmpago centenário do planeta português” (AZEVEDO, 2000, p. 736). Mas, ao se visualizarem as “ruas da Lisboa imunda do século XVIII”, “as praias imundas” onde “repercutiam as gritas despeadas das marinhas libertinas do estrangeiro” (AZEVEDO, 2000, p. 736 e 737), o caráter da produção literária portuguesa forçosamente se altera e o seu principal representante torna-se Bocage.

Para Ginzburg (1999, p. 22), “o forte contraste entre as duas fases expõe claramente o processo histórico como um declínio”, fortemente potencializado por eventos que marcam o início do oitocentos luso, como “a ocupação militar por tropas francesas e espanholas, a submissão à tutela inglesa, o deslocamento do Rei para a colônia, e finalmente a independência do Brasil” (GINZBURG, 1999, p. 21). Dessa forma, o contexto de precariedade e estreiteza intelectual no qual teria vivido Bocage fez com que, segundo Azevedo (2000, p. 739 e 743), o poeta tivesse cometido “um suicídio d’alma e do corpo”, devido ao “ar que ele então respirava”.

O cenário se altera bruscamente quando se passa à leitura do ensaio sobre a *Farsália*, de Marco Aneu Lucano, autor latino que viveu entre os anos 39 a 65 do século I. Nele, somos inseridos num panorama bélico formado pela descrição de algumas epopeias célebres como a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero, vislumbrando o objetivo maior desse percurso apenas nos parágrafos finais do opúsculo. É então que Azevedo (2000, p. 660) pontua

que “não há julgar a epopeia de Lucano pela Poética Aristotélica. A Poética, como todas as leis, deve variar com as suas condições de existência, com suas mudanças de relações.” Torna-se evidente que o autor procura destacar os elementos inovadores do trabalho de Lucano em relação a uma tradição consagrada e legitimá-los por meio da relativização dos fundamentos da *Poética* aristotélica.

Com objetivo de caracterizar melhor o gênero épico e de inserir a *Farsália* numa tradição consagrada frente à qual ela perfaz uma inflexão, o autor comenta três autores épicos de relevo, Homero, Tasso e Camões, cada qual correspondendo aos anseios dos contextos dos quais emergiram. Tal comparação faz sobressair as soluções inovadoras do poema de Lucano como, por exemplo, o abandono do panteão greco-latino, a adoção de um tema recente da história romana e a tomada de posição diante dos fatos; opções que, para o ensaísta, enobreceriam o poema.

Por fim, Álvares de Azevedo alude a uma antiga polêmica literária que opunha aqueles que acreditavam que a *Farsália* não deveria figurar no rol dos épicos por não ter conseguido se afastar da narrativa histórica a ponto de poetizá-la, sendo, portanto, um intento falhado, e aqueles que acreditavam no contrário, exaltando a originalidade do trabalho.² Ecoando esse último juízo, o autor brasileiro chama de “pobres críticos” (AZEVEDO, 2000, p. 661) aos seus opositores, entre os quais Voltaire e La Harpe, com os quais o ensaísta brasileiro não se isenta de polemizar. Para Azevedo (2000, p. 661), a aridez que o primeiro deles diz haver na *Farsália* se encontra no cérebro dos críticos “sem vida e sem criação” que já se debruçaram sobre o texto e que o fizeram a partir de um conjunto de regras exteriores à obra.

Mesmo que os ensaios AM e GS se aproximem por serem traduções parciais comentadas, eles se afastam quando se considera o enredo das duas obras escolhidas para o trabalho. O poema “Rolla” conta a trajetória de um adolescente cético que, numa noite de *spleen*, decide se suicidar num prostíbulo. Lá, ele encontra Marion, menina levada à prostituição pela pobreza. Os sentimentos provenientes desse encontro fazem o protagonista duvidar do intento. Porém, ao cumpri-lo, chega-se ao clímax do poema: o beijo do amor no limiar da morte. Já o drama em prosa *Aldo le rimeur* narra os insucessos de um jovem poeta miserável, desde sua luta pela sobrevivência e pela glória poética frente às leis mercadológicas, até o

² Para um detalhamento dessa polêmica ver Vieira (2011, 2013).

encontro com a rainha Agandecca, que o acolhe em sua corte. Ainda que sob proteção dessa, o poeta não se livra da sensação de deslocamento social, visualizando a morte como saída. O que o demove momentaneamente dessa decisão é a conversa com o astrólogo do palácio, que o convida a admirar um eclipse lunar. Se as tramas diferem, seus protagonistas são ambos jovens desencantados com a realidade, que lhes impõe uma série de dúvidas existenciais, convertendo-os em suicidas em potencial.

Em AM, nota-se a persistência de Azevedo em aproximar “Rolla” da teoria dos contrastes reputada a Victor Hugo, seja pela apresentação da personalidade do herói, da inserção dele numa tradição consagrada de libertinos, localizados no *Childe Harold*, de Byron e no décimo *Canto do crepúsculo*, de Victor Hugo, seja pela apresentação da jovem Marion, descrita como “aquele divino da mulher inda em botão mal aberto [...] tão pura, tão mimosa” (AZEVEDO, 2000, p. 689). Porém, é o embate entre fé e descrença, que se dá no interior da personagem masculina, o que mais interessa ao ensaísta, na medida em que se trata de uma das manifestações do caráter cindido do eu romântico. Na seção que encerra o texto, “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset”, Azevedo argumenta que o caráter estudado deve ser compreendido como parte do espírito da época, permeada por conflitos e transformações.

Em GS, o tema principal é o *status* da poesia na sociedade moderna. Tais são as questões que se avultam ao se considerar o drama de Sand e a peça de Alfred de Vigny, *Chatterton* (1835), comparados ao longo do ensaio. Porém, nas duas primeiras seções, é a personalidade de Sand, alinhada ao caráter excepcional do gênio, e a retaliação sofrida por ela na imprensa em decorrência disso que ocupam o ensaísta. No que tange às obras propriamente ditas, Azevedo se ocupa dos monólogos que evidenciam a condição do poeta como sendo aquele que não tem “lugar nenhum em classe alguma” (2000, p. 668). A penúria física e moral faz com que ambos entrevejam como solução o suicídio. Se o jovem inglês, ameaçado pelo escândalo do plágio, optou por tal desfecho, esse não se repete na criação sandiana, encerrada abruptamente por uma “passagem de mistério” (AZEVEDO, 2000, p. 676).

Relação especular entre civilização e literatura, originalidade da obra face às convenções poéticas, polos de oposição entre crença e descrença, marginalização do poeta. Resumidas, as preocupações globais de Álvares de Azevedo em cada um de seus ensaios, inserem-se mais facilmente num horizonte comum ao Romantismo. Porém, para além desse anseio

pela amplitude e heterogeneidade próprio dessa escola, a retomada do arcabouço consultado pelo autor, reconstituído, na medida do possível, por meio das citações diretas, indiretas e paráfrases, que abundam em sua obra ensaística, além de notas de rodapé, faz com que se possa recorrer à imprensa oitocentista, no intuito de compreender o encaixe das peças que compõe o mosaico alvaresiano. É nesse sentido que a leitura dos ensaios à luz do periodismo cultural ajuda a compreender algumas de suas escolhas e das questões que ele levanta. Se elas foram talvez evidentes aos contemporâneos, não mais o são, tendo em vista o caráter transitório de jornais e revistas cujo conteúdo está mais sujeito ao apagamento do que o que é estampado em livros.

Dessa perspectiva, compreende-se que a opção por analisar *Aldo le rimeur* e “Rolla”, e não outros textos dos dois românticos franceses, pode ter sido motivada pelo fato de ambos terem sido divulgados num mesmo número da RDM, em 1833 (tome 3, série 2). Mesmo que à altura de 1850 já circulassem recolhas que continham essas obras (MUSSET, 1840; SAND, 1843), a coincidência é, a meu ver, não negligenciável. Penso da mesma maneira com relação a outros pontos de GS. A comparação que orienta a sua disposição geral e que o autor configura como “lide entre Vigny [...] e Sand”, cabendo a esta “o laurel” (AZEVEDO, 2000, p. 665), adquire um novo sentido quando se sabe da existência de uma versão em folhetim do *Chatterton*, que circulou num dos primeiros números da RDM (1831, tome 4, nouvelle série), precedendo, portanto, a obra de Sand, o que poderia ter fomentado algum debate quanto à originalidade dessa.

Isso fica ainda mais claro quando a própria escritora, reconhecendo semelhanças entre seus monólogos e os de Vigny – justamente as partes que Azevedo utiliza para perfazer seu exercício comparativo –, parece sutilmente se defender dessa suspeita ao afirmar que sua ideia era a de representar o poeta em situações variadas, dentre as quais, a miséria, afastando-se, por conseguinte, da sombra do *Chatterton*. Ela alega, por fim, a precedência da publicação do seu *Aldo* (SAND, 1843, p. 1). Não é possível saber se a romancista sabia ou não dessa primeira versão do enredo de Vigny, o que desejo pontuar é que um seu ardoroso defensor brasileiro não se isentou de sair a campo para defendê-la, acompanhando atenciosamente a participação dela na imprensa. Afinal, tanto a primeira parte do estudo de Azevedo, que delinea a personalidade de Sand, quanto a segunda, que se ocupa das polêmicas em que ela se envolveu na tentativa de defender sua

obra e reputação, são recortadas das *Lettres d'un voyageur*, um conjunto de cartas que, antes de ser recolhido em livro, foi estampado na RDM e na RP,³ contendo assim certo ar de debate público comum ao meio jornalístico.

Se nem todos os ensaios de Azevedo são tributários da imprensa na mesma medida de GS, cuja gênese parece ser dela advinda, sua ascendência não pode ser ignorada nos demais, manifestando-se na própria tendência polemista que o autor sustenta, compartilhada, como se sabe, com diversos colaboradores dos veículos de comunicação oitocentista. Já foi dito que LU dialoga com uma antiga discussão que subjaz à *Farsália*, porém compreende-se melhor seu reaparecimento na pena de Azevedo quando se sabe que, ademais do nosso ensino oitocentista, calcado na retórica e no estudo dos clássicos (SOUZA, 1999, p. 160), e da notável permanência do gênero épico em nossa tradição romântica (LOPES, 1978, p. 176), muito se debateu nas revistas francesas sobre as possibilidades de sobrevivência da epopeia na modernidade. A RDM contava, por exemplo, com os estudos e obras literárias de Edgar Quinet, citado por Azevedo tanto em LU quanto em LCP, para divulgar novas configurações do gênero épico, assentadas numa visada filosófica e individualista (SILVA, 2013, p. 301). Diante de novas concepções, a *Farsália* emerge, assim, como alternativa altamente original do ponto de vista romântico e do que se sabia sobre a obra de Lucano àquela altura (VIEIRA, 2013, p. 38).

O tom polemista do autor de *Lira dos vinte anos* chega ao seu máximo quando ele procura se inserir, em LCP, na discussão em torno da nacionalidade literária, que já vinha se desenrolando há décadas, chegando a um momento importante nas páginas da *Minerva Brasiliense*, que estampou o artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira” (1843), de autoria do redator-chefe, Santiago Nunes Ribeiro. Nele, argumenta-se em prol da autonomia literária brasileira a fim de refutar a posição de Gama e Castro, veiculada em 1835 (MOREIRA, 2013, p. 31). No que tange ao uso do periodismo internacional, pode-se dizer que Azevedo se valeu consideravelmente dos escritos de um jornalista da RS, o português António Pedro Lopes de Mendonça, tanto para comentar a literatura portuguesa contemporânea a eles, quanto para se posicionar em relação a Bocage. No primeiro caso, as referências que o autor

³ A primeira carta foi publicada no tome 2, série 3, de 1834 da RDM e a última, na edição de 15 de novembro de 1836. Já a polêmica entre o crítico Désiré Nisard e Sand, acerca da imoralidade da obra dessa, se dá no tome XXIX, de 1836 da RP.

faz a um rol de nomes que “provavelmente pouco ou nada dizem ao leitor ou ao espectador dos nossos dias” (PIRES; REIS, 1993, p. 146), como os de João de Lemos, Mendes Leal, Pereira da Cunha ou José Freire de Serpa, parecem mais claras quando se verifica que todos contribuíram com a revista *O trovador* (1848), sendo agrupados por Mendonça em notícias que ele publicou na RS, posteriormente coligidas nos *Ensaaios de crítica e literatura* (1849). Acredito que sem o auxílio dessas publicações, que perfazem um apanhado da segunda geração do romantismo português, teria sido difícil para o ensaísta brasileiro compor um quadro aproximadamente sincronizado com o que se passava então nas letras lusas. No segundo caso, é o próprio Azevedo que nos informa o uso que faz da ideia colhida em Mendonça, de que a conduta de Bocage podia ser entendida como um suicídio simbólico. Ele diverge, porém, do jornalista ao afirmar que o poeta foi impelido à morte pela orgia e pela solidão intelectual, já Mendonça (1849, p. 23), embebido pelas primeiras teorias socialistas que circulavam na Europa, sugere causas políticas, iniciando a construção de uma aura revolucionária em torno de Bocage, adensada no século XX (MARTINS, 2006, p. 114).

Por fim, gostaria de explorar uma última relação desse ensaio com a imprensa, evocando, novamente, seu preâmbulo. À luz dos debates jornalísticos desenvolvidos, sobretudo na RDM, em torno dos anos 1830 e 1840, parece-me ser mais coerente o fato do ensaísta começar a discussão proposta em LCP pelo esboço das letras nórdicas, árabes e hindus, quando se considera que tais culturas eram alvo de um determinado discurso intelectual que buscava uma origem das línguas e das civilizações, promovido pelos estudos de literaturas estrangeiras, discurso esse que se desenvolvia no interior das academias e que repercutia nas revistas culturais. Até o percurso proposto por Azevedo parece aludir às possíveis rotas de migrações desencavadas por filólogos e suas hipóteses acerca das movimentações indo-europeias ancestrais, as quais teriam dado base para construção das civilizações e literaturas ibéricas. Além disso, os teóricos que ele cita nesse introito, Jean-Jacques Ampère e Xavier Marmier (AZEVEDO, 2000, p. 707), formaram, juntamente com Edgar Quinet, a primeira linha desses estudos na França, fornecendo, portanto, uma trilha teórica que seguiu no intuito de averiguar a importância dessas teorias na ensaística alvaesiana. É, assim, o esboço de um ponto de vista filológico com o qual o autor inicia seu estudo das letras e da civilização lusa, o qual, a meu ver, orienta a construção dos outros ensaios, que me faz passar ao segundo momento deste artigo.

3 Os estudos de literaturas estrangeiras e a imprensa oitocentista

As primeiras cátedras de literaturas estrangeiras foram instituídas na França no início da década de 1830 e se expandiram ao longo do século, sendo, ao final dele, divididas em disciplinas mais específicas, como a literatura comparada e a literatura geral. O primeiro nomeado para uma cadeira foi Claude Fauriel, cuja influência contribuiu para nomeação de pessoas de alguma maneira ligadas a ele, caso de Marmier, Quinet e Ampère, tendo esse último a ocasião de ser seu suplemente na Sorbonne (ESPAGNE, 1993, p. 25). Dessa forma, pode-se dizer que essa primeira geração de professores desenvolve a doutrina de Fauriel, que se apoia em “pesquisas filológicas à Bopp unindo duas perspectivas, a da gramática geral e a do comparatismo, a busca pelas leis gerais do espírito humano e por um substrato histórico originário das línguas” (ESPAGNE, 1991, p. 14, tradução nossa).⁴ Como se pode ver por meio da menção a Franz Bopp, Fauriel teve contato com essas discussões a partir de uma vasta rede de relações que convergia, sobretudo, para a intelectualidade alemã. Ele teve contato direto com intelectuais como Bopp, August Schlegel e Jacob Grimm. Além disso, era próximo de pensadores franceses que se dedicaram à divulgação de saberes germânicos, entre os quais Mme. de Stäel e Benjamin Constant (ESPAGNE, 1993, p. 21-25).

Se, conforme Espagne (1993, p. 12), os professores de literaturas estrangeiras foram considerados, retrospectivamente, intelectuais medíocres, o que lhes teria vedado um lugar na memória acadêmica local, em princípios do oitocentos, eles responderam a uma demanda institucional urgente: a de conquistar um espaço francês dentro de um campo científico que já era dominado pelos alemães, como os mencionados acima, desde o século XVIII. Este campo é o da filologia comparada, base dos estudos de literaturas estrangeiras. Nesse sentido, o estrangeiro, do ponto de vista francês, é quase sempre aquilo que vem do Norte, as literaturas inglesa, alemã e as do extremo norte do continente, embora, com o passar do tempo, a perspectiva filológica seja aplicada às literaturas do Sul da Europa – antes vistas como

⁴ “recherches philologiques à la Bopp en mariant deux perspectives, celle de la grammaire générale et celle du comparatisme, la quête des lois générales de l’esprit humain et celle d’un substrat historique originel des langues.”

irmanadas pela herança latina, caso da Itália –, às literaturas das províncias mais afastadas de Paris, à da Rússia e, em menor escala, à das Américas.

Porém, o paradigma de observação do estrangeiro permanece o alemão, considerando-se que o instrumental teórico básico é o proveniente dos estudos desenvolvidos além-Reno. Desse instrumental, destacam-se a filologia comparada, o historicismo e a teoria dos espíritos nacionais. Como pontua Azevedo (2000, p. 711), os estudos filológicos sofreram um considerável impulso com os desdobramentos da atuação da Companhia das Índias, por intermédio da qual “um orientalista inglês” (William Jones) realçara aos contemporâneos o sânscrito, “base certa dos dialetos hindustânicos, e segundo presunções muitos prováveis da ciência, origem do Persa, do Grego, do Etrusco, e do idioma gutural das raças teutônicas”. Se Jones não é o primeiro a perceber essas semelhanças, ele as destaca num momento crucial, sobretudo para os eruditos alemães que intentavam se afastar da opressão intelectual francesa. Trata-se, de maneira geral, de uma tentativa de construir outros passados em detrimento da cultura greco-latina, da qual os franceses se reivindicavam herdeiros diretos, impondo-a como valor universal a outros povos.

Assim, na passagem do século XVIII ao XIX, o estudo filológico significou mais que um saber, mas uma disputa entre duas visões de cultura: a norma das “belas letras” ou a erudita. E isso, evidentemente, ocasionou mudanças metodológicas:

Se transpondo o modelo intelectual das belas letras e da retórica aos domínios estrangeiros, os generalistas naturalmente evitaram a história, em contrapartida, parece claro que, na virada do século, os primeiros especialistas estiveram em sua maioria propensos a colocar os textos em relação com um contexto cultural, a fazer da literatura a ilustração por excelência de uma civilização, cuja especificidade não pode realmente se exprimir salvo em termos históricos (ESPAGNE, 1993, p. 141, tradução nossa).⁵

⁵ “Si les généralistes, transposant le modèle intellectuel des belles-lettres et de rhétorique aux domaine étrangers, ont naturellement évité l’histoire, il apparaît en revanche clairement que les premiers spécialistes au tournant du siècle se sont pour la plupart attachés à mettre les textes en relation avec un contexte culturel, à faire la littérature l’illustration par excellence d’une civilisation dont la spécificité ne peut réellement s’exprimer qu’en termes historiques.”

Por isso, o historicismo vem em auxílio da filologia, pois é importante compreender em que circunstâncias físicas e temporais uma determinada língua e a literatura dela oriunda se formaram. A obra só tem razão de ser em função do contexto que a gestou e não depende de valores atemporais e universais para regê-la. Conhecer uma determinada literatura significa conhecer também toda uma instituição social da qual aquela se nutre, fazendo com que a filologia promova uma intersecção com a etnografia. Dessa forma, ganha fôlego a teoria dos espíritos nacionais, de uma essência própria a cada povo, que poderia ser encontrada no falar tradicional e nas manifestações folclóricas, por meio da qual cada grupo contribuiria ao concerto maior das múltiplas nacionalidades que vicejavam no continente europeu (ESPAGNE, 1993, p. 141).

Como todas as ciências em seus começos, os estudos de literaturas estrangeiras apresentam paradoxos, uma vez que seus partidários hesitam entre diversas linhas de pensamento. Destaco aquele que envolve o início de um viés comparatista e a originalidade romântica, já que, em seus inícios, a linguística comparada é um saber romântico (ELIA, 2002, p. 113). Ao mesmo tempo em que as descobertas em torno do tronco indo-europeu delineavam um substrato linguístico comum aos povos da Eurásia ou, nas palavras de Thiesse (1999, p. 178, tradução nossa), quando “as nações do velho continente se descobrem irmãs”,⁶ o intento dos primeiros estudiosos é justamente pontuar como se deram as diferenciações, o aparecimento dos caracteres próprios, até a manifestação dos gênios originais de cada país. Ou seja, o grande achado das pesquisas filológicas pode, de uma certa forma, obliterar a originalidade do nacional, ansiosamente alentada. Esses estudiosos procuram, assim, lidar com esses dois dados, fazendo um uso conveniente a cada contexto.

Se existe, então, um passado comum que une os povos indo-europeus, é importante assinalar que, nesse processo de afastamento e construção de identidades, torna-se uma preocupação localizar e rastrear empréstimos linguísticos e literários ocorridos entre as mais distintas nacionalidades, bem como evidenciar precedência entre uma e outra cultura na realização dessas trocas. Isso significa pontuar donatários e tributários dos bens culturais. Nesse sentido, vale a pena mencionar as pesquisas em torno da epopeia medieval,

⁶ “les nations du vieux continent se découvrent sœurs”.

que tinham por objetivo localizar sua gênese e mapear sua disseminação. Nos escritos de Fauriel e Quinet (ESPAGNE, 1993, p. 32-33), pode-se ver a defesa da tese da origem provençal do gênero, que teria servido de fonte aos outros povos. Essa conclusão visa a manter uma hegemonia cultural francesa frente ao avanço germânico no que tange ao domínio das origens. Por isso, deve-se observar com cautela os primeiros passos do que viria a ser a literatura comparada, uma vez que ela está profundamente imbuída de ideologias, sendo difícil discernir o que é, de fato, heurístico. Tanto é que, a partir de 1850, limite temporal da discussão aqui proposta, há uma clara mudança de rumo nesse campo de pesquisas, transferindo o critério da nacionalidade para o da raça, o que gerará desdobramentos dramáticos (THIESSE, 1999, p. 180-181).

Duas vias possíveis se colocam para os estudos de literaturas estrangeiras: a busca pelas origens, que incluía a busca por um berço, uma língua e um povo original indo-europeu (*Ursprache – Urvolk – Urheimat*); ou a pesquisa e entendimento dos contatos entre línguas e, conseqüentemente, entre culturas e literaturas. Jean-Paul Demoule explica que essas duas vias geraram a criação de modelos de estudo distintos. A primeira via formulou a árvore linguística, que permite classificar e identificar os donatários e os tributários nos diferentes galhos e ramos, que parecem evoluir de forma homogênea e independente. A segunda, desenvolvida posteriormente, investiu na imagem de ondas concêntricas:

[...] um punhado de pedras que são lançadas na água, cada pedra dando lugar a ondas concêntricas que se afastam do ponto de impacto, até que os círculos se entrecruzem uns com os outros. Assim se produziria a evolução das línguas, por contatos e interferências (DEMOULE, 2014, p. 56, tradução nossa).⁷

Mesmo com a existência dessas duas abordagens, Demoule (2014, p. 56) pontua que poucos linguistas, naquela época, tentaram nuançar o primeiro modelo, obtendo, por sua vez, pouco sucesso. De todo modo, interessa-me o fato de que, mesmo sendo discípulos de Fauriel, a primeira

⁷ “une poignée de cailloux qu’on lance dans l’eau, chaque caillou donnant lieu à des vagues concentriques qui s’éloignent du point d’impact, jusqu’à ce que ces cercles s’entrecroisent les uns les autres. Ainsi se produirait l’évolution des langues, par contacts et interférences.”

geração de professores de literaturas estrangeiras na França, deixou entrever, em suas publicações, a ideia desse intercruzamento linguístico e, conseqüentemente, cultural, embora não esteja diretamente ligada à teoria das ondas. A sua linha de pensamento reforça um intercâmbio entre diferentes povos.

Assim, em sua aula inaugural na Sorbonne, primeira de suas contribuições à RDM, Ampère (1832, p. 390, tradução e grifos nossos) demonstra seu embasamento filológico:

Nós conhecemos todas as antigas revoluções que agitaram essas massas de homens, pressionadas no centro da Ásia ou perdidas nos seus extremos? É do meio desse *oceano de povos* que devem ter emergido essas grandes tempestades das quais nós mal distinguimos as *últimas ondulações* no nosso canto afastado do mundo; e se chocando, arrebatando-se uns contra os outros como ondas, eles são afugentados em desordem por todas as partes onde eles encontraram lugar [...].⁸

Como se vê, Ampère se vale de uma imagem hídrica para explicar a dispersão e a convivência desses povos, do que se depreende a difícil identificação de um ou de outro elemento formador e primevo, já que todos estavam como misturados e fundidos. Além disso, tal metáfora remete à ideia de herança e de influência, pois daquele “oceano de povos”, por si só complexo, fazem-se sentir ondulações que se dispersam levando consigo tal herança.

Marmier (1836, p. 479-480, tradução e grifos nossos) parece, de início, mais alinhado ao modelo dominante ao pontuar, numa das cartas que enviou à RDM, durante uma missão oficial na Islândia, que

[...] há, ainda, entre o Norte e o Oriente, um sinal de parentesco que se manteve através dos séculos e das revoluções; este sinal é a língua, a língua islandesa [...] na qual é fácil reconhecer a identidade com os

⁸ “Connaissons-nous toutes les antiques révolutions qui ont agité ces masses d’hommes, pressées dans le centre de l’Asie ou perdues à ses extrémités? C’est du milieu de cet *océan de peuples* qu’ont dû se soulever ces grandes tempêtes dont nous avons à peine aperçu *les dernières ondulations* dans notre coin reculé du monde; et se heurtant, se brisant les uns contre les autres comme des *vagues*, ils sont rués en désordre partout où ils ont trouvaient de la place [...]”

dialetos germânicos e com os dialetos gregos. Assim, remontando por intermédio do inglês e do holandês, pelo dinamarquês e pelo sueco, até o anglo-saxão, o velho alemão, o islandês, dali até o mesogótico, seria possível demonstrar claramente de qual *raiz todos esses ramos brotaram e como se diferenciaram*. Seria possível fazer o mapa geográfico de todas essas línguas, segui-las como a tantos *rios em suas sinuosidades*, [...] e, com a ajuda dos estudos filológicos, constatar a migração dos povos.⁹

Se o estudioso se vale da imagem da raiz e do ramo para compreender a derivação linguística, ele também se apoia em outra: a do rio que corre sinuosamente, liga-se com outro e/ou desemboca mais adiante, misturando-se e levando consigo uma quantidade de sedimentos que se decantará em outra parte, formando, assim, uma outra vertente cultural.

Então, por mais que existam oscilações entre esses dois modelos, recaindo, o mais das vezes, no compromisso ideológico desses professores com seu país e a demanda de sua cátedra, há também o reforço da construção de um espírito comum, discernível no discurso inaugural do curso de Quinet (*apud* GUSDORF, 1993, p. 310, tradução e grifos nossos), na Faculdade de Letras de Lyon, em 1839:

Se a aliança dos povos repousa na união de seus espíritos, se, a se conhecer, eles aprendem a se respeitar, a se amar mutuamente; se destruir entre eles um preconceito é destruir uma inimizade, e com ela uma causa de violência e de opressão para todos, é preciso considerar o estabelecimento das cátedras de literaturas estrangeiras como uma instituição liberal por sua própria natureza; e, da minha parte, eu declaro obedecer neste momento às minhas mais vivas convicções, no momento em que eu venho aqui servir como veículo para um pensamento que até o presente teve uma das presenças mais

⁹ “Il y a encore, entre le Nord et l’Orient, un signe de parenté qui s’est maintenu à travers les siècles et les révolutions; ce signe, c’est la langue, la langue islandaise [...] dont il est facile de reconnaître l’identité avec les dialectes germaniques et les dialectes grecs. Ainsi, en remontant par l’anglais et le hollandais, par le danois et le suédois, jusqu’à l’anglo-saxon, au vieil allemand, à l’islandais, et de là jusqu’au mésogothique, on arriverait à démontrer très bien de quelle *racine tous ces rameaux sont sortis et comment ils ont divergé*. On pourrait faire la carte géographique de toutes ces langues, les suivre comme autant *de fleuves dans leurs sinuosités*, [...] et, à l’aide de ces études philologiques, constater la migration des peuples.”

constantes da minha vida e, como minha religião literária e política, eu quero declarar *a unidade das letras e a fraternidade dos povos modernos*.¹⁰

A postura liberal ostentada por Quinet já sugere uma possível resposta à afirmação de Espagne (1993, p. 157) acerca da existência de um tipo de osmose entre as cadeiras universitárias e as da redação da RDM. Régnier (1994, p. 293) chega mesmo a dizer que ser colaborador da revista de François Buloz, na rubrica ‘literaturas estrangeiras’, terminava por abrir caminho para a vida universitária, sendo o percurso inverso praticamente automático. Por quê? Inicialmente, pode-se aventar o fato de que, na França, antes das reformas universitárias de 1870, as aulas eram abertas ao público em geral, sendo de bom tom publicar os cursos nas revistas literárias de ampla circulação, caso da RDM (ESPAGNE, 1993).

Mas é sobretudo a linha editorial da revista, exposta no seu primeiro número, que manifesta as tendências do periódico, ligado desde as origens ao espírito liberal da Revolução de 1830. Dessa apresentação inicial, de responsabilidade dos editores-chefes, destaco o seguinte trecho:

Importa conhecer bem o que se passa ou o que se passou com os outros povos, a fim de adotar de suas instituições o que é passível de ser aplicado aos *nostros* costumes, ao *nosso* caráter, ao progresso de *nostras* luzes, à posição geográfica de *nosso* território (AVERTISSEMENT, 1829, p. I, tradução e grifos nossos).¹¹

Sabe-se que o movimento de buscar nos outros povos elementos que são úteis à constituição de uma determinada comunidade é comum a qualquer nação. Porém, o que se avulta quando essa ação é executada

¹⁰ “Si l’alliance des peuples repose sur l’union de leurs esprits, si, en apprenant à se connaître, ils apprennent à se respecter, à s’aimer mutuellement; si détruire parmi eux un préjugé, c’est détruire une inimitié, et avec elle une cause de violence et d’oppression pour tous, il faut considérer l’établissement des chaires de littératures étrangères comme une institution libérale par sa nature même; et pour ma part, je déclare obéir en ce moment à mes convictions les plus vives, lorsque je viens servir ici d’organe à une pensée qui a fait jusqu’à ce jour l’une des occupations les plus constantes de ma vie et comme ma religion littéraire et politique, je veux dire *l’unité des lettres et la fraternité des peuples modernes*.”

¹¹ “Il importe donc de bien connaître ce qui se passe ou ce qui s’est passé chez les autres peuples, afin de n’adopter de leurs institutions que ce qui pourrait s’appliquer à *nos* mœurs, à *notre* caractère, aux progrès de *nos* lumières, à la position géographique de *notre* territoire.”

pelas ditas nações hegemônicas é exatamente a perspectiva imperialista que a orienta, a ideia de que o estrangeiro se abre com a possibilidade da posse e da formação de um mercado consumidor. Para melhor dominá-lo, é recomendado conhecê-lo, o que cria uma articulação entre a revista e os estudos de literaturas estrangeiras, os quais, pelo viés filológico, apresentam não apenas a literatura, mas o modo de vida de um dado lugar.

É certo que tal visão, que contribui para formação da mentalidade das elites burguesas, pode ser verificada não apenas na França, mas também na Inglaterra, conforme atesta estudo de Cooper-Richet (2006) sobre o espaço dado ao estrangeiro nas revistas britânicas oitocentistas. No entanto, talvez a RDM seja a que com mais engenho cumpriu esse papel, já que o equilibrou com o de importante intermediadora cultural ao longo do oitocentos. Esse intercâmbio também deve ser considerado com atenção, uma vez que aquilo que por meio dele é trocado não possui o mesmo valor para os ‘dois mundos’ envolvidos. Um deles coloca na balança o peso de sua centralidade econômica e cultural, o que faz com que seu ponto de vista adquira o valor de norma e as apropriações que faz tenham caráter de posse.

Esse descompasso pode ser verificado na vinheta que circulou nos primeiros anos do periódico, na qual figuravam, numa praia, uma jovem europeia, vestida à medieval, rodeada de livros e mapas e apontando, numa pedra, a inscrição de nomes importantes como os de Dante e Goethe, e uma jovem indígena, cingida apenas por um cinto de penas, oferecendo à recém-chegada um ramo. Mesmo que essa diferença venha a gerar distorções, a possibilidade da comunicação está posta, pois, conforme a interpretação que Luiz Dantas (2000, p. 135) elabora dessa singular cena, a europeia aponta na pedra espaço vazio, possivelmente reservado à inscrição de novos gênios, que tendem a circular por meio do barco que se encontra ancorado ao fundo.

Os artigos que são por meio da revista dispersados mundo afora devem, então, ser lidos com cautela, uma vez que sua leitura despreziosa pode gerar um efeito deletério para aquele que se encontra do lado mais fraco da balança cultural, fazendo com que lhe reste a tentativa sempre falha de adequar-se a um valor colocado como superior. Ou, o que é mais raro, há também a possibilidade de questioná-lo ou de subvertê-lo.¹² Analiso, finalmente, qual é o uso que Azevedo faz desse material.

¹² Os juízos etnocêntricos desferidos pelos colaboradores da RDM não deixaram de causar reações entre a elite intelectual do Novo Mundo. Há respostas e pedidos de desagravo para

4 Um crítico das literaturas estrangeiras e do pensamento nacional

É importante pontuar que os pressupostos dos estudos de literaturas estrangeiras que aparecem nos ensaios de Azevedo não assumem um caráter de filiação teórica explícita. Trata-se de uma corrente, entre outras, com a qual o autor dialoga a fim de propiciar múltiplas formas de se pensar a literatura. Ademais, a identificação dela se torna mais complexa porque esse grupo de estudiosos e as suas lições caíram no esquecimento. Assim, quando Azevedo se refere a Cousin ou a Jouffroy, imediatamente se pensa no ecletismo. Mas, quando menciona Ampère, Quinet, Marmier, Philarète Chasles, Charles Magnin, Saint-Marc Girardin¹³ ou Gustave Planche, não há conexão a um corpo teórico específico, quando muito, no caso desse último, há relação com o universo da RDM, no qual Planche, ao lado de Chasles, era responsável pela literatura inglesa, perfazendo o já mencionado livre trânsito entre as instâncias jornalística e acadêmica.

Por outro lado, a interlocução com esse grupo sublinha o desejo do ensaísta de focar a circulação e o intercâmbio de ideias entre diversas literaturas, movimento esse que seria do maior interesse para diversificação do cenário intelectual brasileiro. Como pontua Bernardo Ricupero (2004, p. 26), “a identidade nacional é uma construção política e cultural que não possui realidade objetiva fixa”. Nesse sentido, pode-se dizer que Azevedo se vale dos estudos de literaturas estrangeiras para evidenciar o intercâmbio entre diferentes tradições literárias, chegando a um comparatismo por vezes vertiginoso. Ademais, ele acaba por oferecer uma alternativa crítica à perspectiva monolítica do discurso romântico oficial no país, encarregado de sedimentar a identidade brasileira.

É esse mecanismo que opera em LCP, centro do sistema crítico alvaresiano. Nele, se a ideia de uma busca pelas origens é priorizada na

ditos excessos e inverdades que a revista proferia acerca da literatura e da civilização de países como Brasil e EUA. No caso do primeiro, ver Camargo (2007) e Dantas (2000), para o segundo, Gonnaud (2007).

¹³ Michel Espagne (1993, p. 215 e 216) explica que, embora Girardin tenha sido professor de literatura francesa, ele também deixou contribuições no campo das literaturas estrangeiras. Uma situação comum à época e que aponta para o fato de que não era mais possível pensar a literatura nacional sem referir-se ao estrangeiro. O mesmo se dá com Abel-François Villemain, também citado por Azevedo.

introdução, ao avançar da discussão, ela é substituída por aquela que enfoca contatos e interferências na constituição da literatura:

Quisemos tresmalhar uma olhada asinha sobre o espírito dessas nossas letras pátrias, tão aluziadas dos clarões dos céus espanhóis e enquadrar em moldura engrinaldada esses visos de umas letras tão ricas, dessa praia tão derramada de pérolas e corais pelas marés que aí haviam passado no seu fluxo, das civilizações púnicas, greco-romanas, góticas e arábicas, essas sementeiras de poesia para a qual concorreram: quatro vezes o Oriente e a África, nas navegações fenícias e colônias cartaginesas, na invasão mourisca de 712 e no roçar da civilização peregrinante da raça hebraica; – duas vezes a grega, no comércio da Magna Grécia das costas da Sicília e na conquista romana (civilização mais rude e bélica, é verdade, mas sempre dourada das luzes de Atenas) – e até a barbaria das raças das hordas da *grande invasão* que assinala o anoitecer da antiguidade e a madrugada nevoenta da Idade Média (AZEVEDO, 2000, p. 712).

A leitura desse extenso trecho permite entrever que a Península Ibérica, devido às incontáveis migrações, invasões etc., pode conter resquícios de todas as civilizações que por ali passaram, inclusive das três descritas pelo ensaísta no início de seu texto. É esse constante fluxo, que remete às imagens hídricas anteriormente mencionadas, “a variedade de fontes” que garante “a originalidade [...] de uma literatura.” (AZEVEDO, 2000, p. 712). Sequencialmente, o autor demonstrará a presença desses traços na literatura portuguesa, constituindo-se a fase heroica como um momento no qual a apropriação positiva da tradição produz obras como *Os Lusíadas* e *A Castro*.

Desse ponto de vista, Camões é “lírico como Píndaro, – épico como Virgílio –, [...], ofegante de sentir trágico e fundo, sua frente se obumbrava de glórias quando com a mão pálida erguia as lousas da velha história portuguesa” (AZEVEDO, 2000, 735). Já Ferreira escreveu um texto “afrito como o esvurmar das lágrimas sangrentas de Édipo cego, como o de Hécuba, [...] como a ânsia de Marion Delorme, e o esvaliar de loucura de Triboulet, em Victor Hugo...” (AZEVEDO, 2000, p. 731). Ainda assim, ambos souberam apropriar-se da tradição local, tematizando e divulgando a história de Inês de Castro, da qual todos conhecem a “má ventura” (AZEVEDO, 2000, p. 723).

A fase negra, por conseguinte, representa decréscimo na quantidade e na qualidade dessas apropriações, diante da estagnação econômica e cultural na qual o país se encontrava. Por isso, Bocage é entrevistado como

uma potencialidade falhada, a qual “faltou a inspiração de uma literatura contemporânea valente. Dessem a esse Português a cópia de instrução que mana caudal na Alemanha, [...] – e... Bocage fora Werner” (AZEVEDO, 2000, p. 743), ou Chatterton, ou Byron, como o ensaísta sugere ao longo da explanação.

Ao negar uma origem unívoca e uma evolução homogênea à cultura lusa, entrevendo aí um valor, Azevedo coerentemente se posiciona de maneira contrária à retomada da matriz indígena como única possibilidade de constituição da literatura brasileira. Assim, ao mencionar o nativo em AM, Azevedo (2000, p. 686) aponta sua insensibilidade para a literatura: “O homem das florestas preferira o cepo de mato [...] aos enredos sutis e florescentes de pérolas e rendas [...]”, reforçando que “os homens de aquém-mar sentiam-se como os colonizadores” (AZEVEDO, 2000, p. 716). Mas, como se sabe, o argumento mais conhecido que Azevedo (2000, p. 715) utiliza é o da coincidência linguística, pois, a seu ver “sem língua à parte não há literatura à parte”. Uma tal premissa se encontra em sintonia com as primeiras ideias da literatura comparada, que vinculava cada literatura a uma língua específica.

De todo modo, cabe ressaltar a noção de circulação e transformação que subjaz ao raciocínio do autor, a meu ver, corroborado ou impulsionado pelos estudos de literaturas estrangeiras. Em AM, ele afirma, conjuntamente a Victor Hugo, a lei do “fluxo e refluxo das línguas” (AZEVEDO, 2000, p. 687), criticando o uso frequente dos arcaísmos na literatura oitocentista. A partir disso, pode-se dizer que ele não defende uma vinculação permanente entre Portugal e Brasil, uma vez que, lentamente, a constituição de nossa originalidade se configurará. Faz-se, então, necessária a continuidade dessa etapa de formação. Afinal, como dirá Machado de Assis (1873, p. 1) em artigo de jornal que se tornou célebre, a independência literária “não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente”.

Ademais, além de não saber se há lucro “em não podermos chamar Camões nosso” (AZEVEDO, 2000, p. 715), o que o ensaísta vê e procura demonstrar nas duas últimas produções que vou comentar é a constante e ininterrupta apropriação literária que ocorre mesmo nas literaturas ditas matriciais, como a atestar o intercruzamento dos círculos concêntricos que se espalham por um lago. Nesse sentido, um dos fundamentos dos ensaios AM e GS é o estudo da presença byroniana e, mais importante, o uso criativo que dela é feito, fazendo com que os dois autores trabalhem

numa perspectiva distinta, a despeito de partirem do ceticismo byroniano. Em GS, pode-se ver tal método:

Bofé, que fora belo estudar-lhe um a um os elementos filosofo-literários, ir buscar-lhe as inspirações na vida aventureira, ao entusiasmo excitado às insônias do poeta-rei, desse lord Byron, cujo ardente ceticismo calara no século como as linfas calcáreas a reverem suadas pelas estalactites gigantescas das grutas dos Andes [...]. Àquele que foi buscar nos elementos dos poemas de Musset a origem no *Childe* (que, se sobrarem-lhe horas, irá indagá-los em alguns laureados da literatura moderníssima) não será inútil estudo a relembração do poeta inglês, nas harmonias selvagens de M^{me} Dudevant (AZEVEDO, 2000, p. 663).

Importa para o crítico estudar a intersecção entre a personalidade de George Sand, investida dos traços inerentes ao gênio, sua relação com o presente na qual está inserida e que passa, necessariamente pelo diálogo com a poesia byroniana, uma vez que essa expressaria a angústia de um tempo de bruscas mudanças e incertezas, e diálogos com uma tradição literária múltipla. A junção dessas ferramentas de análise me parece uma adequação dos princípios que ele conheceu por intermédio dos estudos de literaturas estrangeiras. Assim, de forma resumida, a filologia comparada expressa-se através do comparatismo e do estudo das influências, o historicismo, na retomada das condições do momento presente, que determinam a obra, e a teoria dos espíritos nacionais, na personalidade da artista.

Se, a princípio, Byron parece um substrato comum a partir do qual Sand e Musset se diferenciam, em AM, a argumentação do autor sugere outro aspecto. Segundo ele, “no licor com que Musset purpuriza sua taça, sente-se o ressaibo dos vinhos queimadores de *Lord Byron*” (AZEVEDO, 2000, p. 679). O poeta inglês, por sua vez, deixa aflorar os elementos gregos que apreendeu em sua estadia nesse país. Nesse sentido, ele é descrito como “homem que ia se embeber de poesia nas mesmas montanhas onde a poesia grega impregnara suas lendas imorredoiras [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 701). A utilização de termos como ‘ressaibo’, ‘embeber’, ‘impregnar’ evidencia a existência do mecanismo de circulação e apropriação, mas também a inapreensibilidade de uma origem desses insumos, pois, ao ler Byron, Musset teria contato não só com o estilo do poeta inglês em si, mas também, entre outras, com a tradição grega na qual este se cultivara.

Inúmeros são os exemplos que podem ser retirados dos ensaios alvaresianos a fim de ilustrar a visada comparatista e, conseqüentemente, cosmopolita do autor. Porém, acredito que os casos pautados me permitem fazer algumas considerações. A primeira diz respeito à percepção, ocasionada pela imprensa, do imenso movimento crítico de apreensão das interligações entre diferentes literaturas, sistematizado pelos estudos de literaturas estrangeiras a partir da apreensão do tronco linguístico indo-europeu. À luz da leitura desses artigos, notava-se que literaturas detentoras de uma tradição literária muito mais extensa que a brasileira não se furtavam de buscar alhures suas fontes de inspiração. Desse modo, não haveria sentido, do ponto de vista do ensaísta, que a nossa também não o fizesse.

Por outro lado, parece-me que o autor acaba por fazer um uso algo subversivo desses escritos ou, dito de outro modo, ele os lê da maneira que mais lhe convém, tal qual era feito na Europa, por franceses e alemães. Ao deter-se nos mecanismos de intercâmbio, ele se esquiva da teoria dos espíritos nacionais, que acabaria relegando nossas letras à exploração da cor local, algo já sugerido por Ferdinand Denis, Almeida Garret e Alexandre Herculano. Como se sabe, uma tal sugestão não se restringiu ao Brasil, como pode ser visto no artigo de Chasles (1835, p. 169-202) sobre a literatura norte-americana, recomendando que essa se circunscrevesse à descrição dos elementos da terra.

Por isso, pode-se pensar que, assim como os intercâmbios culturais expostos pela RDM tinham um peso diferenciado, o discurso das literaturas estrangeiras por ela publicado também, discernindo quem pode falar de quem. Como observador das letras estrangeiras, descrevendo e inventariando empréstimos, Azevedo coloca-se numa mesma posição que Ampère ou Marmier. Ele não se limita, portanto, a ser objeto desse discurso, oferecendo, por conseguinte, um caminho alternativo para pensar a produção literária de seu país. Apesar das ressalvas feitas ao longo de minha argumentação é, mais uma vez, a RDM que intermedia o contato de Azevedo com os nascentes estudos de literatura comparada, sugerindo que seu método comparatista contava com um apoio teórico mais preciso.

Referências

AMPÈRE, J.-J. Discours sur l'ancienne littérature scandinave. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 6, p. 385-403, avril/juin 1832.

- ASSIS, M. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. Machado de Assis: vida e obra. Crítica. [1873]. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- AVERTISSEMENT. *Revue des Deux Mondes*. Paris, v. 1, n. 1, p. I-III, 1829.
- AZEVEDO, A. *Obra completa*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- CAMARGO, K. A. F. *A Revue des Deux Mondes: intermediária entre dois mundos*. Natal: UDUFRN, 2007.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHASLES, P. De la littérature dans l'Amérique du Nord. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 3, s. 4, p. 169-202, juil./sept. 1835.
- COOPER-RICHET, D. As grandes revistas literárias e políticas na formação das elites britânicas durante a primeira parte do século XIX. In: DUTRA, E. F.; MOLLIER, J.-Y. (org.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política (Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX)*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 413-430.
- CUNHA, C. A. Palpites dissonantes de brasileiro em literatura e civilização em Portugal. Santa Maria, UFSM, n. 4, p. 15-26, 2001. (*Coleção Ensaios: Literatura e Autoritarismo*).
- DANTAS, L. Letras brasileiras na *Revue des Deux Mondes*. In: NITRINI, S. (org.). *Aquém e além mar: relações culturais Brasil e França*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 133-148.
- DEMOULE, J.-P. *Mais où sont-il passés les indo-européens? Le mythe d'origine de l'Occident*. Paris: Seuil, 2014.
- ELIA, S. Romantismo e linguística. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 113-136.
- ESPAGNE, M. Claude Fauriel en quête d'une méthode, ou l'Idéologie à l'écoute de l'Allemagne. *Romantisme*, Paris, v. 21, n. 73, p. 7-18, 1991. DOI: <http://doi.org/10.3406/roman.1991.5778>. Disponível em: http://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_1991_num_21_73_5778.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

ESPAGNE, M. *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*. Paris: Les Éditions du CERF, 1993.

EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 7, p. 9-54, 1989. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1989.114000>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114000/111854>. Acesso em: 22 dez. 2020.

GINZBURG, J. História e melancolia em literatura e civilização em Portugal. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, v. 33, n. 34, p. 21-27, jan./dez. 1999.

GONNAUD, M. Democratic Aesthetics. *Transatlantica: Revue d'Études Américaines, American Studies Journal*, Paris, n. 1, p. 1-33, 2007. DOI: <http://doi.org/10.4000/transatlantica.1206>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/transatlantica/1206>. Acesso em: 22 dez. 2020.

GUSDORF, G. *Le romantisme I: le savoir romantique*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1993.

LOPES, H. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MARMIER, X. Lettres sur l'Islande: V. Langues et Littératures. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 8, s. 4, p. 478-494, oct./déc. 1836.

MARTINS, C. Ler e ensinar Bocage na escola: para o estudo da recepção de Bocage. In: BORRALHO, M. L. M. (org.). *Leituras de Bocage*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2006. p. 109-118.

MENDONÇA, A. P. L. *Ensaaios de crítica e literatura*. Lisboa: Tipografia da Revolução de Setembro, 1849.

MOREIRA, M. E. O Brasil em papel: ideias e propostas no pensamento crítico do Romantismo. In: SOUZA, R. A.; WERKEMA, A. S. (org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 29-48.

MUSSET, A. Rolla. In: _____. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1840. p. 305-330.

MUSSET, A. Rolla. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 3, s. 2, p. 369-393, juil./sept. 1833.

NISARD, D. Souvenir de voyage III. *Revue de Paris*, Paris, t. 29, p. 137-171, 1836.

PIRES, M. N. P.; REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa: o romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo, 1993. v. V.

RÉGNIER, P. Littérature nationale, littérature étrangère au XIX^e siècle: la fonction de la Revue des deux mondes entre 1829 et 1870. In: ESPAGNE, M.; WERNER, M. (org.). *Philologiques III: Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994. p. 289-314.

RICUPERO, B. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAND, G. Aldo le rimeur. In: SAND, G. *Œuvres complètes de George Sand*. Tome XV. Paris: Perrontin Éditeur, 1843. p. 3-51.

SAND, G. Aldo le rimeur. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 3, s. 2, p. 473-512, juil./sept. 1833.

SILVA, A. A da. Edgar Quinet e o romantismo. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 12-13, p. 287-306, 2013. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99391>.

SOUZA, R.A. *O império da eloquência*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.

THIESSE, A.-M. *La création des identités nationales: Europe XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 1999.

VIEIRA, B.V.G. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. In: SILVA, G.V. da; LEITE, L. R. (org.). *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: Edufes, 2013. p. 25-44.

VIEIRA, B.V.G. Introdução. In: LUCANO. *Farsália: cantos de I a V*. Edição bilíngue. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011. p. 13-61.

VIGNY, A. Les consultations du Docteur Noir ou Stello et les diables blues. *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 4, nouvelle série, p. 485-510, 1831.

Recebido em: 28 de junho de 2020.

Aprovado em: 23 de outubro de 2020.



O heterodiscurso em *Memórias de Lázaro*, de Adonias Filho

The Heterodiscourse in *Memórias de Lázaro*, by Adonias Filho

Fabricio Flores Fernandes

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, Piauí / Brasil

fabricioflores@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6922-2558>

Wellington Vinícius Ferreira de Souza

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, Piauí / Brasil

wviniuss@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0328-1437>

Resumo: O presente trabalho estuda o heterodiscurso no romance *Memórias de Lázaro*, do escritor baiano Adonias Filho. Como instrumento de análise, utilizou-se a noção bakhtiniana de heterodiscurso no exame da relação entre o protagonista-narrador Alexandre e a personagem Jerônimo; o estudo indicou a influência dessa personagem como determinante para a estética da narração da obra. A transmissão de discursos mostrou-se fundamental nessa relação sob a forma de um heterodiscurso sobre o mal que não só solidifica o vínculo familiar entre Alexandre e Jerônimo, mas também estabelece o fundamento das condições de legalidade do mal na diegese. Além disso, a construção discursiva de Jerônimo apresentou-se como um heterodiscurso social sobre a zona baiana do cacau de meados do século XX que contrasta com o de outras obras da literatura brasileira ambientadas nesse contexto.

Palavras-chave: Adonias Filho; heterodiscurso; *Memórias de Lázaro*.

Abstract: This paper studies the heterodiscourse in the novel *Memórias de Lázaro*, by the Bahian writer Adonias Filho. The Bakhtinian notion of heterodiscourse was used as an analytical tool to examine the relationship between the protagonist-narrator Alexandre and the character Jerônimo; the study indicated the influence of this character as determinant for the narrative aesthetics of the novel. The discourse transmission proved to be fundamental in the relationship between Alexandre and Jerônimo functioning under the form of a heterodiscourse about the evil that not only solidifies the family bond between them, but also establishes the foundations of the conditions of evil in the diegesis. In addition, Jerônimo's discursive construction presented itself as a social heterodiscourse about the mid-20th century Bahian Cocoa Zone that contrasts with that of other works of Brazilian literature set in this context.

Keywords: Adonias Filho; heterodiscourse; *Memórias de Lázaro*.

1 Introdução

Memórias de Lázaro, publicado em 1952, de autoria do escritor baiano Adonias Filho, faz parte de uma trilogia de romances¹ que se ambienta na Zona do Cacau, região sul da Bahia de meados do século XX; Ilhéus, Itajuípe e Coaraci são algumas das localidades diretamente citadas. Em prosa repleta de atos hediondos, as memórias do protagonista e narrador, Alexandre, desenvolvem-se em torno da crueldade e da desumanização dos habitantes do Vale do Ouro. O protagonista reconstrói a tragédia de toda a sua vida na região cacauzeira, do nascimento à morte; seu monólogo dá voz a todas as personagens evocadas num drama organizado sob a melancolia de um narrador que não conseguiu superar a morte da amada, Rosália. Em *Apresentação da literatura brasileira*, Litrento (1974) explica que o enredo sombrio em Adonias Filho articula, de modo artisticamente trabalhado, a obsessão do mal e do pecado, uma atmosfera opressiva e intensivo uso de monólogo. A trama de *Memórias de Lázaro* é desenvolvida nesse sentido.

Nativo do mundo do vale, Alexandre (protagonista-narrador) apaixona-se por Rosália, prometida de Chico Viegas. O protagonista não hesita em clamá-la para si – instigado por Rosália, “– É possível que você tenha de arrancar-me à faca!” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 37) – e o faz ao pretender embate ao rival, porém Chico evita o conflito e aceita desfazer o compromisso com Rosália. Posteriormente, Alexandre confronta o pai da jovem, Felício Santana. Durante o combate físico entre os dois homens, Rosália acaba matando o próprio pai com uma faca e passa a ser alvo da ira do irmão, Roberto. Ao matar Rosália, Roberto intensifica ainda mais o desejo de vingança do protagonista, que já o odiava, pois, de acordo com relato de Rosália, estaria grávida de Roberto, que a estuprou após a cena da morte de Felício. Esses conflitos culminam na morte de Roberto – que até seu último momento nega a acusação de estupro –, seguida da fuga de Alexandre do Vale do Ouro. A narrativa inicia-se após seu retorno ao vale, anos depois. Suas lembranças criam o enredo.

Essa é a síntese do roteiro, a violência faz-se presente em cada um dos momentos decisivos do plano físico da trama, enquanto sua ordenação metafísica é permeada pelas impressões disfóricas do narrador – “Dura, com uma crosta insensível, inimiga de qualquer acolhimento, a terra

¹ Demais obras da trilogia: *Os servos da morte*, de 1946, e *Corpo vivo*, de 1962.

[do Vale] marca os que a trabalham com sua dureza, sua insensibilidade, sua aspereza.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 38). Para Alexandre, o Vale do Ouro não surge como local bom ou mesmo inofensivo, a subjetividade da descrição é transpassada por valores negativos –“dura”, “insensível”, “inimiga”, “dureza”, “insensibilidade”, “aspereza” –, ressaltam o mal.

Nesse enredo circunscrito à barbárie, uma importante personagem surge: Jerônimo. Guardião de Alexandre desde a orfandade, é o laço familiar mais próximo do protagonista. Entretanto, a importância de Jerônimo em *Memórias de Lázaro* não se dá apenas por sua proximidade do protagonista-narrador, mas também por sua influência determinante sobre Alexandre, moldando seu discurso e a atmosfera sombria da obra, uma vez que, como lembra Brait (1985), é o narrador que organiza a narrativa, pois ele é a lente sob a qual o mundo ficcional de uma obra é apresentado. A partir da noção de heterodiscurso traçada por Bakhtin (1981, 2015), buscamos mostrar como a influência de Jerônimo sobre Alexandre ocorre na diegese.² Benveniste (1991), Todorov (1974), Martins (1989), dentre outros também fundamentam nossa argumentação.

2 Alexandre e Jerônimo: transmissão e origem de discursos

Nosso ponto de partida para o estudo desta personagem é a natureza de sua relação vertical com Alexandre, construída pelo posicionamento de Jerônimo como discurso originário da fala do protagonista em relação ao mundo. Essa fala, sendo apreciação axiológica,³ é um heterodiscurso. De acordo com Bakhtin (2015), heterodiscurso trata-se da disposição paralela e subparalela da língua no mundo, isto é, todas as vozes socioculturais em seus âmbitos histórico e antropológico e materialização das ideias e pontos de vista que essas vozes expressam.

² A diegese trata-se da dimensão ficcional da obra, de sua realidade própria, distanciando-se do mundo tido como real, externo à obra. (GENETTE, 1972).

³ Existem diferentes graus de avaliação manifestados no discurso dentro de sua subjetividade de acordo com Todorov (1974). Ao falar de uma estilística da enunciação, o teórico afirma que essa ocupa-se da relação entre os agentes participantes do discurso: locutor, receptor e referente e, quando a ênfase do discurso é no referente, estabelece-se a avaliação axiológica, que trata do valor moral ou estético do mundo e manifesta-se por binômios como bom/mau, belo/feio etc.

No plano ficcional da literatura, o teórico salienta o heterodiscurso como categoria peculiar ao romance que movimenta os temas por meio da linguagem ficcionalizada na obra; o discurso do narrador e das personagens são algumas de suas unidades basilares. O heterodiscurso viabiliza, por exemplo, a apresentação de um determinado tema na diegese e o tratamento desse tema pela especificidade do discurso das personagens. Assim, o exame desse procedimento em *Memórias de Lázaro* auxilia na compreensão da relação criada pelo autor entre Alexandre (protagonista-narrador) e Jerônimo (personagem) e de como isso afeta a economia do romance.

A importância da relação entre esses dois elementos da narrativa já foi apontada por Divino José Pinto (2009) ao entender Jerônimo como “porta-voz de um passado esquecido, porém, fundamental na tessitura de sua [de Alexandre] história, na configuração de sua existência” (PINTO, 2009, p. 5), principalmente devido ao papel do padrinho na retomada da história dos falecidos pais do protagonista. Entretanto, mediante exame do heterodiscurso (BAKHTIN, 2015) na obra, mostraremos como esse aspecto ressaltado por Pinto (2009) funciona dentro de uma organização mais complexa que vai desde a especificidade estilística da relação entre Jerônimo e Alexandre até a caracterização e sentido do espaço ficcional.

Começamos nossa análise a partir do primeiro grande conflito da trama. Após confrontar o pretendente de Rosália, Chico Viegas, e esse abdicar o compromisso, Alexandre decide naquela mesma noite visitar Felício Santana, pai da jovem, último empecilho de sua relação. Na cena da luta entre Alexandre e Felício, Rosália acaba assassinando o pai com uma faca: “Tinha esquecido, Alexandre, que o homem era meu pai” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 53); para evitar que Rosália sofresse algum tipo de punição por parte dos irmãos (Roberto, Henrique e Fernando), o protagonista decide assumir a autoria do crime. Em meio a um temporal, Alexandre abandona a cena do crime e corre para a caverna de Jerônimo, que o acolhe com vestes e um espaço para deitar-se e recuperar-se da febre. Quando percebe a faca suja em posse de Alexandre:

– A quem você matou? – Felício – respondi. – *Nascemos mesmo para matar* – disse. Jerônimo, nesta mesma noite, soube de tudo. Ouviu-me reavivar os acontecimentos *em silêncio* e apenas minha voz ecoava como se a mim próprio estivesse confessando. Fechando os lábios, os olhos ainda cerrados, senti que Jerônimo – e esta foi a primeira e

última vez em toda a vida – *punha a mão na minha testa*. Adormeci, depois. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 46-47, grifos nossos).

Com a mesma complacência com que trata a saúde de Alexandre, o padrinho é condescendente com o assassinato, “em silêncio”. A indulgência de ‘nascemos mesmo para matar’ é a mesma expressada pelo narrador em “Se matara o pai para tomar a filha, a filha já me pertencia por conquista [...]. Esse, o raciocínio das criaturas do vale.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 47) e não ocorre por acaso. Jerônimo criou Alexandre desde criança e muitas de suas falas constroem a visão do protagonista, “– Aqui, no vale, os homens são piores que as feras. Humanos, no vale, são os cavalos selvagens.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 12), diz o padrinho. O cuidado e o toque – ‘mão na testa’ – na passagem destacada expõem afeto familiar; para o narrador trata-se do único ser confiável cujo julgamento não pode ser questionado, “acreditem por que Jerônimo não mente.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 20).

O influxo dessa personagem sobre o narrador é explícito na trama, “pela mão de Jerônimo, conheci o vale, sua gente, seu céu, suas árvores. Uma terra em luto, o vale.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 33). Constrói-se o que Bakhtin (2015) chama de transmissão de discursos. Essa transmissão pode variar tanto no âmbito da organização verbo estilística do discurso do outro quanto no seu molde hermenêutico, reinterpretação, reacentuação, chegar à literalidade ou mesmo à distorção caluniosa e paródica. O teórico destaca três modelos sintáticos de transmissão: discurso direto, indireto e direto impessoal.

O discurso direto de Jerônimo em “– Nascemos mesmo para matar –” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 46-47), destacado pela pontuação gráfica (entre travessões), é transmitido sob reacentuação com frequência pelo narrador também em discurso direto. Por exemplo,

Chico Viegas, *eu sabia era um homem do vale*. Como Jerônimo, como Felício, como Gemar Quinto, *não podia*, fugindo à opressão, *evitar que o ódio a si próprio dominasse*. Seria capaz, *como qualquer um de nós*, de rasgar com unhas o meu corpo e limpar na relva as mãos ensangüentadas (ADONIAS FILHO, 2007, p. 38, grifos nossos).

Nessa passagem, a afirmação sobre ser um homem do vale supõe, necessariamente, estar dominado pelo ódio. O substantivo abstrato ‘ódio’,

no entanto, é concretizado e especificado pela ilustração de um ato violento, logo, ser dominado pelo ódio significa ser capaz de ferir, conscientemente, alguém, o uso de ‘corpo’ e ‘sangue’ auxilia para o desenho de uma imagem de agressão física. Além disso, Alexandre não apenas indica a violência do outro, mas também, por meio de comparação, reconhece a perversidade em si mesmo, “como qualquer um de nós” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 38). Uma concessão à barbárie transmitida a Alexandre desde a tenra idade por seu guardião – “sua voz [de Jerônimo] criou a minha [de Alexandre].” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35).

Enquanto a origem do discurso de Alexandre é clara na diegese por ser frequentemente apontada, o mesmo não ocorre com o de Jerônimo. Tudo o que essa personagem sabe e expressa advém de si mesma, de sua própria experiência no vale. Isso faz de seu discurso um limite entre o romance e o campo extraficcional. Acerca disso, Bakhtin (2015) argumenta sobre a necessidade de uma diretriz determinante voltada para a representação da linguagem no campo da transmissão de discursos alheios ao romance. Isto é, embora o discurso de Jerônimo não encontre origem na diegese, o heterodiscurso social sobre a violência é comum no mundo extraficcional – tudo aquilo que as línguas humanas expressam sobre violência e todas as ideias que pautam o que é expresso sobre isso pelas diferentes vozes sociais. Isso sugere que houve transferência do plano extraficcional para o plano ficcional uma vez que o romance “é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p. 29). Logo, o heterodiscurso adentra o romance para ser ficcionalizado e materializado em discursos, o que confere dizer que adquire caráter flexível para atender aos objetivos do escritor dentro do enredo pretendido.

Tal ficcionalização demanda a subordinação à representação da linguagem em uma determinada diegese, assim, essa representação precisa encontrar meios de funcionar logicamente dentro do enredo do romance. O resultado disso, em *Memórias de Lázaro*, são assertivas que atribuem a origem do mal ao espaço; é desse modo que a questão da origem do discurso de Jerônimo é resolvida. Esse espaço, por sua vez, é o instrumento central de organização do heterodiscurso social sobre a violência utilizado pelo autor. O mal advém do Vale do Ouro enquanto entidade personificada, “não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos” (ADONIAS FILHO,

2007, p. 14), essa é a palavra final sobre a origem da barbárie na diegese. Junto a seus componentes, o espaço é sempre imbuído de expressividade maligna: a estrada é “insensível, acolhe-nos com desprezo, sem bondade.” (ADONIAS FILHO, 2007, p 7) e o canal de lodo é “pegajoso, fétido, apodrecido” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 8).

Alfredo Bosi (1975), em *História concisa da literatura brasileira*, é breve ao discorrer sobre Adonias Filho, mas ressalva que o espaço da zona cacauera ficcionalizada pelo escritor serve de “plataforma para uma incursão na alma primitiva que se confunde com os próprios movimentos da terra. O telúrico, o bárbaro, o primordial como determinantes prévios do destino são os conteúdos que transpõem a prosa elíptica de *Os servos da morte*, *Memórias de Lázaro* e *Corpo vivo*” (BOSI, 1975, p. 480-481). O crítico já sugere a convergência entre espaço sombrio e personagens nessas obras, e indica um papel importante do destino nesses enredos. No presente estudo, indicamos que a noção de destino criada em *Memórias de Lázaro* operacionaliza-se por meio do Vale do Ouro, o destino e o espaço ficcional, na obra, são sinônimos.

A diretriz do discurso extraficcional de resignação à violência torna-se o paradigma do intento de homogeneidade entre a região da zona do Cacau, na Bahia, seus habitantes e suas ações. Esse paradigma organiza a obra numa ordem de espaço ficcional sugestiva do perfil das personagens, culminando em ações tão abjetas quanto o espaço caracterizado – até mesmo o vento é responsável pelo mal no local, “a ele [o vento] costume culpar por tudo o que acontece de violento e triste” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 9). Desse modo, num mundo naturalmente horrendo, apenas ações e pessoas horrendas podem coexistir, as personagens estão destinadas a isso porque ao espaço ficcional é dado o poder de determinar seus destinos nesse sentido. É necessário, porém, lembrar da simultaneidade de linguagens nesse procedimento estético: apesar de haver elaboração de um universo em que a violência é a norma, sua caracterização é sempre repulsiva.

Ainda acerca dessa simultaneidade, o heterodiscurso sobre violência, em *Memórias de Lázaro*, converge com uma perspectiva sobre a região cacauera. Isso pode ser observado na seguinte passagem: “Dura, com uma crosta insensível, inimiga de qualquer acolhimento, a terra marca os que a trabalham com sua dureza, sua insensibilidade, sua aspereza.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 38). O procedimento estilístico da personificação de ‘terra’

arranja os termos de maneira a subverter a noção comum da relação entre trabalhador e terras num contexto de cultivo e exploração. Delineia-se a sugestão de que a terra da Zona do Cacau age sobre os que nela trabalham, e não o contrário. Ou seja, na diversidade de linguagens que compõe um heterodiscurso social, o referido heterodiscurso sobre violência é ao mesmo tempo um heterodiscurso sobre a região.

Tal observação é pertinente, tendo em vista a inversão feita em relação a outros heterodiscursos ficcionalizados sobre a Zona do Cacau na literatura brasileira. O narrador onisciente de *Terras do sem fim*, obra de 1943, do baiano Jorge Amado, por exemplo, parte das lutas pelo poder das terras na região, central no enredo. Logo ao primeiro capítulo, intitulado ‘A terra adubada com sangue’, um navio zarpa do porto da Bahia (Salvador), rumo ao sul, zona cacauzeira. Seus passageiros buscam o novo Eldorado: “Agripino Doca dissera-lhe maravilhas de Ilhéus e do cacau e agora ele estava naquele navio, depois de ter passado oito meses na Bahia, a caminho de Ilhéus, onde surgira o cacau e com ele fortunas rápidas” (AMADO, 2008, p. 17). A economia do cacau é modelo de ordem da narração e a lógica concernente a esse modelo é a do homem que explora a terra, transformando-a em riqueza para alguns e pobreza para os demais à medida que a exploração da terra pelo homem, torna-se, ao longo de *Terras do sem fim*, exploração do homem pelo homem. Essa mesma exploração encontra-se ficcionalizada em *Os magros*, de 1961, do também baiano Euclides Neto, cujos capítulos alternam-se para que acompanhem a vida luxuosa de Doutor Jorge, fazendeiro do cacau, em contraste à vida miserável de João – um de seus empregados – e família: “– Quando meu pai tinha um pedaço de terra, tomaram a força.” (EUCLIDES NETO, 2014, p. 82).

Ao personificar constantemente essa região por meio do Vale do Ouro atribuindo-lhe capacidade de domínio de seus habitantes, o discurso direto de Jerônimo sobre o espaço da Zona do Cacau, reacentuado pelo discurso direto do protagonista-narrador, alcança um efeito subversivo do esquema dos narradores de *Terras do sem fim* e de *Os magros*, para falar de uma terra que não é dominada pelo homem, e sim que o domina, o explora e o determina negativamente. Isso, porém, ocorre por meio do drama individual de Alexandre, o que representa um contraste ao drama social das obras de Jorge Amado e de Euclides Neto. O primeiro, circunscrito ao conflito de terras, origem da violência no enredo, e o segundo, circunscrito à miséria que a relação de exploração na economia do cacau gera na trama.

Diante disso, a assertiva de Jerônimo “– Nascemos mesmo para matar –” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 46-47) funciona junto a uma série de outros procedimentos essenciais para a organização do heterodiscurso ficcional de *Memórias de Lázaro* sobre a barbárie na Zona do Cacau: personagens posicionadas individualmente e também metonímicas do coletivo representado pelos habitantes do vale (sempre caracterizados pela depreciação) e atos agressivos específicos (homicídio, parricídio, estupro incestuoso, fratricídio), tornando a crueldade mais expressiva e o espaço como causador dos atos violentos e definidor de personalidades. É nesse sentido que a transmissão do discurso de Jerônimo a Alexandre particulariza a relação dos dois, não só explicitando o caráter vertical de seu elo, mas também fazendo de Jerônimo um influxo de nuances nefastos que moldam o heterodiscurso na narrativa.

3 Discurso do mal e subversão do vínculo familiar

A relação familiar com o narrador é espinha dorsal de ordenação da personagem Jerônimo, não só pela participação na infância de Alexandre, mas também por sua ligação com um passado que antecede a vida do narrador, pois é sua memória, em discurso direto, que traz à luz a família não conhecida do jovem. Por sua fala, Alexandre soube algo sobre a avó paterna, o pai Abílio, viu morrer João Cardoso, o avô materno, e Paula, a mãe. A personagem é, portanto, a única ligação do protagonista com seus ascendentes, e a narração sempre assinala isso ao longo da obra; como uma benção “– Vá com os poderes da sorte.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 13, p. 90, p. 124, p. 129) é algo frequentemente dito por Jerônimo.

O passado acerca da família é contado enquanto Alexandre constrói a casa em que viveria com Rosália. A memória de Jerônimo torna-se subsídio para que o narrador compreenda a si mesmo.

Podia analisar-me e situar em quatro criaturas a origem de tudo: a rameira⁴ de Ilhéus [avó paterna], João Cardoso [avô materno], Paula [mãe] e Abílio [pai]. Em mim, o conjunto. Eu seria a consequência daqueles destinos e nada seria mais humano que a vibração dos meus nervos, a angústia do meu sangue, a impulsividade do coração. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 28, grifos nossos).

⁴ A avó materna de Alexandre, não nomeada na obra, de fato era prostituta.

O termo ‘criatura’ é comumente usado no romance para referir-se aos animais e aos seres humanos e estabelecer equivalência entre esses elementos, alguns exemplos disso são passagens como “[...] Este, o raciocínio das criaturas do vale” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 47) e “[o cachorro] como se não fosse uma criatura viva” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 52). Seu uso na citação em destaque retoma esse atributo. O encadeamento do metafísico e do físico é efetivado na combinação dos vocábulos ‘vibração’, ‘angústia’, ‘impulsividade’ e ‘nervos’ ‘sangue’, ‘coração’, respectivamente, para discorrer acerca das emoções turbulentas de Alexandre. A retomada de sua gênese pauta a autoconsciência na compreensão de si mesmo como tempestuoso, angustiado e impulsivo. Tal compreensão, por sua vez, é subordinada à memória de Jerônimo, portanto, essa personagem traz consigo implicações diretas à identidade do narrador.

As palavras de Jerônimo, como em liturgia, são sempre respeitadas, “[...] lembrei-me de Jerônimo. Sem ele, sentia-me mutilado. Não sabia raciocinar com precisão. Não conseguia ao menos reunir as ideias soltas.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 64). É de Jerônimo a tradição da experiência no vale, sua voz é verdade unívoca. É por sua fala que o narrador aceita somente uma possibilidade de curso da vida no vale. Jerônimo, em discurso direto, narra o passado do Vale do Ouro – a família de Alexandre –, sua figura poderia ser confundida com o arquétipo do sábio que orienta a respeito da vida, não fosse sua influência estritamente áspera. Sem preocupar-se em romper com a lógica do vale, não retoma o passado para compor algo edificante, pelo contrário, sua postura é de continuidade.

Sua rememoração preza pela decadência; a símile com Valentim, de *A bagaceira* – romance de 1928, escrito pelo paraibano José Américo de Almeida – é prudente para observação do contraste nessas criações ficcionais de personagens imbuídos de tradição. Valentim é pai de uma das principais agentes do roteiro, Soledade, e traz consigo a tradição da vida de retirante por ter experienciado as dificuldades de várias secas do Nordeste ao longo dos anos, um exemplo disso está na passagem “Valentim Pedreira contou uma história que tem sido reproduzida, nos ciclos mortais da seca, por milhares de bocas famintas” (ALMEIDA, 2004, p. 24). A despeito da fome, do árduo processo de êxodo de muitas famílias, da luta por alimento – até mesmo canibalismo –, da degradação da fauna e da flora decorrente da seca, o sublinhado acerca dos retirantes é sua capacidade de sobrevivência diante

de um cenário injusto ilustrada no trecho “– Sertanejo não sabe chorar. É o que tocar à sorte” (ALMEIDA, 2004, p. 26), diz Valentim. O reconhecido por seu comovido interlocutor, Lúcio, ao ouvir a história é “– Meu velho, você é um santo-herói” (ALMEIDA, 2004, p. 25). Valentim preza, em suas histórias, por valores como a honestidade e a perseverança. Durante a grande seca de 1877, “– Fiquei na estica. Mas, com a vontade de Deus, não pedi nem roubei, todo meu pessoal na cacunda e até conta de gente que era mesmo que ser minha” (ALMEIDA, 2004, p. 25). Isso se sucede também em outros episódios, como sua luta contra Quincão em defesa da honra da neta de Brandão de Batalaia – “não bula com moça donzela, senão encontra toco” (ALMEIDA, 2004, p. 38).

Comparemos assim a rememoração em Valentim Pedrosa e em Jerônimo, em que a sobrevivência dá lugar à decadência; a ausência de sobreviventes na família de Alexandre impossibilita o resgate de figuras destemidas e corajosas, principalmente considerando as causas dos óbitos: o pai, Abílio, faleceu ao cair bêbado no canal de lodo do vale; o avô materno, João Cardoso, foi soterrado quando sua casa desabou durante uma tempestade; a mãe, Paula, cuja saúde debilitada, no roteiro, desumanizou-a antes mesmo de sua morte, “repulsiva para mim [Jerônimo], repulsiva também para quem quer que a conhecesse”(ADONIAS FILHO, 2007, p. 26), faleceu três meses após o nascimento de Alexandre; não se sabe o paradeiro da avó paterna.

Na rememoração de Abílio, João Cardoso e Paula feita por Jerônimo não há glória, há apenas espaço para a fatalidade. Não há demonstração de compaixão ao apresentar o cadáver de Abílio a seu filho, tudo é áspero, Jerônimo apenas afirma: “É seu pai.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 32). Não há consideração pela condição enferma de Paula, “repulsiva para mim” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 26). Existe apenas o voto de alguém que vê um mundo corrompido diante de si e resigna-se à sua ordem.

Não obstante, a construção de Jerônimo consegue ir além da tradição e do passado, e isso ocorre exclusivamente pela confiabilidade a ele atribuída pelo narrador, “Jerônimo, o seu filho [do vale]. Ele explicava a gravidez de Rosália, os cavalos bravios, os nervos selvagens, as pontas de pedra que rasgavam o vértice das montanhas. Ele explicaria, também, a morte de Gemar Quinto.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 77). O poder dessa personagem não está apenas sobre o passado – representado nas sentenças

referentes aos ‘cavalos’, ‘nervos’ e ‘pedra’ e ‘montanhas’ do vale –, mas também sobre o presente – a situação de Rosália ainda viva nesse ponto do enredo – e o futuro – a morte de Gemar Quinto,⁵ prestes a acontecer no ponto específico da rememoração ao qual pertence o fragmento destacado.

Sobre Alexandre, o discurso de Jerônimo recai de modo consciente:

Jerônimo, naquela época, *era mais que o pai*. Fora ele quem desde o início da consciência, desde a formação dos sentimentos, *pusera em mim a sombra da sua alma primitiva*. Associada *ao vento que no vale é eterno*, quase integrada nas *paredes e pedras*, o eco fazendo vibrar as cavidades da caverna, *sua voz criou a minha*.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35, grifos nossos).

Seu papel na gênese de Alexandre é frisado, e a metáfora com o termo ‘sombra’ delinea a verticalidade da relação dos dois. A associação da voz de Jerônimo ao ‘vento’ trata-se de um arranjo mais complexo por demandar a compreensão do vento dentro da diegese. Para entender o valor desse uso, é necessário observar a elaboração do espaço ficcional, o Vale do Ouro, a partir do foco narrativo. Sua personificação é comum na obra e ocorre por meio do uso de palavras de significado afetivo,⁶ “tortura a planície [...], forte e constante, quase agreste, a ele [o vento] [...]violento e triste” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 9). ‘Forte’ e ‘constante’ assinalam o sofrimento infundável – tendo em vista o verbo ‘torturar’, noção hiperbólica do horror. O vento, enquanto característico do espaço, mantém estética nociva, assim como significação de agente do mal.

Tendo isso em vista, convém lembrar Benveniste (1991) quando discorre sobre a construção do sentido enquanto competência de uma unidade linguística em assimilar uma unidade de nível superior. Isso confere

⁵ Gemar Quinto sofria de hanseníase.

⁶ “São aquelas cujo lexema exprime emoção, sentimento, um estado psíquico. O lexema pode receber vogal temática, desinência ou afixo que o atualize como substantivo, adjetivo, verbo ou advérbio, podendo assim haver cognatos emotivos de várias classes de palavras lexicais. Sirvam de exemplo as séries: amor, amar, amoroso, ódio, odiar, odioso, odiento, odiosamente [...]” (MARTINS, 1989, p. 79). A teórica parte das reflexões de Tzvetan Todorov acerca da estilística do enunciado e estilística da enunciação, aplicando-as à Língua Portuguesa. Os exemplos dados traçam apenas uma noção dessas palavras, isto é, o que define de fato as palavras de significado afetivo é o seu uso, junto aos efeitos estilísticos desse uso.

dizer que um determinado elemento está circunscrito às coalizões nas quais pode exercer sua função linguística. Seu significado é determinado por sua relação com os demais elementos, assim, ao associar a voz de Jerônimo ao vento do vale, o enunciado de Alexandre reconstrói o sentido diegético específico que esse elemento já possui nessa narrativa. Tal associação, por sua vez, sugere a influência do padrinho sobre Alexandre como transmissora do mal. Presente em todos os âmbitos da vida do narrador – “Até conhecer Rosália, o mundo fácil, sem abismos, inteiramente dominado pela presença de Jerônimo.” (ADONIAS FILHO, 2007 p. 35) –, Jerônimo está nas “paredes e pedras” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35), “era mais que o pai” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35) e, finalmente, no próprio protagonista “sua voz criou a minha.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35). Ademais, “[o vento] participava tanto do meu corpo quanto o próprio sangue.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 32).

A elaboração de Jerônimo no discurso direto do protagonista-narrador é formada pela autoridade da tradição e por seu papel na história de Alexandre. E, nesse processo, a transmissão do discurso de resignação ao mal constitui propósito de solidificação de um vínculo familiar. Diante do parricídio de Rosália e do fratricídio de Roberto, essa transmissão em *Memórias de Lázaro* apresenta-se como subversão dos laços de sangue, esses, mais de uma vez no enredo, mostram-se insuficientes para a manutenção da vida no vale.

4 Estilização híbrida em Alexandre

A imagem mais forte de Abílio na memória de Alexandre é a de um cadáver – o protagonista lembra de, quando criança, ver o corpo de seu pai estendido no chão. Não há uma narrativa elaboradora da identidade de seu pai que trace sua humanização, e tudo depende da rememoração de Jerônimo. O canal de lodo desperta a narração dessa morte, é quando pela primeira vez no enredo, toca-se no assunto:⁷ “– O Vale do Ouro tem aqui o seu fim. Foi ali, no canal, que o finado Abílio, encontrou a morte.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 19). Isso faz do canal de lodo um espaço funesto e é o ponto de

⁷ Já adulto, construindo a casa para desposar Rosália, Alexandre estranha a iniciativa de Jerônimo: “Aproximando-se de Jerônimo, que pela primeira vez se referia tão livremente a meu pai.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 20).

partida da elaboração da personalidade do pai, Jerônimo refere-se primeiro à morte de Abílio para então discorrer sobre sua vivência no vale – o contato com Paula –, fazendo com que a morte seja o primeiro aspecto a ser elevado. A história dessa personalidade parte da lembrança da cena do cadáver de Abílio, um movimento circular iniciado e finalizado pelo signo do mórbido.

Na passagem destacada, Abílio faleceu ao cair no canal, a abjeção dá-se por conta da lembrança de infância despertada em Alexandre, o cadáver retalhado coberto por uma lona: “sabia, porém, que os braços e as pernas, o tórax e o ventre estavam mutilados” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 20). O corpo retalhado volta a aparecer ao fim da narração, mas apenas suas pernas fraturadas são citadas “quebrara as pernas na queda e breve talvez tenha sido a sua agonia” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 32). O termo ‘agonia’ poderia sugerir uma elipse narrativa, mas é impossível, pois nada se sabe sobre o momento exato do acidente. Em lugar disso, esse substantivo abstrato apenas indica hipótese e frisa certa empatia por parte de Alexandre.

Em seus aspectos formais, a narração das personalidades de Abílio e Paula precisa ser observada com mais cuidado. Jerônimo narra a chegada de Abílio ao vale, o contato com João Cardoso, pai de Paula, a gravidez dessa, até o dia em que Alexandre nasceu. Após isso, Jerônimo não discorre mais sobre os pais do protagonista, nada mais é dito e os detalhes da morte de Abílio e Paula passam a ser imaginados por Alexandre num tipo de continuidade da memória de Jerônimo. “Mas, e já que sentia ser impossível arrancar de Jerônimo novas palavras, idealizava por minha própria conta o absurdo período da infância que não tardaria a aceitar como certo” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 29).

Esse momento imaginativo é indicado por Pinto (2009) como a solidificação do tom especulativo de toda a narrativa de Alexandre, isto é, sua composição por meio de questões não resolvidas, “um labirinto de uma memória rica, problemática e, poeticamente, sugestiva, a um só tempo.” (PINTO, 2009, p. 7). Considerando o enredo, isso de fato é concretizado: não se sabe muito sobre a avó paterna, sobre o momento exato da morte do pai Abílio, sobre os últimos meses da mãe Paula ou mesmo sobre a veracidade do relato de Rosália ao afirmar ter sido estuprada; Alexandre é incapaz de conseguir resposta definitiva acerca desses temas.

Porém, a análise do aspecto formal do momento de integração entre a memória de Jerônimo e a imaginação de Alexandre revela ainda mais

acerca da observação feita por Pinto (2009), pois tal imaginação toma como embasamento o estilo da memória ouvida resultando em uma hibridização no discurso do protagonista-narrador na refacção do passado de seus pais.

Mas, [Abílio] riscando o isqueiro de chifre, acendendo finalmente a lamparina, reviu o rosto de Paula. *Espantoso*, o rosto dessa mulher, os *músculos retesados* tudo dominavam, os olhos brilhantes, a críspação da boca que se rasgava numa espécie de *sorriso hediondo*. Dominado por uma *piedade imprevista*, Abílio debruçou-se e, *sem conseguir reprimir o pavor*, sentiu perfeitamente o suor do corpo que o atingia (ADONIAS FILHO, 2007, p. 30, grifos nossos).

Essa passagem trata do que Bakhtin (2015) chama de construção híbrida, um enunciado que pertence a um falante – neste caso, Alexandre –, mas que é composto por dois enunciados, dois modos discursivos, dois estilos e universos semânticos e axiológicos. Entre esses enunciados não há um limite formal, é comum que um mesmo vocábulo ou expressão pertença simultaneamente a dois horizontes semânticos, o que resulta na convergência de dois sentidos heterodiscursivos.

Essa dupla dicção e duplo estilo ocorrem pelo modelo sintático de transmissão de discurso direto. O campo lexical desse discurso de Alexandre (‘espantoso’, ‘músculos retesados’, ‘hediondo’, ‘pavor’) é coerente ao do discurso de Jerônimo sobre o mesmo tema, que também reduz Paula à sua condição de enferma por meio de expressões como ‘braço doente’, ‘olhar vazio’, ‘vagava como uma finada’, ‘corpo enfermo’ (Cf. ADONIAS FILHO, 2007, p. 26). Até mesmo a condição enferma (hanseníase) da personagem Gemar Quinto é utilizada como recurso estético no discurso direto de Jerônimo para a criação de Paula, “repulsiva para mim, repulsiva também para quem quer que a conhecesse, repulsiva talvez para o próprio Gemar Quinto” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 26), auxiliando no uso da morbidez como componente principal da mãe de Alexandre no enredo. Nesse sentido, a solidificação do tom especulativo da narrativa de *Memórias de Lázaro*, apontada por Pinto (2009) como consequência da junção entre memória e imaginação em certo ponto da trama, é também mais um elemento estilístico formado pela relação de Jerônimo e Alexandre.

A estilização afirmativa da depreciação de Paula na cena imaginada na passagem em destaque é também um discurso alheio dissimulado no enunciado de Alexandre, compondo assim seu duplo horizonte: a perspectiva

de quem viveu a disforia narrada e a perspectiva de quem não a viveu, mas busca nessa disforia algo sobre si. De modo análogo, é possível retomar Bakhtin (1981) quando discute sobre personagens dostoiévskianas, afirmando que “de seu passado recordam apenas aquilo que para eles continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados” (BAKHTIN, 1981, p. 23). Em Alexandre, as imagens do passado nascem como decadência do momento presente, isso vai desde a lembrança mais forte sobre o pai – um cadáver sob uma lona – até a melancolia e a não superação da morte de Rosália, que desperta as memórias que compõem o enredo do romance.

De volta à construção híbrida, o narrador apropria-se de uma memória para recriá-la, imbuindo-a da coerência do discurso de Jerônimo: o cuidado de Abílio com a esposa, o estado enfermo físico e mental de Paula – “O homem impotente diante do sofrimento da mulher que arquejava.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 31), o efeito destrutivo da perda da esposa sobre Abílio, sua degradação, deixando Alexandre aos cuidados de Jerônimo, dada à condição do pai – até mesmo a causa da morte de Paula é mais bem especificada nesse jogo imaginativo, “Abílio não sabia, mas era tétano” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 31) – e, finalmente, a imagem do cadáver retalhado no canal de lodo.

O hibridismo da narrativa de Paula e Abílio, composto da memória de Jerônimo e da imaginação de Alexandre, resulta na junção da consciência de ambos, sob uma mesma lente, acerca da origem do protagonista. A organização das sentenças de Alexandre, quando narra o que imagina ter sido a vida de seus pais, é sintomática do supracitado discurso de Jerônimo. A imaginação estabelece uma relação de continuidade, e esse elo traz implicações formais ao texto, especificamente, a predominância de apreciações axiológicas de caráter negativo na diegese.

5 Fundamento das condições de legalidade do mal no Vale do Ouro

Ao saber que Rosália foi violentada por Roberto e poderia estar grávida do irmão, a ira de Jerônimo torna-se aparente junto a seu juízo da necessidade de um ato de violência:

– *Espere*, Alexandre, *espere* para ver se há realmente um filho. – *E se o filho nascer?* – indaguei, de súbito, sem refletir. – *Espere*, Alexandre, *espere* – ele repetiu. – Mas, se o filho nascer, é preciso que você o mate, que você obrigue o pai a comer a carne como os urubus comem a carniça dos bezerros. *Espere*, porém, Alexandre. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 65, grifos nossos).

Ouvido de modo passivo por Alexandre, Jerônimo instiga o ato de vingança em posição de conselheiro. A verticalidade da relação manifesta-se na passagem ao organizar a frase interrogativa de Alexandre em contraste às assertivas feitas por imperativos nos verbos de Jerônimo, que instruem acerca do que deve ser feito agora – ‘espere’ – e o que deve ser feito após o nascimento da criança – ‘mate’ e ‘obrigue’. A orientação da personagem evoca o grotesco pelo assassinato e traz consigo imagens de canibalismo, fazendo da referência paterna de Jerônimo sobre Alexandre um canal de mensagem atroz. Comparações animais ressalvam a desumanização da criança, fruto do estupro e do incesto, e de seu pai, “como os urubus comem a carniça dos bezerros.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 65).

A ideia de punição de um ato bárbaro por meio de outro da mesma natureza extrapola a noção de justiça e segue em direção à vingança: “– O mundo agora é pequeno para você e Roberto” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 81). No embate contra o irmão da jovem, as intenções de Alexandre são bem claras, “devia torturar, forçar o caminho da verdade na dor física e, se não falasse [confessasse que estuprou Rosália], arrancar a língua [de Roberto], jogá-la na cova aberta para que Rosália a sentisse palpitante no calor da sua putrefação.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 117). Apesar do abandono da justiça no vale, as implicações da vingança nessas personagens indicam que nelas constroem-se noções peculiares de certo e errado – o ato de Roberto é representado como algo condenável. Portanto, a despeito da diegese erigida enquanto mundo bestial naturalizante do dano físico ao corpo do outro, não há aniquilamento total da existência e de todos os valores, e sim redirecionamento deles sob uma organização peculiar.

Acerca disso, um olhar análogo entre o julgamento do crime de Roberto e o julgamento do Vale do Ouro sobre as ações de Alexandre traz certo esclarecimento. O segundo assassinato do roteiro é o de Rosália, Alexandre a encontra enforcada em casa e supõe suicídio – posteriormente, Roberto assume a autoria do crime. A partir da manhã seguinte ao episódio

do corpo enforcado, Alexandre não é visto por dias. A busca de Jerônimo causa curiosidade no vale – os moradores já estão informados sobre a morte de Rosália e suspeitam do protagonista-narrador. Após encontrá-lo desacordado, Jerônimo leva-o para a caverna, trata-o e, com o retorno de sua consciência, adverte-o:

[...] o vale começa a ver em você uma ameaça. Alexandre. Matasse e exibisse a faca, ele respeitaria. Enforcasse e mostrasse a corda, ele não se preocuparia. Andasse na estrada com as mãos ensanguentadas, ele se conservaria indiferente. Mas você, Alexandre, saiu como o leproso, rastejando, acovardado, vencido pela fome e pela sede. Para o vale, você reapareceu como *um doente*, um *doente que mata*, e isso é uma ameaça. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 87, grifos nossos).

Para analisar o discurso de Jerônimo nesse fragmento, tomemos, mesmo que sob deliberada redução, uma reflexão de René Girard (1990) acerca da ordem cultural. Para o teórico, essa ordem seria um sistema ordenado de diferenças em que cada supressão de diferenças ameaça a preservação da cultura. Supondo o Vale do Ouro enquanto ordem cultural, notamos a nuance do rompimento de sua estrutura no momento em que o vale atribui a Alexandre os assassinatos de Felício e Rosália, “para o vale, você matara o pai e a filha” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 87). Dada essa possibilidade como verdadeira, os assassinatos, no imaginário do vale, subverteriam a ordem de luta pela conquista da mulher – pois a mulher também foi morta –, do mesmo modo que há julgamento negativo do estupro cometido por Roberto. Isto é, o protagonista é visto como alguém que rompe a ordem vigente e, portanto, é uma ameaça – isso é acentuado no plano expressivo pela comparação à nocividade da representação de Gemar Quinto e sua hanseníase, “saiu como um leproso” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 87). Na lógica do vale é necessário reconhecer-se violento e mostrar-se como tal, a barbárie precisa ser consciente, como ilustrado na passagem “Matasse e exibisse a faca, ele [o vale] respeitaria.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 87).

Jerônimo, em sua experiência de vida, é conhecedor da tradição do vale e adverte o narrador acerca da ruptura simbólica da ordem cultural e de suas possíveis consequências, “De um leproso, o vale foge. Mas a um doente de sua doença, o vale arrebenta a pedradas” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 87). Esse é o primeiro momento do romance em que a sanidade de

Alexandre é posta em questão por uma personagem que não ele mesmo. Isso é posterior ao questionamento também feito acerca da sanidade de Abílio e cria o efeito indicador de uma possível condição psicológica hereditária que permanece apenas no plano sugestivo, não há confirmação no romance. No entanto, esse tipo de alusão é suficiente para estabelecer um paralelo entre violência consciente (matar para conseguir a esposa ou por vingança, ambos discursos legalizados simbolicamente no vale) e violência inconsciente (matar como consequência de um estado psicológico débil).

Um cenário em que a violência é aceitável é traçado; o âmbito consciente seria associado à noção de honra ou à vingança e busca fazer a violência servir a uma racionalidade interessada em uma suposta justiça: punir Roberto pelo crime, por exemplo. No entanto, essa violência não está delineada como meio além de si mesma, não há uma finalidade que não seja a própria violência, isto é, encontra-se distante do ideário de justiça de dano e reparo; isento dessa finalidade superior, não é racional.

A violência contra Roberto, a despeito de revestir-se de antagonista do crime, permanece incutida de valores negativos e culmina em abjeção: a ideia do nascimento do filho de Rosália resultar no subsequente assassinato de Roberto e da própria criança. Após a morte de Roberto, seus irmãos carregam o corpo pelo vale, informando a todos que Alexandre é o assassino. Jerônimo adverte no trecho “Você, Alexandre, é um homem condenado! [...] Já cortam as trevas da forca.” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 121). A atitude do vale é a mesma de Alexandre e Jerônimo em relação a Roberto.

Essa organização singular indica a personagem Jerônimo como local de concepção do fundamento das leis simbólicas da violência no Vale do Ouro no enredo, ele expõe a Alexandre essas leis. Cada ato de violência fundamenta-se num discurso que busca justificá-lo, não há aproximação de um ideário de justiça que preze pela superação do mal diante dos crimes cometidos, em vez disso, há o movimento em direção à destruição que não visa construção, essa é a violência norteadora de cada ato agressivo da trama.

Contudo, um argumento ainda é necessário – a vingança, a honra, o casamento etc. Na elaboração da personagem foco de nossa reflexão, descobrimos que o ato de violência só é condenável no vale quando se encontra isento de narrativas. Alexandre não narra para o vale o que ocorreu e é tido como doente mental, uma ameaça. Em consonância, Rosália mata Felício por impulso, “Tinha esquecido, Alexandre, que o homem era meu

pai” (ADONIAS FILHO, 2007, p. 53). Impossibilitada de construir uma narrativa arquetípica comum – pois nenhum ato impulsivo é admissível em *Memórias de Lázaro* –, é necessária uma nova narração dos fatos para os irmãos: Alexandre desejava Rosália, seu pai a negou, então Alexandre o mata para tomar a jovem para si. Desse modo, a existência de uma narrativa que expresse atos violentos conscientes mostra-se como condição para a legalidade do mal no Vale do Ouro e é por meio da personagem Jerônimo que o fundamento dessa condição é construído no romance.

6 Conclusão

A este trabalho interessou uma obra regionalista ambientada na zona baiana do cacau em meados do século XX. Partimos do estudo da personagem Jerônimo para analisar a estética da narrativa de *Memórias de Lázaro*, obra de 1952, de Adonias Filho. Para tanto, lançamos mão da categoria analítica bakhtiniana do heterodiscurso, seus modos de construção no romance em pauta e efeitos estilísticos.

Na análise feita, foi constatada que a relação entre Jerônimo e o protagonista-narrador, Alexandre, é determinante para a estilística da obra. Tanto no âmbito expressivo da construção de uma visão decadente sobre o mundo e sobre si mesmo quanto na tessitura de uma concepção sobre as condições de legalidade da barbárie na diegese e manutenção da ordem vigente – continuidade das relações violentas na região, ao invés de ruptura.

A transmissão de discursos apresentou-se como procedimento fundamental da relação de Alexandre e Jerônimo. Os enunciados do protagonista-narrador, que primam pela resignação ao mal, mostraram-se como compostos híbridos devido à sua assimilação constante de enunciados de Jerônimo; sempre no sentido de reacentuação, o discurso do padrinho nunca é contraposto. Por sua vez, a origem do discurso de Jerônimo é elaborada pela ficcionalização de um heterodiscurso social sobre a região cacauera da Bahia que, no romance, efetiva-se por meio de seu espaço ficcional, o Vale do Ouro. Na diversidade de linguagens que compõe esse heterodiscurso constataram-se os discursos da violência como modo de lidar com os conflitos e como força que domina todos que estão inseridos no contexto da economia do cacau de meados do século XX.

A caracterização da referida violência dá-se de modo repulsivo e ocorre por meio de dramas individuais no romance em contraste ao que

ocorre em obras distintas como *Terras do sem fim*, de Jorge Amado, cujo heterodiscurso sobre a região ressalta a barbárie na economia do cacau como resultado do drama social da exploração dos trabalhadores e das lutas por terras travadas por famílias abastadas; ou mesmo como em Euclides Neto que, em *Os magros*, de 1961, salienta o papel determinante da economia do cacau na manutenção da miséria da classe trabalhadora.

O heterodiscurso de *Memórias de Lázaro* cria um distanciamento que dissolve contradições sociais e apresenta as personagens como igualmente afetadas pela deterioração das relações humanas na Zona do Cacau. Não são construídas como vítimas da fome, da exploração de sua força de trabalho, do conflito por terras, mas sim como vítimas de sua própria passionalidade. Cada evento do enredo é motivado por violência, do desejo matrimonial de Alexandre, no início da obra, ao desejo de vingança, no final. E tudo isso é narrado sob uma perspectiva que atribui caráter negativo a cada ação hedionda enquanto reconhece que, naquele espaço, o mal é inevitável.

Referências

- ADONIAS FILHO. *Memórias de Lázaro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1991.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- EUCLIDES NETO. *Os magros*. 4. ed. Bahia: EDUFBA, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Espanha: Editorial Lumen, 1972.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

LITRENTO, Oliveiros. *Apresentação de literatura brasileira*: Tomo I. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora: Forense-Universidade, 1974.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*: expressividade na Língua Portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1989.

PINTO, Divino José. Memórias de Lázaro, de Adonias Filho: uma escrita romanesca de devaneios líricos. *Revista de Literatura, História e Memória: Literatura e Cultura na América Latina*, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 25-36, 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2098> Acesso em: 16 dez. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Dom Quixote, 1974.

Recebido em: 9 de junho 2020.

Aprovado em: 5 de outubro de 2020.



Narrar e ser: a personalidade do narrador de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*

***Narrating and Being: The Us Narrator's Personality* Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios**

Netanias Mateus de Souza Castro

Instituto Federal do Pará (IFPA), Belém, Pará / Brasil

nmscastro@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-1157-7521>

Resumo: A história do romance viu, diante de si, formas diversas de narrar, conforme aponta os escritos de Theodor W. Adorno, por exemplo. Desde narradores impessoais, mantendo a distância segura que lhe confere a narrativa em terceira pessoa até os casos em que o que se narra é algo diretamente relacionado ao próprio narrador. Esse parece ser o caso do romance de Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, que conta o envolvimento amoroso de Cauby e Lavínia a partir do olhar do próprio Cauby. Esse narra de um modo cuja relação de si mesmo com a narrativa fica explícita, tamanha é sua passionalidade em relação às suas vivências e ao ato de narrar. Isso se manifesta tanto na linguagem, em termos de escolhas narrativas, quanto nas ações do narrador-personagem-protagonista que narra e vive aquilo que narra. Suas características mais notáveis são a passionalidade, a capacidade de registrar fotograficamente detalhes da narrativa e o rompimento com técnicas narrativas tradicionais.

Palavras-chave: narrador; primeira pessoa; romance brasileiro contemporâneo; *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

Abstract: The history of the novel saw, before it, different ways of narrating, as pointed out by the writings of Theodor W. Adorno, for example. From impersonal narrators, maintaining the safe distance that the third person narrative gives him until the cases in which what is narrated is something directly related to the narrator himself. This seems to be the case with Marçal Aquino's novel I would receive the worst news from his beautiful lips, which tells of Cauby and Lavínia's loving involvement from the point of view of Cauby himself. He narrates in a way whose relationship with himself and the narrative is explicit, such is his passion for his experiences and the act of narrating. This manifests itself both in language, in terms of narrative choices, and in the actions of the narrator-character-protagonist who narrates and experiences what he narrates. Its most notable characteristics are passionality,

the ability to photographically record details of the narrative and break with traditional narrative techniques.

Keywords: narrator; first person; contemporary Brazilian romance; *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

Este texto corre para a direção de uma dupla possibilidade, uma vez que procura abordar a configuração que Marçal Aquino dá ao seu narrador em primeira pessoa, é inevitável que se aborde, também, esse narrador enquanto personagem Cauby. Assim, pretende-se pensar a forma narrativa do escritor paulista a partir da ambiguidade que é o seu narrador, ambíguo tanto por mudar de tom narrativo conforme vive experiências no tempo e no espaço, mais especificamente em sua relação com Lavínia, quanto por sua dupla participação na forma do romance, isto é, enquanto narrador e também como personagem.

Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios se encontra, na linha do tempo do romance brasileiro, situado após diversas possibilidades estéticas dadas ao gênero romance, no que diz respeito ao ato de narrar. Nesse romance, a narração em primeira pessoa traz o narrador para o centro, ou para dentro, da narrativa, uma vez que, não apenas personagem, ele é também o seu protagonista. Cauby conta sua própria história, a partir de certo distanciamento temporal, remetendo-se a um passado que não soa muito distante. Para tanto, recorre à memória, aquela que seria “ a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Inclusive, a alusão ao texto de Walter Benjamin sobre o narrador é coerente, uma vez que sua investigação sobre o ato de narrar muito esclarece sobre o romance em questão. O crítico judeu-alemão investiga a gênese desse ente que conta histórias, que está em homens simples que cultivavam o ato de compartilhar suas experiências através das narrativas. Para ele, a arte de narrar fora iniciada por camponeses e marujos (BENJAMIN, 1994, p. 199), justamente o sedentário, que contava suas vivências a partir da ótica de sua localização, e o nômade, que também tirava dessa condição relatos que julgava dignos de se tornarem narrativas. Por sua vez, quem teria aperfeiçoado essa arte, de acordo com Benjamin, foram os “artífices” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Diante disso, uma das constatações que podem ser realizadas, a partir dos postulados do estudioso, é que a arte de narrar está ligada à tradição oral

desde sua gênese. Com mudanças socioeconômicas e históricas, como a invenção da imprensa e o avanço dos meios de comunicação de massa e das formas de se produzir arte – o que é objeto de estudo de Walter Benjamin (2019) em um outro ensaio, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* –, a narrativa, nesses moldes tradicionais, tende a morrer e seu substituto imediato é o romance:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. (BENJAMIN, 2019, p. 201)

Até certo ponto da tradição do gênero romance, estava correto apontar seu distanciamento da tradição oral, no entanto, o romance contemporâneo explora outras possibilidades com a linguagem, diferentes daquelas dos tempos de Walter Benjamin, tendo em vista uma marca que lhe é forte: a heterogeneidade, como se verá logo mais. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* pode ser um exemplo disso, uma vez que o seu narrador evoca um narratário e, com essa simulação da contação de uma história a um interlocutor, faz com que sua narrativa, embora chegue ao leitor de modo escrito, muitas semelhanças tenham com o oral, tanto em marcas de oralidade na fala do narrador quanto no pacto ficcional que assegura que Cauby está contando sua história para alguém. Além disso, a figura do careca, personagem que conta sua própria história a Cauby, também traz para dentro do romance o valor e, principalmente, o estilo das narrativas orais, sendo ele alguém que já adquiriu muitas experiências de vida e as partilha através de narrativas. Assim, a compreensão da figura do narrador e da própria narrativa como parte do cotidiano das classes populares, e essa é outra ideia que pode ser inferida a partir do que aqui se discute, é importante para a representação verossímil da camada narrativa onde Cauby está localizado e de onde conta sua história: uma pousada, no interior do Pará, onde hóspedes e outras pessoas falam de suas vidas.

Para além dessa camada onde se situa o narrador, tem-se a história de seu envolvimento com Lavínia, esposa do pastor Ernani, que se passa nessa

cidade mineradora do interior do estado do Pará. Cauby conhece Lavínia em uma loja de fotografia e se aproximam, inicialmente, devido ao interesse que ambos nutrem por essa arte. Conta-se, no romance, o desenvolvimento dessa relação amorosa, bem como sua gênese e seus desdobramentos, além de uma digressão considerável para explicar a chegada de Lavínia e do pastor até a cidade que é palco do envolvimento amoroso. Esse espaço insólito, por sua vez, funciona como pano de fundo para os acontecimentos, mas não apenas isso, uma vez que é o cenário ideal para uma narrativa cujo desfecho é tão violento. Nesse sentido, a configuração do espaço opera como possibilitador dos acontecimentos que se desenvolvem na narrativa.

O interlocutor do narrador é o próprio leitor. É a quem lê o romance que Cauby se direciona quando se propõe a contar sobre sua paixão, mas, ao mesmo tempo em que narra, ele é, ainda, o confidente e interlocutor do careca, personagem que também conta as agruras de suas desventuras amorosas. É importante dizer que há várias camadas temporais no romance, em planos narrativos que se alternam: há o tempo em que Cauby, o careca, um menino e dona Jane estão numa pensão, ou seja, o tempo atual à voz do narrador, quando ele se volta para o passado para contar sua estória com Lavínia; existe também o próprio tempo da narrativa, da estória contada no romance, que se constitui um passado, em relação ao momento em que Cauby conta; há, ainda, o tempo da narrativa contada pelo careca, ainda mais pretérita do que a história de Cauby e Lavínia.

Nas escolhas narrativas de Cauby, narrar e viver são dois movimentos muito próximos, considerando sua necessidade de, ao mesmo tempo, ser narrador e protagonista. O narrador em primeira pessoa tomará o protagonismo da narrativa como personagem e como narrador e tem a característica de trazer consigo um modo de narrar distinto dos padrões clássicos, fazendo jus à posição de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* na narrativa contemporânea. Beatriz Resende discute a literatura contemporânea trazendo diversas características da produção literária dos últimos anos e, nesse sentido, auxilia na compreensão do romance em questão. Dentre alguns caracteres que se nota no romance de Marçal Aquino estão: a abertura a vozes, durante muito tempo silenciadas, por serem periféricas; a fusão entre o erudito e o popular; a violência e a multiplicidade. Sobre esse último ponto, a autora assinala: “Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se

revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor” (RESENDE, 2008, p. 18).

Tendo em vista isso, a heterogeneidade que há na própria voz narrativa, ao mudar de posição de acordo com o que pretende narrar; os diferentes planos, que criam um jogo onde se alternam tempo e espaço; e o tom da voz do narrador que muda ao final, quando também muda a sua relação com Lavínia, são elementos que podem ser tidos como marcas visíveis da produção literária contemporânea, unindo-se aos outros caracteres já mencionados, como se verá.

Sem uma preocupação primeira com a ambientação, no sentido naturalista, o narrador inicia seu discurso narrativo colocando lado a lado a sua própria morte e a mulher, que ainda não é nomeada: “Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando” (AQUINO, 2005, p. 11). Mais do que isso, dirá: “E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena” (AQUINO, 2005, p. 11).

Iniciar o romance com essa opção narrativa é abdicar dos modelos mais clássicos de narrar e, ao mesmo tempo, marcar traços da configuração do narrador, assumindo a passionalidade que aqui se defende haver nele. Ao lidar com a possibilidade de morrer, sem nenhum traço de infelicidade ou lamento pelo ocorrido, se a motivação de sua morte for a mulher, o narrador assume esse caráter de homem movido pelos sentimentos e, ao explicitar isso logo nas primeiras páginas, atesta que está dando início a uma narração pessoalizada e sem pudores.

Com isso, a liberdade narrativa de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* se torna evidente, Cauby está à vontade na narrativa: “não tenho por que sentir medo agora. Sou um homem sem medo, o que é bem raro aqui neste lugar” (AQUINO, 2005, p. 22). Sua voz é passional e detona toda a força disso quando fala de Lavínia, a mulher a quem se refere nas primeiras páginas, mas, no momento em que os objetos são outros, o narrador é sereno, fotográfico, examina detalhes, sem que caia, contudo, nos modelos naturalistas:

Hoje, a Lua está transitando por sua casa astrológica favorita. Câncer. Uma criança nascida neste dia terá personalidade calma e cordata. Gente boa, portanto. Sofrerá num lugar como este. Sopra uma brisa vinda do rio e a noite está silenciosa e com um cheiro de dama-da-noite tão intensa que chega a ser enjoativo. Faz calor ainda. À tarde, vi pássaros voando rumo ao norte. Não demora e teremos frio. Menos aqui, claro. O homem que sai na varanda da pensão é calmo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. (AQUINO, 2005, p. 11)

Divagar pela astrologia, pelo tempo, pelo espaço e pelas pessoas que compõem a cena, dentro de uma ambiência relativamente pequena, demonstra um narrador espacialmente situado e familiarizado com o seu universo. Trata-se de um narrador onisciente, em primeira pessoa, carregando consigo o domínio da narrativa que pretende empreender, não tem pressa de contar sua história. Muito explora o presente antes de iniciar sua retrospectiva, transita pelo espaço dessa atualidade, vê o seu redor, elege possíveis interlocutores (o careca, o menino, dona Jane), mas escolhe o leitor para tal, que será, até o fim, cúmplice do pecado mortal de Cauby, de sua confiança cujo produto final é o romance.

Esse início de narrativa, conforme já dito, ocorre no presente do narrador, quando ainda não começou a contar sua história passada com Lavínia, embora haja alusões a essa mulher. Nesse espaço, ele continua atento, examinando lentamente o que está à sua volta: o garoto da vizinhança que senta nos degraus durante as noites e sua caracterização, tanto considerando elementos externos, como suas roupas pobres, mas limpas, quanto aspectos relacionados à sua personalidade, como o olhar que expressa “uma certa confiança em estar no mundo” (AQUINO, 2005, p. 12); a aparição de dona Jane, a dona da pensão, com uma garrafa de café e até mesmo o sabor que habitualmente há nele; a previsão do tempo empreendida pelo careca, sua ocupação de leitor de jornal naquele exato momento; o olhar para o jornal, que o leva a uma manchete a respeito da movimentação econômica da cidade distante dos grandes centros, baseada na mineração; a continuação da movimentação de dona Jane, bem como seu diálogo com o careca.

Não satisfeito com essa ambientação do lugar de onde parte a sua fala, o narrador adentra à intimidade das personagens, mais especificamente de dona Jane, faz digressões em relação à cena, mas não ainda para penetrar

na história principal do romance, relatando um envolvimento amoroso da personagem e o pedido da sua anfitriã para que ele a fotografe. É fato que o narrador percorre cada detalhe do lugar, numa atenção de quem espera que algo ocorra:

O homem surge de repente na escada, vindo do beco. Não o conheço, nunca o vi antes por aqui. [...]

Ele afasta as abas do paletó e, num flash que me atordoa, prevejo o que vai acontecer.

Ferido na cabeça, o careca tombará para a frente e o impacto do seu corpo destruirá o tampo de vidro da mesinha. Dona Jane ficará estendida de bruços, com metade do corpo no interior da casa. O menino talvez escape. Não, o homem não permitirá – esse tipo de gente nunca deixa testemunhas. (AQUINO, 2005, p. 20-21)

A despeito da aparente serenidade do narrador em relação ao seu presente, a penetração do leitor na narrativa e, mais precisamente, no desfecho dela, dará conta de que a passagem acima alude a um trauma, a uma experiência que, inclusive, define a estadia do narrador-personagem na pensão de dona Jane. Cauby será espancado até quase morrer, acusado injustamente pelo assassinato do marido de Lavínia, e a cena em que a entrada de um homem desconhecido acontece na pousada o faz supor que, mais uma vez, estará diante da morte. Mesmo assim, esse ‘estar tranquilo’ do narrador não mostra sofrer abalos, inclusive porque, desde o início, sabe-se que a ideia de morte não o aflige.

Será, inclusive, por ter quase morrido que Cauby diz, nesse início, ter alguma dívida com dona Jane, sem, contudo, oferecer pistas da razão dessa dívida. É um narrador que não se preocupa em se explicar, preencher as lacunas da narrativa, esclarecer as ambiguidades ou responder às dúvidas que, porventura, ressoem. Isso aponta para outra característica importante que ele apresenta, isto é, a não linearidade, quando se trata de percorrer as diversas camadas e possibilidades que *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* apresenta, em termos de tempo e espaço. Um exemplo disso ocorre quando, entre a descrição do espaço da pousada onde Cauby está com o careca, o menino e dona Jane, e a chegada do homem que o fez imaginar a cena de um crime, inicia-se sua história com Lavínia.

Isso acontece também quando, ao pensar sobre o amor do passado de dona Jane e de sua frustração diante dele, marcada pelo ato que a mulher

tem de esconder a tatuagem com o nome do homem que fora embora, o narrador se lembra do proprietário da loja de fotografia onde conhecera Lavínia, Chang, que dizia: “o segredo [...] não é descobrir o que as pessoas escondem, e sim entender o que elas mostram” (AQUINO, 2005, p. 13). E, por sua vez, “pensar no China faz com que eu me lembre da mulher” (AQUINO, 2005, p. 13). Desse momento em diante, Cauby se dedicará a contar o momento em que conheceu Lavínia, mantendo a mesma atenção aos detalhes e a mesma voz firme de quando iniciou o romance, voz que tanto atesta para a sua presença, que não deixará dúvidas quanto aos fortes traços de autoria deixados na linguagem empregada:

Foi na loja de Chang. Enquanto esperava que ele embalasse os filmes que havia comprado, distraí os olhos nas fotos da vitrine. O rosto de uma mulher num porta-retrato capturou minha atenção. Era jovem ainda, e muito bonita. Tinha olhos grandes e escuros e sorria como se estivesse vendo atrás de quem fotografava, algo que a deixava imensamente feliz. Só vi mulheres sorrindo daquela maneira quando olhavam para gatos ou crianças.

Que rosto maravilhoso, eu disse.

E ouvi uma voz às minhas costas:

Muito obrigada. (AQUINO, 2005, p. 13)

Narrativa clara, imagética, fotográfica. Assim poderia ser dito a respeito de como se conta nesse romance. Estar à vontade na narrativa, explorando os seus elementos espaciais, psicológicos e temporais é marca desse narrador protagonista e, de fato, não é por acaso que o narrador se porta dessa maneira em relação aos objetos à sua volta. Nessas mesmas primeiras linhas de romance, há uma clara referência à sua Pentax, máquina fotográfica que, como ainda não sabe o leitor, é o que sobra da gloriosa trajetória profissional de Cauby como fotógrafo. Assim, todos esses detalhes captados, numa narrativa espacialmente mimética e temporalmente cheia de idas e vindas, são características do narrador fotógrafo – como pode ser chamado a partir dos postulados de Camila Dalcin (2015) – e expressam, em termos de forma artística, o valor que a fotografia tem enquanto conteúdo do romance. A todo tempo, há algo a ser fotografado; é a arte de fotografar o assunto que une Cauby e Lavínia, que é conhecida por ele, minutos antes do primeiro encontro, em uma foto; será o elemento que norteia o percurso existencial da personagem principal, levando-a até o lugar onde está.

Terry Eagleton (2011), em seu *Marxismo e crítica literária*, onde elenca elementos para uma crítica marxista da literatura, separa uma parte de sua exposição para explorar as relações entre forma e conteúdo. Para o crítico inglês, esses dois componentes da obra artística possuem relação próxima e exercem função importante dentro do texto literário, sendo que, para ele, o conteúdo determinaria a forma: “As formas são determinadas historicamente pelo tipo de ‘conteúdo’ [...] elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda” (EAGLETON, 2011, p. 46). Por esse viés, dado conteúdo teria maior ou menor adequação a certa forma artística ou, até mesmo, alguns conteúdos podem ser viáveis ou inviáveis para determinados padrões estético-formais. No caso do romance de Marçal Aquino, a coerência entre forma e conteúdo é perceptível. Assim como é fotógrafo a personagem, é fotógrafo também o narrador ao captar detalhes e projetar como imagens para o leitor. A fotografia está presente, para Cauby, no narrar, o que fica visível através da opção de contar a sua vida a partir de determinado estilo narrativo, e no viver.

Portanto, não seria de admirar que forma e conteúdo se encontrassem justamente nesse ponto; que o narrador que fotografa como personagem fosse também o fotógrafo a captar as realidades, os ângulos, os objetos ao seu redor. A pensão e os que lá vivem são os primeiros objetos de um narrador fotógrafo, que identifica no ambiente os detalhes propícios para a sua exposição em forma de romance. Com isso, Cauby é um narrador que, além de narrar, comenta. Ao conhecer Lavínia no retrato e detectar as singularidades de suas feições, de seu rosto feliz, espanta-se que assim só tenha visto mulheres diante de gatos e crianças. Sua fotografia está para além de captar o objeto, ela interfere nele. Como narrador, atua sobre o conteúdo que narra, faz considerações, esboça sua leitura.

Todavia, a despeito de ser um narrador ativo, no sentido de se posicionar sobre o seu objeto, ele está longe de ser autoritário. O objeto, como se vê, aparece forte na voz de quem narra, é descrito com minúcia, seja ele uma delimitação espacial, seja uma personagem. Essas, inclusive, desfrutam de protagonismo no decorrer da ação, como fica marcado no uso do discurso direto, sem a presença dos recursos gráficos que, tradicionalmente, o marcam, isto é, aspas ou travessão. Ao optar por registrar as falas das personagens, e permitir que essas adentrem à superfície textual e ao primeiro plano do discurso livremente, o narrador demonstra sua capacidade de sair

do centro da narrativa, a despeito de sua capacidade de ação. Portanto, o narrador fotográfico de Marçal Aquino é crítico em relação ao seu olhar para aquilo que é narrado, sem, contudo, enrijecer hierarquicamente a narrativa.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor W. Adorno propõe reflexões a respeito das possíveis abordagens de narrador que o gênero romance tornou conhecidas, desde *Dom Quixote* até as obras que lhes são contemporâneas. No ensaio, que integra o volume *Notas de Literatura I*, Adorno faz um panorama e aborda criticamente a posição do narrador no gênero romance, partindo tanto da ideia de Walter Benjamin, de que “não se pode mais narrar” (ADORNO, 2003, p. 55), embora afirme que o “o gênero romance exige narração” (ADORNO, 2003, p. 55), quanto daquela defendida por Hegel, prosseguido por Lukács (1999) em “O romance como epopeia burguesa”: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa” (ADORNO, 2003, p. 55). Pressupondo essas questões, Adorno discute que o romance tradicional, cuja expressão de autenticidade ele encontra em Flaubert, traz consigo uma forma narrativa que lembra o palco italiano, que abre suas cortinas diante do espectador distanciado e imóvel. Nesse sentido, cabe ao narrador expor ao leitor uma história bastante comprometida com o empirismo, com a pretensa representação mimética do real. Por outro lado, “nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador” (ADORNO, 2003, p. 60). Essa “distância estética” (ADORNO, 2003, p. 60), que, no romance tradicional, mostrava-se fixa, é modificada em obras como a de Proust. Aqui, essa distância, diante de suas variações, é comparada por Adorno à câmera do cinema, sendo que “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

Desse modo, o autor chama a atenção, para fins desta proposta, que o narrador tenha sofrido uma crise em seus formatos mais tradicionais, através de propostas narrativas que vão “contra a forma do relato” (ADORNO, 2003, p. 58). Uma vez que os artefatos midiáticos se reinventaram, com a criação de novas mídias, como o cinema e a fotografia, o gênero romance necessita de algo para além de contar uma história. Urge, portanto, a necessidade de novos modos de narrar, transcendendo o relato por si mesmo, que culmina na incorporação de elementos da indústria cultural, o que também explica a presença de um narrador fotógrafo, que apela aos elementos descritivos, mas

que, além disso, aproxima e distancia, muda de ângulo, ensaia possibilidades diferentes de captação da cena, da luz.

Adorno (2003, p. 61) lembra que a distância estética que havia fixamente, no romance tradicional, entre narrador e leitor agora “varia como as posições da câmera no cinema”. É assim que ocorre quando o narrador de Marçal Aquino muda os planos da ação, do espaço e do tempo, embora o seu estilo esteja muito distante de um Proust. Cauby aproxima ou distancia o leitor em diferentes níveis, a depender se está contando sua paixão com e por Lavínia, se está falando da trajetória de sua amante ou se está evidenciando os casos de amor de seus colegas de pousada; se está nesse ou em outros espaços; se está no presente ou nos diversos graus passados que envolvem a camada temporal da narrativa.

Esse narrador se aproxima do “narrador-protagonista”, apontado por Norman Friedman (2002, p. 176) como aquela configuração narrativa marcada pela “transferência da responsabilidade narrativa [...] para um dos personagens principais, que conta a estória na terceira pessoa”. Para o autor, esse narrador está “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Isso é uma possibilidade viável para explicar por que os sentimentos do narrador são tão caros nesse livro, quando está contando a sua história com Lavínia. No entanto, o ponto de vista no romance muda conforme a camada de espaço-tempo em que Cauby se encontra. Quando está, por exemplo, na pensão de dona Jane, ouvindo as histórias do careca, Cauby tem traços do “narrador-testemunha” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) ou, ao contar, na segunda parte, a história de Lavínia, aproxima-se do “onisciente intruso” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). De todo modo, é perceptível que a heterogeneidade desse narrador acompanha a igual multiplicidade que apresentam outros elementos da linguagem narrativa, como tempo, espaço, enredo e personagem.

A relação do narrador com o tempo se apresenta com versatilidade. Como dito, mas não explorado ainda, Cauby arregimenta diferentes camadas de tempo de modo mais amplo e também numa esfera mais específica. No primeiro caso, tem-se uma regressão na segunda parte do livro, onde ele se retira e um narrador em terceira pessoa explora a trajetória da vida de Lavínia, relatando, inicialmente, a infância e a adolescência, quando ela vive com a mãe, os irmãos e o padrasto, num estado de vulnerabilidade social

e psicológica, convivendo com toda sorte de violência e abusos. Narra-se, ainda, sua entrada para a prostituição, condição em que conhece o pastor Ernani, cuja história é brevemente explanada, seguindo-se a união entre as personagens, que culmina em suas vindas para o interior do Pará. Após essa parte, volta-se a narrar o envolvimento entre os protagonistas do romance, caminhando para o desenvolvimento dessa relação e para o desfecho aberto que a narrativa apresenta.

No segundo caso, mais estrito, o tempo transita, durante todo o romance, entre a narrativa contada por Cauby, no passado, e a sua vivência no presente, quando vive na pousada de dona Jane. A passagem de uma camada temporal à outra se dá sem qualquer prévia ao leitor e ocorre com frequência e naturalidade: “Dona Jane é diferente: ela ainda não entregou os pontos [...] O menino tem todas as chances. Mas precisará ir embora. Eu? Sou um caso perdido. Lavínia levantou-se da cama e recolheu do chão a calcinha e o sutiã” (AQUINO, 2005, p. 49). Essa é mais uma constatação do domínio que o narrador tem da própria narrativa – refiro-me a “domínio” no sentido de estar à vontade na história, de contá-la com fluência –, a despeito de ter aflorado seus mais diversos sentimentos e, por muitas vezes, narrar de modo passional. Cauby não parece interessado, mais uma vez, em linearidade, em ser coerente com a passagem cronológica do tempo nem com a relação causa e consequência.

Anatol Rosenfeld, ao refletir sobre o romance na contemporaneidade, toca nas questões referentes ao tempo e espaço: “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1969, p. 81). Essas categorias – tempo e espaço – são analisadas por Bakhtin em *Teoria do romance II*: as formas do tempo e do cronotopo. O estudioso vê tempo e espaço no romance como elementos que se colocam conjuntamente em sua forma de atuar na organização formal dessas obras, perspectiva que se explicita já na própria formação da palavra cronotopo (crono= tempo; topo= espaço/lugar), bem como nas palavras do próprio autor: “Chamaremos de *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Tal ideia é trazida para os estudos literários a partir da formulação do conceito por Albert Einstein, mas adaptada pelo teórico russo: “não importa

o seu sentido específico na teoria da relatividade, transferimos daí para cá – para o campo dos estudos da literatura – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente)” (BAKHTIN, 2018, p. 11), adaptada aos estudos literários como uma categoria que compreende forma e conteúdo. Na obra literária aqui analisada, se manifesta aquilo que Bakhtin já defendia a respeito da relação entre tempo e espaço no romance: “ocorre a fusão do tempo e do espaço num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2018, p. 12). Isso porque essas são categorias fundamentais em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, posto que as camadas temporais e espaciais, como se viu, se alternam de modo constante e agregam consigo significações variadas para a cena, “um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde várias histórias se contam ou se escrevem”, como diz Amorim (2006, p. 115) ao discutir o conceito bakhtiniano. Por esse viés, as categorias de espaço e tempo, no romance contemporâneo, perdem o compromisso com a representação mimética da realidade e, em consequência, com a linearidade e com os modelos mais tradicionais que marcaram suas representações. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* parece representar bem esse entendimento, tendo em vista a sua configuração espaço-temporal, que é um dos maiores atrativos do romance.

Como se não bastassem as diferentes realidades transitando no romance, nas idas e vindas espaço-temporais, o narrador também faz digressões em direção a reflexões filosóficas. Para isso, cria um filósofo fictício, o professor Benjamim Schiamberg, que, com seu livro *O que vemos no mundo*, sustenta as teses do próprio narrador a respeito do amor: “Outros [homens], diz Schiamberg, apesar de resistirem com diferentes graus de esforço, acabam por ceder às tentações. São o que ele chama de ‘homens de sangue quente’” (AQUINO, 2005, p. 14). Para além de demonstrações de erudição do narrador (o que ocorre diversas vezes, como quando cita Nietzsche, música clássica ou quando diz a Lavínia que já leu todos os livros que constam em sua estante), quase sempre, Schiamberg é convocado para justificar as ações amorosas de Cauby ou até mesmo do careca. Essa primeira aparição do filósofo coincide com o encontro dos amantes principais de Marçal Aquino, sem que as referências sejam econômicas:

De acordo com o professor Schiamberg (*op. cit.*), não é possível determinar o momento exato em que uma pessoa se apaixona. Se fosse, ele afirma, bastaria um termômetro para confirmar sua teoria de que, nesse instante, a temperatura corporal se eleva vários graus. Uma febre, uma sequele divina. Schiamberg diz mais: ao se apaixonar, um “homem de sangue quente” experimenta o desamparo de sentir-se vulnerável. Ele não caçou; foi caçado. (AQUINO, 2005, p. 15)

Ao surgir Lavínia – e também as citações do filósofo do amor –, a passionalidade do narrador se apresenta na narrativa. A voz pacífica, que transita pela pensão de dona Jane, que dá espaço às narrativas do careca, que supõe um destino para o menino e que examina lentamente esses elementos, descreve Lavínia e conta sua relação com ela com certa visceralidade. Sua paixão o expõe à devoção, a algum tipo de fanatismo pela mulher amada, em que materializa abstrações como a beleza: “E eu, no que acreditava? Dificil dizer. Talvez na beleza, a única coisa que me pôs de joelhos no mundo. À minha maneira, eu seguia nesse tipo de religião” (AQUINO, 2005, p. 23). Adentrar ao universo de Lavínia, personagem que apresenta personalidades múltiplas e divergentes, proporciona a Cauby sair de sua inércia amorosa, mas também mudar o tom da narrativa, em relação ao modo que conta a história quando o leitor ainda não conhece Lavínia.

Quando o careca confia que não se arrepende de seu amor platônico, vivido no passado e contado numa das camadas espaço-temporais do romance, Cauby confia ao leitor: “Penso, mas não falo: Eu também” (AQUINO, 2005, p. 41). A entrega a Lavínia foi de tal modo que o narrador confessa: “Parei de trabalhar, virei um velho hippie. Ainda tinha dinheiro para aguentar por uns tempos [...] Eu não sabia o quanto duraria, nem que tamanho tinha. Sabia apenas que era grande, muito grande. [...] Deixei de fotografar qualquer coisa que não fosse Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 41-42). Sua paixão se transforma numa interessante obsessão que, mesmo estando no passado da voz narrativa, não se perde quando o narrador explora seu envolvimento com a mulher.

Não satisfeito com o fato audacioso e costumeiro de receber Lavínia em sua casa, Cauby, em uma atitude cujo lado passional se explicita, busca explorar a vida de sua amante, vai à procura de seu marido para conhecê-lo: “O pastor Ernani cantava de olhos fechados. Era alto, forte, volumoso. Caiam bem nele o terno e a grava escuros. [...] Um sessentão charmoso e

conservado. Sua voz vigorosa se destacava das demais [...] Às vezes eu pensava nele quando tirava a roupa de Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 54-55). Tais sinais de paixão obsessiva surgem e se avultam com o desenvolvimento da trama. Lavínia é misteriosa e seu sumiço leva o narrador-personagem-protagonista à completa instabilidade: “Na segunda semana, comecei a telefonar. Ninguém atendia ou eu desligava assim que ouvia a voz possante do pastor, voz de quem só empregava maiúsculas para falar” (AQUINO, 2005, p. 66). Após esses atos de desespero, confessa: “Gastei tempo reconstruindo os detalhes de nosso último encontro, procurando uma pista, o início de uma ruptura. [...] A única coisa anormal era minha vida sem ela” (AQUINO, 2005, p. 67). Como se não bastasse, a terceira semana de ausência leva Cauby à igreja de Ernani e, não satisfeito por não encontrar Lavínia, segue o homem até sua casa, abandonando qualquer pudor no agir. O reaparecimento de Lavínia comprova que a passionalidade não é uma exclusividade da ausência: “Sentir de novo seu cheiro me inundou de um tipo de felicidade que poucas vezes experimentei na vida. Naquele instante, eu soube: seria capaz de qualquer coisa para ficar com aquela mulher” (AQUINO, 2005, p. 71).

Sob esse estado, o narrador conclui a primeira parte do romance e muda completamente de tom na segunda, quando a narração surge em terceira pessoa e assim permanece até a conclusão dessa parte, com o retorno da primeira pessoa a partir da terceira. Ainda na segunda, parece entrar em cena outro narrador, com linguagem e perspectivas diferentes. Reduz o tom erótico da linguagem, que, muitas vezes, utiliza nas outras partes do romance, mesmo tendo oportunidades para usá-lo, como nas descrições do início do envolvimento do pastor Ernani e Lavínia:

Depois da primeira noite em que fizeram amor, não se largaram mais. Ernani ainda continuou por mais dois meses na cidade e comandou com vigor a conclusão das obras do templo [...] À noite, voltava para o hotel, para os braços e pernas de Lavínia, que o fez redescobrir os esplendores da carne. Redescobrir, não: *descobrir*. A felação, por exemplo [...] Lavínia fê-lo uivar, acordou sua libido aos berros. Lambuzou-o com substâncias diversas, algumas comestíveis. Lambeu-o em recantos nunca antes visitados. Inventou jogos que excitavam a imaginação do pastor e posições em que ele se surpreendia com os ângulos que seu corpo assumia sem dor. Cumulou-o de carinhos e atenções. E, sobretudo, fodeu com uma intensidade desesperada. (AQUINO, 2005, p. 104)

Há de se notar, certamente, que não se trata da descrição de um ato sexual idealizado e com pudores, mas de um viúvo e de uma prostituta, num romance contemporâneo. Com isso, não se pode esperar uma linguagem completamente engessada e acanhada. Por outro lado, também está longe de carregar consigo o erotismo das descrições de intimidade entre Lavínia e Cauby, como a que se nota a seguir:

[...] aparecia para me visitar usando roupas provocantes, um dedo de pintura e muita lascívia. Trepava de um jeito atrevido, como se estivesse punindo a outra, a Lavínia mansa, assustada com o mundo. Embora parecesse um jogo, descobri que era intenso demais para ser um jogo. Uma pista: Lavínia entrava na minha casa e me agarrava antes mesmo que eu fechasse a porta. Fodia me olhando no rosto, com olhos de cadela no cio. (AQUINO, 2005, p. 46)

Na descrição do ato sexual com Ernani, o uso do termo “felação” é um indício de que o narrador usa “fodeu”, quiçá, por se sentir na obrigação de não deixar a cena com muito pudor. Isso aponta para a mudança de tom na narrativa. Mas é possível que o mais interessante na cena seja o fato dela se realizar de modo mais próximo à perspectiva de Ernani, ou seja, o leitor vê apenas o que surge a partir do olhar dele, sem haver uma atenção do narrador para Lavínia, como se ela estivesse invisível, talvez por não querer mostrá-la ou por, de fato, pretender, nessa construção, mostrar o deslumbramento do pastor diante da mulher.

Nas relações sexuais com Cauby, por outro lado, o centro da cena costuma ser Lavínia, que está diante de um narrador apaixonado e obsessivo:

Ela me beijou, esfregando com força os lábios nos meus, e deslocou o braço entre nossos corpos para me apalpar por dentro do calção. Um dos defeitos da Lavínia-Shirley era a impaciência. Ela se ergueu e ficou de joelhos na rede [...] E sorria com cara de travessa no momento em que escorregou a alça do sutiã pelo ombro. Expôs um seio pálido na tarde, mais claro que o resto da pele bronzeada. (AQUINO, 2005, p. 154)

No caso descrito acima, é visível que o objeto da cena não é Cauby, mas Lavínia, assim como na outra citação, que relata o momento em que os dois se encontram. É sempre ela que vem à casa do protagonista, que usa roupas provocantes ou que o olha demonstrando desejo sexual. É ela também

quem o beija, quem toma a iniciativa de procurar o ato mais malicioso. O romance de ambos está longe de ser tranquilo, a intensidade de Lavínia e a obsessão de Cauby os conduzem a duras penas diante da situação adversa, entre sumiços de Lavínia e ameaças de partida de Cauby. Tudo isso tem um desfecho surpreendente, corroborando com todo o suspense e falta de linearidade que tem a narração.

Com a morte do pastor Ernani, assassinado; o quase linchamento de Cauby, acusado injustamente; e o sumiço de Lavínia, que é encontrada em um hospício, onde trata seus transtornos de personalidade sem, sequer, reconhecer Cauby, a relação de ambos toma uma nova configuração e o narrador apaixonado, do auge da paixão, desaparece. Cauby conta a história da pensão onde vive – tempo e espaço onde começa o romance – e de onde acompanha o tratamento de Lavínia. Nesse ponto da narrativa, o narrador-personagem-protagonista assume novas posturas e as camadas de tempo e espaço passam a ser diferentes, tudo se conflui no presente, no Cauby de um amor pacífico, não erotizado.

O amor que predomina em quase todo o romance é o que se entende como *eros*, que remete ao mito grego do mais belo dos deuses e às discussões que, historicamente, foram empreendidas pelas ciências humanas, na tentativa de compreender o amor em suas muitas faces. Nesse sentido, o *eros*, “impõe toda existência a se realizar na ação” (BRANDÃO, 1996, p. 169), além de poder ser concebido também como “princípio de divisão e morte” (BRANDÃO, 1996, p. 169). Assim, estaria longe de ser um amor que suscita a nobreza e a elevação do ser, ligando-se, por um lado, ao desejo fatal de realização e, por outro, ao egoísmo.

Todavia, o final da narrativa caminha em outra direção: a da representação do amor enquanto *philia*. Para Aristóteles (1984, p. 181), esse sentimento está atrelado à amizade: “A amizade perfeita é a dos homens que são bons e afins na virtude, pois esses desejam igualmente bem um ao outro enquanto bons, e são bons em si mesmos”. Após sumir, Lavínia é encontrada num hospício, desprovida de toda figuração sensual e sexual que teve durante o romance. A Cauby resta deixar ou ressignificar essa relação, que finda transformando-se numa espécie de *philia*, sem envolvimento sexual ou erótico, mas como uma virtuosa amizade.

Nesse sentido, tem-se a trajetória de um amor do *eros* à *philia*. Do envolvimento carnal e apaixonado de todo o romance, com descrições de

sexo com apelo erótico, ao amor mais próximo da amizade, de passeios ao ar livre e visitas para conversar. Nesse ponto do romance, o tom do narrador muda, suaviza-se, voltando ao ponto inicial, quando ainda não contou de seu enlace com Lavínia. Nesse movimento narrativo, é possível perceber que forma e conteúdo se articulam na narrativa, de modo que aquilo que é contado muda o *como* é contado. Outro elemento perceptível, muito próximo do primeiro, é que, para este narrador, narrar e ser são ações inseparáveis. Cauby narra as experiências que vive. Por isso, a narrativa muda de tom conforme há mudanças em relação ao que se vive e, também por isso, o narrador passa a figurar em terceira pessoa quando a história a se contar é uma parte da vida de Lavínia quando os protagonistas ainda não se conhecem. Cauby, uma vez que uma parte da narrativa deixa a primeira pessoa, abdica de contar a Lavínia que ele não conheceu. Fica visível, com a leitura do romance e com as ideias aqui discutidas, que, sendo o ato de narrar imbricado ao de ser, para o narrador em questão, suas variações de tom estão coerentes com a própria variação da vida. Quando narra a sua paixão obsessiva por Lavínia, ele assume para si um tom mais passional, que é significativa para a imagem do homem que se torna nesse momento. Por outro lado, quando já vive depois dessa experiência, isto é, está cego de um olho após ser espancado e Lavínia em um lugar para tratar de seus transtornos mentais, o narrador parece mais calmo, explorando o ambiente e as figuras que estão à sua volta.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 44-236. (Coleção Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996. v. I.

DALCIN, Camila. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios: linguagem e forma narrativa*. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 1º jun. 2020.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad hominem, Estudos e edições Ad hominem*, São Paulo, n. 1, tomo 2, p. 87-117, 1999.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Recebido em: 17 de junho de 2020.
Aprovado em: 7 de janeiro de 2021.



Clarice Lispector e a escrita de ninguém

Clarice Lispector and the Writing of Nobody

Alex Keine de Almeida Sebastião

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

keine74@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8407-5960>

Resumo: Trata-se de abordar a questão da autoria, tópico já clássico em teoria da literatura, recorrendo-se, inicialmente, a algumas formulações de Roland Barthes, Michel Foucault e Maurice Blanchot. Todos eles contribuíram para desconstruir a noção de autor como aquele que detinha autoridade sobre a obra. Começando por perguntar “quem escreve?” e passando pela questão “que importa quem escreve?”, o artigo propõe o exame da afirmação “ninguém escreve”, considerando o ocaso do sujeito no processo da escrita. Neste percurso, aponta-se para a dupla valência do termo “ninguém”, em que as funções positiva e negativa podem se alternar, como ocorre, por exemplo, na *Odisséia*, de Homero. Ao final, recolhem-se algumas passagens da obra de Clarice Lispector que sugerem tratar-se ali de uma escrita de ninguém.

Palavras-chave: autoria; escrita de ninguém; Clarice Lispector.

Abstract: This work approaches the issue of authorship, an already classic topic in literature theory, by using some elaborations by Roland Barthes, Michel Foucault and Maurice Blanchot. All of them contributed to deconstruct the notion of author as the one who had authority over the work. Starting by asking “who writes?” and going through the question “what does it matter who writes?”, the article proposes to examine the statement “nobody writes”, considering the subject’s decline in the writing process. Along this path, the double valence of the term “nobody”, in which the positive and negative functions can alternate, as occurs, for instance, in Homer’s *Odyssey*. In the end, some passages from Clarice Lispector’s work are collected to suggest the presence of a writing of nobody.

Keywords: authorship; writing of nobody; Clarice Lispector.

1 Quem escreve?

Em “A morte do autor”, artigo publicado em 1968, Roland Barthes se pergunta sobre quem fala no texto literário. Após evocar algumas

possibilidades, dentre as quais figurariam o personagem e o autor, Barthes declara ser impossível saber a resposta. Isso porque “a escritura é a destituição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57).

Segundo ele, as coisas se passam assim desde sempre, ainda que nem sempre isso seja reconhecido. Quando se conta uma história, quando se narra algo sem um objetivo utilitário, “produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2012, p. 58). Percebe-se que a morte do autor pode se referir a coisas diversas, ainda que relacionadas entre si. Há essa morte necessária para que o início da escrita possa ter lugar, morte que é o ocaso experimentado pelo sujeito em proveito da linguagem. E há também a morte do autor como noção da teoria literária. Vale dizer, a expressão “morte do autor” pode designar o abandono de uma tendência da crítica em explicar a obra recorrendo à pessoa que a produziu, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2012, p. 58). O anúncio da morte do autor aponta, então, para a falta de coincidência entre o autor do texto e a pessoa que o escreve:

[...] linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2012, p. 60)

O lugar da autoria do texto passa a ser um lugar vazio, ou um lugar que abriga o vazio necessário à coisa literária. Barthes evoca Mallarmé, como tendo sido o primeiro a perceber, em toda sua amplitude, a necessidade de conferir à linguagem seu verdadeiro papel, libertando-a do jugo de seu suposto proprietário: “para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (BARTHES, 2012, p. 59).

Além da expressão “morte do autor”, que dá título ao artigo, Barthes utiliza também a expressão mais branda “afastamento do autor”. Ele explica: “O afastamento do Autor (com Brecht, poder-se-ia falar aqui de um verdadeiro ‘distanciamento’, o Autor diminuindo como uma figurinha bem no fundo do palco literário) não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno” (BARTHES, 2012, p. 60-61). Logo a seguir, Barthes fala que o autor se ausenta do texto literário. Para uma mesma ideia, os termos empregados sugerem uma gradação: afastamento, ausência e morte.

Para nomear aquele que escreve após o distanciamento do autor, Barthes utiliza o termo *scriptor*. Em sua descrição, o *scriptor* é contraposto ao autor tradicional. O autor costuma ser tomado como antecedente do texto, como sua origem à qual cumpre remontar em busca do sentido. Já o *scriptor* é contemporâneo ao texto, ele “nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2012, p. 61, grifo do autor). À consistência sufocante do autor, opõe-se a leveza do vazio do *scriptor*.

O afastamento do autor torna obsoleta a pretensão de decifrar um texto, observa Barthes (2012, p. 63). A crítica tirou muito proveito da ideia de que ler um texto passava por desvendar suas relações com o autor. A explicação fornecida ao texto pela crítica, não raro, sobrepunha-se ao próprio texto. Barthes (2012, p. 63) denuncia: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. [...] não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico”.

A vacância da autoria torna possível que um mesmo texto suporte escrituras múltiplas. Barthes (2012, p. 64) pondera: “Mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor”. Ele prossegue:

A unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2012, p. 64, grifo do autor)

Sai o autor e entra o leitor, ou, nas palavras de Barthes (2012, p. 64), “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”. Mas não se trata de submeter o texto a um novo algoz. A figura do leitor é também esvaziada da pessoa que pode ocupar esse lugar. Ele não se restringe a um só, nem tampouco se estende a qualquer um.¹ O leitor é alguém que pode dispor dos fios do texto e dar vida a leituras mais ou menos diversas. O sentido do texto também lhe escapa, tornando possível que a leitura se apresente como tarefa a ser sempre retomada.

2 Que importa quem escreve?

Também Michel Foucault (2006, p. 269) relaciona escrita e morte, recuperando o que chama de “parentesco da escrita com a morte”. Segundo Foucault (2006, p. 269), a epopeia grega se destinava a consagrar a imortalidade do herói. Mesmo quando esse herói morria jovem, tratava-se do coroamento de uma vida pela glória imortal. A narrativa árabe, por sua vez, cujo paradigma seria “As mil e uma noites”, fazia da morte um momento para sempre adiado: cumpria perpetuar a vida. Isso muda radicalmente na cultura contemporânea, aponta Foucault (2006, p. 269): “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor”. Ele continua:

Essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. (FOUCAULT, 2006, p. 269)

A crítica e a filosofia constataram a morte do autor já há bastante tempo, afirma Foucault (2006, p. 269). Mas cabe perguntar sobre o que é um autor, e tentar distingui-lo do escritor. Foucault toma o autor enquanto

¹ Nesse sentido, Silviano Santiago (1986, p. 95) observou: “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal, porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa”.

função discursiva. Não se trata de um ser empírico, mas sim de um ser de razão. Com frequência, busca-se localizar no indivíduo empírico essa categoria da razão. Assim, o autor “seria, no indivíduo, uma instância ‘profunda’, um poder ‘criador’, um ‘projeto’ o lugar originário da escrita” (FOUCAULT, 2006, p. 276). Entretanto, aponta Foucault (2006, p. 276-277), esse procedimento que reduz o autor a uma pessoa, constitui tão somente “a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam”. Vale dizer, todas essas operações que integram a complexidade da construção de um autor são encobertas através da identificação imediata do autor com a pessoa que escreve.

A função autor escapa ao escritor, na medida em que ela resulta da interação de variáveis diversas da cultura de uma época. Foucault (2006, p. 287) reconhece que a análise imanente da obra, tal como defendida pelo estruturalismo, relegando a segundo plano as referências biográficas e psicológicas, constitui já um golpe na ideia de um sujeito fundador absoluto. Entretanto, não se trata simplesmente de desconsiderar o sujeito que escreve, de alijá-lo definitivamente da obra, adverte Foucault (2006, p. 287). O que seria preciso fazer é, diante da obra, “apreender os pontos de inserção, os modos de funcionamento e as dependências do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 287). Ele prossegue:

Trata-se de inverter o problema tradicional. Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas, alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2006, p. 287)

Ao final de sua fala, Foucault considera o autor como uma das especificações da função sujeito. Ele pergunta, então, se essa especificação seria apenas uma possibilidade ou se ela adviria de uma necessidade

discursiva; e, em seguida, responde: “Tendo em vista as modificações históricas ocorridas, não parece indispensável, longe disso, que a função autor permaneça constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência” (FOUCAULT, 2006, p. 287). Foucault propõe imaginar uma cultura em que os discursos circulassem sem que a função autor tivesse que acompanhá-los. Uma cultura em que, ao invés da questão da autoria, fosse ouvido apenas “o rumor de uma indiferença: ‘Que importa quem fala?’”² (FOUCAULT, 2006, p. 288).

3 Ninguém escreve

Maurice Blanchot (2011, p. 17), em seu livro *O espaço literário*, anotou: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si”. A impessoalidade da escrita aparece aí enlaçada à passividade daquele que escreve. A linguagem que ninguém fala, o escritor não se vale dela para escrever, ele pertence a ela. Há uma tensão nessa linguagem, visto que, por um lado, o escritor pode acreditar se afirmar nela, e, por outro, do que ali se afirma, ele está ausente. Essa ausência é pitoresca, visto que é também presença. Ausência que não se opõe à presença, como o negativo ao positivo, mas que se funde com ela, como o negativo que é também positivo. Nessa linha, podemos ler na expressão “ninguém fala” tanto um momento de negação quanto um momento de afirmação. Ninguém como exclusão de toda pessoa e ninguém como ainda alguém que ocupa a posição de sujeito do verbo falar. Ninguém é ainda alguém. Como observa Blanchot (2011, p. 23):

Quando estou só, eu não estou só, mas, nesse presente, já volto a mim sob a forma de Alguém. Alguém está aí, onde eu estou só. O fato de estar só, é que eu pertenço a esse tempo morto que não é o meu tempo, nem o teu, nem o tempo comum, mas o tempo de Alguém. Alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. Ali onde estou só, não estou ali, não existe ninguém, mas o impessoal está: o lado de fora, como aquilo que antecipa e precede, dissolve toda a possibilidade de relação pessoal.

² A interrogação é uma citação de Samuel Beckett que Foucault, em sua conferência, toma como ponto de partida e de chegada.

A palavra francesa “*personne*” é preciosa, justamente, por condensar esses dois momentos, o da afirmação, querendo dizer “pessoa”, “qualquer pessoa”, e o da negação, querendo dizer “ninguém”, “nenhuma pessoa”. Tanto “*personne*” quanto “pessoa” derivam do vocábulo latino “*persona*” que designa a máscara usada pelos atores no teatro praticado entre os gregos. Apesar de haver controvérsias etimológicas, acredita-se que *persona* está associado ao verbo *personare*, que seria a propriedade da máscara de fazer soar a voz do ator através de um orifício. Interessante notar que a condensação de positivo e negativo se faz também presente nessa máscara teatral, visto que a máscara se constitui tanto pela figura que lhe confere uma forma, quanto pelo vazio do orifício que permite passar o som da voz do ator. *Persona* é a máscara, mas também o vazio que ela contorna. *Persona* é imagem, mas também o furo que torna possível soar a voz, emergir a palavra.

Na escritura, o escritor se despessoaliza: “A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal” (BLANCHOT, 2011, p. 52). No texto, já não é mais da pessoa do escritor que se trata. Aquele que escreve se oferece como suporte de um vazio que está atrás da máscara e que a atravessa no seu furo. A voz que ressoa através da *persona* é a voz de ninguém. O escritor se ausenta, mas sem deixar de estar presente. De que modo? Blanchot (2011, p. 19) explica: “No apagamento a que ele é convidado, o ‘grande escritor’ ainda se sustenta: quem fala já não é ele, mas tampouco se trata do puro deslizamento da fala de alguém. Do ‘Eu’ apagado, ele conserva a afirmação autoritária, ainda que silenciosa”. Vale dizer, o escritor não deixa de ser, de algum modo, o autor daquilo que escreve. Ao longo da escrita do texto, ao longo da escrita do livro, está ainda o escritor, mas ele está ali não pela pessoa que é, e sim pelo vazio que suporta, que abriga. Ainda Blanchot (2011, p. 19):

O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor. [...] “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo.

A ambiguidade que caracteriza a coisa literária se faz perceber já no seu nascedouro, onde o escritor está ausente, mas também, presente. O livro dá lugar a uma palavra impessoal, mas que não é anônima, visto que ele ainda porta uma assinatura. Entretanto, podemos perguntar: se a obra é impessoal, o que do autor resta nela? Blanchot (2011, p. 18) nos esclarece:

Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim.

O silêncio na escrita não é sempre o mesmo. Em cada escritor, um modo de silenciar, um modo de ceder a iniciativa às palavras, para que a própria língua possa falar. A partir da experiência de Mallarmé, Blanchot (2011, p. 35) observa: “A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial”.

4 Meu nome é ninguém

A dupla valência da palavra “ninguém” pode ser remontada aos primórdios da cultura ocidental e, mais especificamente, a uma de suas obras fundadoras, qual seja, a *Odisseia*. Trata-se de um poema épico cuja autoria é atribuída a Homero e que narra as aventuras de Ulisses, ou Odisseu,³ em sua viagem de retorno a Ítaca, após a Guerra de Troia.

A passagem que nos interessa mais de perto se situa no Canto IX, quando Ulisses e seus companheiros se confrontam com o Ciclope. Logo

³ Ulisses é o nome em latim que designa o herói grego Odisseu. Optamos, aqui, por utilizar o nome Ulisses em razão de ser mais difundido entre o público não versado na língua e na literatura grega e, também, por sua presença na vida e na obra de Clarice Lispector. A escritora nomeou Ulisses seu cachorro de estimação, bem como o cachorro de Ângela em *Um sopro de vida*. O professor de filosofia por quem se apaixona Lorilei, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998c), também se chama Ulisses.

após passar pelas terras dos Cícones e dos Lotófagos, Ulisses chega à terra dos Ciclopes, cuja natureza selvagem é descrita em contraste com a sofisticação da sociedade grega. Ao desembarcar no território desconhecido, os viajantes avistam uma gruta ao pé do mar, onde “dormia um homem monstruoso, que sozinho apascentava os seus rebanhos, à distância, sem conviver com ninguém: mantinha-se afastado de todos e não obedecia a lei alguma” (HOMERO, 2016, p. 263).

Munido de um odre cheio de vinho que lhe fora presenteado por Máron, como recompensa pela proteção à esposa e ao filho, Ulisses se cerca de seus doze melhores companheiros e caminha em direção à gruta. Quando chega ali, percebe que o gigante havia saído. Os companheiros sugerem saquear os animais e víveres encontrados no interior da gruta e partir em seguida. Ulisses resiste, visto que queria ver o habitante do lugar e dele receber os presentes da hospitalidade. Após retornar a sua morada, o Ciclope bloqueia a entrada com uma enorme pedra que funcionava como porta. Ele avista o grupo de forasteiros e pergunta-lhes quem são. Tomado pelo medo, Ulisses responde que são aqueus vindos de Troia, perdidos em seu caminho de retorno para casa, e suplica pela hospitalidade do anfitrião.

O Ciclope despreza o pedido de Ulisses e, ato contínuo, agarra dois de seus companheiros, tornados refeição para a criatura selvagem. Os viajantes se desesperam, mas após o adormecimento do Ciclope, aguardam a chegada da aurora. No dia seguinte, o gigante cumpre sua rotina e sai para apascentar seus rebanhos. Durante sua ausência, Ulisses trama um plano para salvar a si e a seus companheiros. Retornando o Ciclope à caverna, oferece-lhe o vinho que trazia consigo. Após bebê-lo e apreciá-lo, o gigante fala: “Dá-me mais, com generosidade! E já agora diz-me o teu nome, para que te dê um presente de hospitalidade que te alegrará” (HOMERO, 2016, p. 269). Ao interlocutor já embriagado pelo vinho, Ulisses responde:

Ó Ciclope, perguntaste como é o meu nome famoso. Vou dizer-te,
E tu dá-me o presente de hospitalidade que prometeste.
Ninguém é como me chamo. Ninguém chamam-me
a minha mãe, o meu pai e todos os meus companheiros.
(HOMERO, 2016, p. 269)

Na sequência, o gigante replica: “Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade” (HOMERO, 2016, p. 270). O termo grego vertido como

“ninguém” é “*oûtis*” (no acusativo, “*oûtin*”). Estabelece-se aqui um jogo entre o uso habitual do termo, como pronome, e seu uso insólito, como nome próprio forjado pelo herói da narrativa. O Ciclope embarca na armadilha. A seguir, os viajantes manuseiam um tronco de oliveira e enterram-no no único olho do gigante. Em meio a gritos lancinantes e coberto de sangue, ele clama pela ajuda de seus vizinhos. Vejamos a sequência da passagem:

Ouvindo o grito, eles foram § vindo, cada um de um lado,
e rodeando a caverna § perguntaram por sua aflição:
‘Por que, Polifemo, assim § tão alterado gritaste
através da imortal noite, § nos deixando agora insones?
A astúcia de ninguém leva-te § na marra os rebanhos, não?
A astúcia de ninguém mata-te § por ardil ou força, não?’
E de dentro do antro disse § violento Polifemo:
‘Caros, Ninguém mata a mim § por ardil e à força não!’
E em resposta proferiram § estas palavras aladas:
‘Mas se a astúcia de ninguém § oprime a ti, que estás só,
doença vinda do grande § Zeus não há como evitar!
Vamos, clama agora ao pai, § ao soberano Posêidon!’
Assim disseram, partindo. § Riu meu caro coração:
meu nome enganara, a astúcia § ilibada de Ninguém.
(HOMERO *apud* MALTA, 2018, p. 440)

Enquanto Polifemo se refere a ninguém em valência positiva, como o estrangeiro que o cegou, seus vizinhos escutam o termo apenas em sua valência negativa, como nenhuma pessoa. Essa ambivalência resultante da astúcia de Ulisses acaba por deixar Polifemo ainda mais desamparado. Faz-se, ainda, um jogo de palavras no grego que não se logra reproduzir na tradução para o português entre “*mêtis*”, astúcia, e “*mé tis*”, ninguém (forma alternativa a “*oûtis*”). A grafia dos dois termos é diferente, mas foneticamente não há distinção.⁴ Assim, Ulisses se torna o ponto em que ser astuto e ser ninguém coincidem. Para sobreviver ao encontro com o Ciclope, sua astúcia consistiu em fazer-se ninguém.

⁴ A esse respeito, ver o oitavo capítulo de *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*, de André Malta. Malta relata que o helenista Willian Stanford (*apud* MALTA, 2018, p. 294), em sua obra *Ambiguity in Greek Literature*, considerou esse jogo linguístico entre “astúcia” e “ninguém” como “o mais brilhante uso da paronomásia e da ambiguidade em toda a literatura grega”.

Ao longo do nono canto, há dois momentos em que Ulisses revela seu próprio nome: logo no início, quando oferece sua hospitalidade futura aos feácios, e, ao final, quando, tomado pela fúria, ele faz saber ao Ciclope quem lhe cegou o olho. Entremeando essas duas passagens, está o episódio em que o herói dissimula sua identidade, tornando-se ninguém. Percebe-se haver um movimento que oscila entre aparecer e desaparecer (cf. MALTA, 2018, p. 275), entre nomear-se Ulisses e nomear-se ninguém. Essa oscilação é regulada pela direção que o herói pretende conferir à trama, ora guiando-se pela astúcia e pela hospitalidade, ora sendo guiado pela fúria. Entre o Ulisses que assume sua identidade e o Ulisses que a nega, André Malta localiza neste último o Ulisses essencial. Em suas palavras:

O Odisseu mais característico, o Odisseu que é essencialmente Odisseu, é o que tem a capacidade de negar sua própria identidade, e que portanto sua glória depende, se não de uma negação permanente (que mataria a própria possibilidade de renome), de uma negação ao menos dominante e estendida, consciente e deliberada, porque apta a levar a bom termo seus planos e objetivos. (MALTA, 2018, p. 275).

Disso resulta um aparente paradoxo: Ulisses é essencialmente Ulisses quando não é ele mesmo. Encobrir sua própria identidade, deixar-se passar por ninguém, essa é a marca característica do herói da *Odisseia*. Quando soçobra a identidade de Ulisses, emerge sua singularidade. A um psicanalista isso pode não parecer paradoxal, soando mesmo familiar, visto que, na experiência de análise, a assunção da singularidade do sujeito costuma passar pela queda de algumas identificações.

A evocação da *Odisseia* aqui foi motivada pela ambivalência do termo ninguém na narrativa, por essa oscilação entre ninguém, nenhuma pessoa, e ninguém, ainda alguém. Na cena da escrita, essa ambivalência também se faz presente. Se ninguém escreve, não haveria escrita e, entretanto, a escrita aí está. Para que surja a escrita de ninguém, é preciso ainda alguém. Alguém que suporte ser ninguém. Morto o autor, resta o escritor, o *scriptor* referido por Barthes; resta um corp’ a’screver de que nos fala Llansol. Se, por um lado, o ato de escrever envolve algum cálculo, por outro, é somente pela entrega ao *páthos*, à pulsão da escrita, que o desaparecimento elocutório do poeta pode ter lugar. Diferente de Ulisses, o escritor pode se tornar ninguém

quando abre mão da astúcia e cede a iniciativa às palavras; quando aceita ser bobo⁵ e escrever distraidamente.⁶

5 A escrita de ninguém

Quem fala? Quem escreve? Ora, o autor escreve, pode-se responder seguindo o senso comum. Mas o autor está morto, anunciou Barthes (2012, p. 57). Para que a escritura comece, “produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte” (BARTHES, 2012, p. 58).

Que importa quem fala? Que importa quem escreve? podemos perguntar com Foucault, ressoando Samuel Beckett. Vale dizer: “A marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2006, p. 269). Como Foucault (2006) deixa perceber ao longo de sua conferência e tenta esclarecer ao responder as questões da plateia, o desaparecimento do autor em seu sentido forte, dando lugar à função autor, não implica a inexistência da pessoa que escreve. Giorgio Agamben (2007, p. 55) aponta para isso, quando observa:

A citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.” Há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a

⁵ Ver a crônica de Clarice Lispector (1998a, p. 310-311), “Das vantagens de ser bobo”. Lacan, por sua vez, aponta para o imperativo de ser bobo quando se trata do sujeito em sua relação com o inconsciente. Na aula *Les non-dupes errent*, de Le Séminaire XXI, ele propõe uma ética outra, “que se fundaria na recusa de ser não-tolo, no modo de ser sempre mais intensamente tolo desse saber, desse inconsciente, que, no final das contas, é nossa única porção de saber”. Ao final da primeira sessão, em 13 de novembro de 1973, Lacan conclui: “É preciso ser tolo, ou seja, ser fiel à estrutura”. Parece-nos que ser fiel à estrutura equivale a ser fiel ao desejo, aquele que, segundo Lacan, “é estritamente, durante toda a vida, sempre o mesmo”; aquele do qual não se deve ceder (*Le non dupes errent*, 1973, inédito).

⁶ Nesse sentido, veja-se a seguinte passagem extraída de Água viva: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (LISPECTOR, 1998b, p. 21-22).

importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade.

Ninguém fala, ninguém escreve, revela Blanchot (2011, p. 170: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si”. No interior dessa linguagem que ninguém fala, que ninguém escreve, há o escritor que, justamente, escreve. Que possa haver ninguém na cena da escritura pressupõe, ainda, a presença do escritor, presença em que ele sustenta a ausência.

Como já ponderamos, a formulação “ninguém escreve” pode ser lida sob o modo da negação, em que a carga negativa do pronome ninguém vai do sujeito ao verbo, descrevendo uma cena em que o fato de não haver nenhuma pessoa escrevendo implica não haver o ato de escrever. Mas a mesma formulação pode ser lida também sob o modo da afirmação, em que ninguém é ainda alguém que escreve. O lugar do sujeito é esvaziado, porém, o escrever permanece, talvez não mais como ato, e sim como acontecimento.

Em uma variação, “ninguém escreve” se torna “ninguém impulsiona a escrever”. É o que podemos extrair do seguinte fragmento da crônica “Temas que morrem”, de Clarice Lispector (1998a, p. 196), publicada no *Jornal do Brasil* em 24 de maio de 1969:

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro – mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. Às vezes a minha mudez faz com que eu procure pessoas que, sem elas saberem, me darão a palavra-chave. Mas quem? quem me obriga a escrever? O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo.

A pergunta pelo sujeito – quem? –, na origem do imperativo de escrever, tem como resposta: ninguém. Nas palavras de Clarice (1998a, p. 196): “O mistério é esse: ninguém, e no entanto a força me impelindo”.

A conotação do termo ninguém é claramente negativa. Se dermos mais uma volta no termo, abrindo-lhe para sua vertente positiva, a frase poderia ser construída assim: O mistério é esse: ninguém, essa força me impelindo. De nenhuma pessoa, “ninguém” passa a referir o neutro, o impessoal, a força que vem da pulsão da escrita.

Na língua cotidiana, o termo “ninguém” pode figurar como pronome indefinido, significando nenhuma pessoa, mas pode também aparecer como substantivo, assumindo o significado de “indivíduo de pouco ou nenhum valor, merecimento, importância” (NINGUÉM, 1986, p. 1194). Nesse último caso, é sinônimo das expressões “joão-ninguém”, “zé-ninguém”. Trata-se de pessoa que, pela falta de expressão social ou econômica, não chegaria a ser “alguém”. Esse parece ser o sentido inicial em que o termo é utilizado na seguinte passagem de *Água viva*:

Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém. Sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar. (LISPECTOR, 1998b, p. 83).

Na resposta da empregada, ela desfaz da canção – uma “bobagem” –, ao mesmo tempo em que não se toma como alguém: “é minha mesmo, não é de ninguém”. A partir dessa fala e da canção de ninguém, a narradora qualifica aquilo que ela mesma escreve para seu interlocutor como não sendo de ninguém. Podemos ler ali uma identificação com a empregada, mas podemos ler também um deslizamento em que “ninguém” passa de alguém sem importância para alguém ausente. Vale dizer, ninguém já não aponta para uma desvalia do sujeito, e sim para seu ocaso em meio à escrita. Esse deslizamento fica ainda mais evidente quando cai o “não” e a negação “não é de ninguém” dá lugar à afirmação “é de ninguém”.

Logo na segunda página de *Água viva*, a narradora revela: “Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia” (LISPECTOR, 1998b, p. 10, grifo da autora). Na primeira frase desse fragmento, “Quero captar o meu é”, destacamos a expressão “meu é” em que parecem se fundir a primeira pessoa – *meu* – e a terceira

pessoa – é –, ou ainda, a pessoa e a não pessoa, o pessoal e o impessoal. Algo semelhante ocorre na frase “E meu canto é de ninguém”, em que o canto é dito, ao mesmo tempo, “meu” e “de ninguém”.

Como já apontado, o pronome indefinido “ninguém” pode tomar uma coloração positiva, a depender do contexto em que é utilizado. “Ninguém” deixaria de ser nenhuma pessoa, para ser pessoa nenhuma. Vale dizer, “ninguém” como aquilo que resta quando já não há *persona*, mas ainda há um ser a sustentar o vazio, a ausência. “Conheço um ele que se arrepia todo de horror diante de flores – acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro” (LISPECTOR, 1998b, p. 92). Um ser que ainda suspira no escuro. Mas, que ser é esse? “Ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (LISPECTOR, 1998b, p. 35).

A experiência de ser ninguém, de ver esvaír o sujeito na origem do pensamento, pode ser localizada em uma passagem de *Água viva*, intitulada “À margem da beatitude”:

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de liberdade, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu próprio objetivo no ato de pensar. [...] Enquanto o pensamento dito liberdade é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.
O verdadeiro pensamento parece sem autor. (LISPECTOR, 1998b, p. 89-90)

Liberdade de pensamento. O duplo genitivo presente nessa expressão dá lugar a duas possibilidades de leitura: por um lado, tem-se a garantia assegurada ao indivíduo moderno cujas habilidades incluem a de pensar, ou seja, o pensamento como objeto de uma liberdade do sujeito; e, por outro lado, aparece a liberdade que tem o pensamento de dar origem a si mesmo, ou seja, o pensamento figura como sujeito que detém o atributo da liberdade. A partir dessa segunda leitura, a narradora conclui que “ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor”. Destaque-se que o pensador continua lá, inclusive para se abismar com a liberdade de um pensamento que parece provir de ninguém, ele continua lá para se admirar

com essa liberdade de ninguém. O pensador está presente, mas já não se pode afirmar com segurança que é ele quem pensa. A ideia de que ele possa estar sendo pensado se infiltrou. O seu pensamento é de ninguém: seu e de ninguém, ao mesmo tempo. Dentre os atos do sujeito, o pensamento. Dentre os acontecimentos do mundo, o pensamento. No meio, a liberdade.

É esse meio, justamente, que a narradora habita quando se entrega à invenção do texto:

Acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? Ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. [...] [Inicia-se] um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo não estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre. Mas o homem de pé sobre o único pé – dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa. Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém. (LISPECTOR, 1998b, p. 90-92)

Em meio a uma paisagem que inclui o mar, a música e o silêncio, há um homem de pé e um ente/ser feminino estendido na praia. Pode ser uma mulher, mas ela não chega a ser nomeada como tal. Passa por eles, e logo desaparece mancando, um terceiro personagem. Um terceiro sexo? Chama-se ninguém: seu nome é ninguém, esse novo personagem que atravessa a planície. Chama-se ninguém: ninguém é chamado, psiu!, psiu!. Ninguém a chamar, ninguém a ser chamado. Entre eles, o texto.

A escrita de Clarice Lispector pode ser dita de ninguém não só por sua origem, mas também por seu destino. A narradora de *Água viva* observa: “Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim” (LISPECTOR, 1998b, p. 82). Em *Um sopro de vida*, Ângela declara: “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever” (LISPECTOR, 1999, p. 78).

Referências

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 49-57.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- LACAN, J. Le non dupes errent. 13 novembre 1973. In: LE SÉMINAIRE XXI. Inédito. Disponível em: <http://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1973.11.13.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- MALTA, A. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.
- NINGUÉM. In: FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986. p. 1194.
- SANTIAGO, S. Singular e anônimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 5, p. 95-105, 1986. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.5.0.95-105>. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/4209/4055. Acesso em: 14 jun. 2020.

Recebido em: 27 de julho de 2020.

Aprovado em: 1º de fevereiro de 2021.



A máquina do Real: “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, como agenciamento

*The Real-Machine: “O cão sem plumas”,
by João Cabral de Melo Neto, as Assemblage*

Bruno Henrique Alvarenga Souza

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
alvarengabruno6@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5005-1883>

Resumo: O objetivo deste artigo é realizar uma leitura do poema de João Cabral de Melo Neto, “O cão sem plumas”, utilizando-se de ferramentas teóricas provenientes da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O operador central da análise é o conceito de agenciamento e seus desdobramentos (desterritorialização, ritornelo etc.), ligado à noção de poema como máquina, postulada tanto pelo próprio Cabral quanto por alguns de seus principais comentadores. A consequência é a compreensão da poesia de Cabral como uma grande experimentação, que foge a qualquer tentativa de redução interpretativa, e o entendimento de que a linguagem poética pode exercer-se como pura literalidade, aproximando-se de um pensamento imanente irredutível a qualquer forma de transcendência.

Palavras-chave: poesia; literalidade; agenciamento.

Abstract: The purpose of this paper is to read the poem by João Cabral de Melo Neto, “O cão sem plumas”, using theoretical tools from the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The central operator of the analysis is the concept of assemblage and its consequences (deterritorialization, ritornelo, etc.), linked to the notion of poem as a machine, postulated both by Cabral himself and by some of his main commentators. The consequence is the understanding of Cabral’s poetry as a great experimentation, which avoids any attempt at interpretative reduction, and the understanding that poetic language can be exercised as pure literality, approaching an immanent thought irreducible in any way of transcendence.

Keywords: poetry; literality; assemblage.

Para João Cabral de Melo Neto, o poema é uma máquina de comover. A peculiaridade de sua poesia é justamente demonstrar o funcionamento dessa máquina ao mesmo tempo em que a constrói e, ao expor as engrenagens da sensação, privilegiar o *experimental* em detrimento do *interpretar*. A máquina de comover de Cabral tem algo daquilo que Gilles Deleuze chama de máquina desejanse ou agenciamento: um sistema aberto, composto a partir do acoplamento de múltiplos termos compostos por outros acoplamentos, ao infinito. O que se produz e ao mesmo tempo é produzido por e nessa máquina é o desejo, mas não o desejo concebido como falta e sim o desejo como afirmação. Como quando se deseja uma pessoa, não se deseja apenas o indivíduo, mas tudo aquilo que o rodeia: suas roupas, suas relações sociais, suas paisagens; quando se aprecia um poema, não se aprecia apenas sua forma ou apenas seu conteúdo, mas todo um conjunto amplo que faz parte de sua objetificação estética: o tema, os versos, as estrofes, a rima, o autor, a história, a geografia, a sociedade... Concebido como afirmação, o desejo é o fluido que percorre os limites da imanência, aglutinando múltiplos elementos, consolidando o plano aberto que a caracteriza. A máquina ou o agenciamento é a realidade da imanência, tanto sua efetivação atual quanto sua potência virtual.

Construir tal máquina impõe nova concepção da linguagem, em que literalidade é a única regra. Se em *Lógica do sentido* Deleuze (2011) cria o conceito de “acontecimento” para demonstrar como o sentido se dá *entre* o estado de coisas e a linguagem que o refere, ao elaborar junto a Guattari (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011, 2014) o “agenciamento”, o objetivo é descrever e ampliar essa complexa conexão entre matéria e a palavra mediante uma concepção imanente do Real, fugindo às formulações tradicionais da linguística para estabelecer um construtivismo do sentido. Podemos dizer que estamos diante de um agenciamento “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 9), o que equivale a afirmar que o arcabouço da realidade *organizada* a partir do caos, em suas duas faces, como Pensamento e como Natureza, é o agenciamento. Se a partir dessa definição o agenciamento pode se confundir, devido à sua amplitude e à sua indeterminação, com noções gerais e totalizantes – como, por exemplo, a *estrutura* oriunda do par Significante/Significado da linguística de Saussure –, suas peculiaridades tornam-se evidentes ao se compreender o caráter anárquico e desierarquizador que

Deleuze lhe atribui ao partir da proposição de inspiração hjelmsleviana da independência da forma de expressão em relação à forma de conteúdo.

Segundo Deleuze, o agenciamento possui duas faces, dois segmentos: por um lado, é agenciamento maquínico de corpos, mistura de corpos humanos, corpos animais, corpos minerais, corpos cósmicos etc. em uma relação de sociedade, tendo por polo a mão-ferramenta, a lição de coisas; por outro lado, é também agenciamento coletivo de enunciação, já que diz respeito aos enunciados, ao regime de signos que regula o uso da língua no *socius*, tendo como outro polo o rosto-linguagem, a lição de signos. Isso quer dizer que há formalização não só ao nível das proposições, isto é, forma de expressão, como ainda uma forma que se dá a partir da trama dos corpos, ou seja, forma de conteúdo. O elemento que se opõe ao conteúdo, portanto, não é a forma, mas a expressão. Conteúdo e expressão são duas formalizações diferentes em natureza e, conseqüentemente, independentes. “É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28). Conseqüentemente, a expressão está liberta do conteúdo e vice-versa.

O livro-poema *O cão sem plumas*, de 1950, inaugura uma nova direção na obra de Cabral. É mais que um divisor de águas: é a concretização de toda a trama poética urdida em livros anteriores e a diretriz que fundamentará toda produção vindoura, o ponto nodal de toda a obra cabralina. O que torna esse poema especial é o fato de trazer para o primeiro plano a carga histórica e social pernambucana e fazê-la impregnar o poético, tornando o tempo e o espaço do poeta forças motrizes de sua poesia. Ao mesmo tempo em que inova na forma de conteúdo, a forma de expressão poética de Cabral atinge alto grau de complexidade interna, enriquecida pelos recursos e soluções de um poeta que deixa definitivamente para trás os impasses hesitantes de outrora. “Cão sem plumas” apresenta-se como o primeiro encontro entre as duas águas de Cabral: a água do conteúdo engajado e a água da expressão metalinguística. Traz, pela primeira vez, o Nordeste, imaginado em sua geografia, em sua vegetação, em sua sociedade, em sua humanidade, em sua vida, condensado no rio Capibaribe tornado figura estética. Inaugura também um estilo visceral, cada vez mais depurado e lacônico, que tem como principais ferramentas retóricas as elipses, as repetições obsessivas e o ritmo monocórdio.

Antonio Carlos Secchin (2014), lendo “O cão sem plumas”, fala de uma “máquina do real”. No poema, a facticidade não é apenas tema, mas inscrição inexorável na própria estrutura, na “carnadura concreta” da máquina de linguagem que constitui o poema, esse acontecimento construído, realização do amplo *agenciamento* que funde Pensamento e Natureza. Vejamos seus primeiros versos:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

(MELO NETO, 2008, p. 81)

O salto criativo dado em relação à poesia anterior de Cabral é evidente. Aqui, depois da crise de expressão tematizada em seus três longos poemas anteriores, “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode”, já não há questionamento sobre o que é de fato uma palavra “poética”. O que foi postulado como projeto por Cabral no poema “O engenheiro”, isto é, a ideia de uma poesia comunicativa e, ao mesmo tempo, de alta complexidade, é finalmente efetuado na própria escrita. “O cão sem plumas” é o primeiro edifício erguido após a minuciosa e beligerante transvaloração engendrada a partir da e contra a poesia lírica. Diante da realidade torpe do Capibaribe, não há espaço para a mínima emanação do tolo ideal de poesia pura: o “cão” é também “cachorro”, “fruta” não é “fruto”¹ e o rio é como “outro

¹ Segundo Sergio Buarque de Holanda (1996, p. 123), o poeta Domingos Carvalho da Silva, membro da chamada geração de 45, “decretara que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra ‘fruta’ deve ser desterrada da poesia, em favor de ‘fruto’, e a palavra ‘cachorro’ igualmente abolida, em proveito de ‘cão’; e mais, que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho, o oceano Índico”.

rio de aquoso pano sujo dos olhos de um cão”. As fezes são definitivamente assumidas como flores passíveis de poesia e as ferramentas expressivas antes subutilizadas pelo poeta assumem, nessa nova dicção, o protagonismo. É o caso da repetição, por exemplo, que se torna recurso valioso para marcar um ritmo cada vez mais seco, duro e insistente (só nessas duas estrofes citadas acima, os substantivos “rio” e “cão” e a interjeição “ora” repetem-se três vezes em onze versos), em acordo com a proposta de versos cada vez mais claros e diretos, sem afetação retórica e longe do hermetismo praticado em livros como *Pedra do sono* e em alguns poemas de *O engenheiro*. Se a imagem do “Cão sem plumas” surge enigmática, vai se fazendo claramente apreensível na medida em que explode numa ampla proliferação de símiles que vão desmantelando sucessivamente a imagem original em múltiplos espectros, implodindo a metáfora enquanto ela é demonstrada. Nesse caso, a expressão “desagregação da metáfora” usada por Benedito Nunes (2007) não é boa. Na verdade, a metáfora não é desagregada porque nem mesmo chega a se constituir. “Aquela trituração do lirismo tradicional e esse constante confronto com o que será visualizado impedem que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo” (COSTA LIMA, 1968, p. 241). O acontecimento da “passagem” da cidade pelo rio é imaginado na rua que é passada pelo cachorro, depois na fruta que é passada pela espada. Da mesma maneira, o rio ora lembra a língua de um cão, ora seu ventre triste, ora seus olhos. No lugar de metáfora, há uma construção, uma maquinação onde o rio-coisa é multiplicado em diversas imagens que lhe são atribuídas de maneira aproximada, ora negativas ora positivas, em uma tentativa de apreensão do objeto, mas sempre atravessadas umas pelas outras. Coisa e Linguagem se tocam e se afastam o tempo todo, num complexo jogo de espelhos onde o sentido cintila.

O cão sem plumas é um atributo do Capibaribe, assim como o Capibaribe é um atributo do cão sem plumas. Assim, o trajeto do rio pela cidade de Recife ocorre por uma mistura de corpos, mas quando Cabral escreve “A cidade é passada pelo rio” o que ele está exprimindo é uma transformação *incorpórea* de natureza completamente diferente: um acontecimento. Dizer que a linguagem exprime o acontecimento não quer dizer que ela é uma entidade transcendente às coisas; antes, o contrário: a linguagem só existe *acerca* das coisas. Se a expressão *incorpórea* não *descreve* ou *representa* as transformações corporais, já que essas existem

por si só, ela no entanto *atribui* ao estado de coisas os efeitos incorporais. Nesse sentido, a forma de expressão é um ato de linguagem que *interfere* no mundo das coisas, modificando-as. “Expressando o atributo não corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29). O paradoxo é apenas aparente.

Um agenciamento de enunciação não fala ‘das’ coisas, mas fala *diretamente* os estados de coisas ou estados de conteúdo, de tal modo que um mesmo *x*, uma mesma partícula, funcionará como corpo que age e sofre, ou mesmo como signo que faz ato, que faz palavra de ordem, segundo a forma na qual se encontra. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29, grifo do autor)

Nesse sentido, podemos considerar que entre a forma de conteúdo e a forma de expressão há uma independência distributiva, isto é, as duas formas se alternam e se entrelaçam, as palavras de ordem passam à ordem das coisas e vice-versa. Ao afirmar que “aquele rio era como um cão sem plumas”, Cabral não está simplesmente transportando os termos de um plano próprio para um plano figurado ou efetuando uma relação de analogia, mas fazendo um acoplamento inédito, no qual tanto a palavra “rio” quanto o sintagma “cão sem plumas” são modificados e produzem um conceito ou figura estética inédito. A interferência da linguagem no real e vice-versa não implica a representação. O poema existe por si só, assim como o rio existe por si só, mas o sentido da poesia se dá *entre* os dois, entre o agenciamento de corpos e o agenciamento coletivo de enunciação. O sentido é como a corrente elétrica que nasce do circuito e o alimenta. É essa a efetuação propriamente dita do agenciamento. Como diz Alexandre Barbosa, contrapondo-se à leitura de Benedito Nunes, o discurso do “Cão sem plumas” não é do objeto-coisa, isto é, discurso do rio: ele é discurso do objeto construído, do poema sobre o rio:

A realidade do Capibaribe que agora se oferece como “lição” não está antes nem depois da composição do poema, do seu processo de composição, em que, como se viu, o tecido imagístico é constantemente rasgado em função de uma crítica incessante dos elementos da comunicação. Dizendo de outro modo, a realidade do rio/cão inscreve-se na linguagem que o discute e comunica. (BARBOSA, 1975, p. 108)

Essa relação com a linguagem exige uma escrita literal, ainda nos dizeres de João Alexandre Barbosa (1975, p. 108), “uma linguagem que dê conta da espessura do real e não apenas embeleze e comunique”. Cabral busca essa literalidade em toda sua obra, atingindo seu ápice em o “Cão sem plumas”. Também Deleuze não apenas postulou teoricamente sobre a literalidade, como também a praticou ostensivamente a partir de sua parceria com Félix Guattari em *O anti-Édipo*, de 1972. Conceitos como “rizoma”, “máquinas desejanter”, “ritornelo” etc. não são metáforas produzidas por um filósofo que as abominava, mas palavras que devem ser lidas “ao pé da letra”. Escrever ao pé da letra significa imprimir um modo de linguagem

que implica em uma lógica incompatível com aquela que separa em dois planos pressupostos e paralelos um sentido próprio e um figurado – e que, por extensão, separava, em planos pressupostos e paralelos, palavras e corpos, linguagem e pensamento, expressão e conteúdo, significante e significado, e assim por diante. (MALUFE, 2012, p. 188)

No caso de “Cão sem plumas”, o poema inteiro segue a lógica de uma literalidade construída em consonância com a degradação física do rio,

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

(MELO NETO, 2008, p. 81)

e com a degradação histórica de Pernambuco, pois a realidade de suas classes burguesa e aristocrática é parte da paisagem, que dela herda o rio algo.

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “as grandes famílias espirituais” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).
(MELO NETO, 2008, p. 82)

“O cão sem plumas” está prenhe de imagens que intervêm na realidade a que se referem. A poesia é contaminada pelo real. As águas sujas do Capibaribe sujam também os versos irregulares (o esquema métrico de todo o poema é extremamente variável) e excessivos (as repetições insistentes de palavras como “água”, “peixes” e “lama”). E a impureza não está apenas nas águas do rio geográfico, mas principalmente na sociedade que ele atravessa. Os “palácios *cariados*”, as “árvores *obesas* pingando mil açúcares”, “As *grandes* famílias espirituais”, “os ovos *gordos* de sua prosa”, a “paz *redonda* das cozinhas”, os “caldeirões de preguiça *viscosa*”: o uso de adjetivos de excesso cria imagens de opulência que dão a estranha sensação pegajosa de fastio e nojo. Frente à escassez generalizada do Capibaribe, o descomedimento de alguns poucos é como a fruta muito doce que apodrece mais rápido. Também o homem é conjugado nesse agenciamento:

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
(MELO NETO, 2008, p. 84)

O homem do Capibaribe é indiscernível do rio: condensa seus atributos e suas recusas; não apenas frequenta seu espaço, como é ele mesmo paisagem, é ele mesmo um cão sem plumas.

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.
(MELO NETO, 2008, p. 86)

A escritura da imanência não apenas capta, mas cria *devires*. Homem e rio são indiscerníveis: o homem torna-se rio e o rio torna-se homem. Devir-rio do homem, devir-homem do rio. “O rio é colhido como um complexo

simultaneamente de geografia e humanidade” (COSTALIMA, 1968, p. 248). É uma característica da arte da imanência a mistura entre corpos cósmicos, corpos geográficos, corpos humanos e corpos linguísticos, expressos por meio de uma escrita literal que funciona não pelo conjunto estruturador do significante e do significado, mas pela série maquinadora dos cortes e dos fluxos. A máquina é autônoma, criatura e criadora, como o homem feito do barro que em seguida passa ele mesmo a criar. Por isso, faz-se necessário insistir, como observou Luiz Costa Lima (1968, p. 247), que “sendo um poema largamente visualizado, em ‘O cão sem plumas’, não se há de falar em paisagem ou em natureza transposta”. A “paisagem do Capibaribe”, subtítulo das duas primeiras partes do poema, é um agenciamento cujo sentido só surge na (des)construção de suas peças. “Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras: e não se perguntará o que isso quer dizer, mas que máquina está assim montada, que fluxos e que cortes se relacionam com outros fluxos e cortes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240). Em suma, entre rio, homem e paisagem, há um devir. Devir não é imitar, não é “fazer-se de” devir é “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula” (DELEUZE, 2010, p. 11). Pensar e escrever de forma literal implica crer no *devir* que acomete tanto a palavra quanto o conceito, na contaminação que ocorre entre um e outro, no sentido produzido nesse contato muitas vezes inesperado. Desse modo, a tese de João Alexandre Barbosa de que a poesia de Cabral é uma imitação das coisas de que fala deve ser colocada em questão. Afirma o crítico que “na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento da linguagem, foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade. [...] Para dizer tudo: a sua [poesia] é antes uma *imitação da forma* do que de conteúdo dados pelo real” (BARBOSA, 1975, p. 153, grifo do autor). Não devemos ver nessa “imitação” uma emulação do objeto, mas uma comunhão, uma metamorfose.

A partir da tese de que a expressão intervém no Real, devemos compreender o poema como ele mesmo um objeto que altera a realidade daquilo de que trata. Quem quer que leia “O cão sem plumas” e depois encare o rio Capibaribe não o verá com os mesmos olhos. O poema não apenas conjuga os elementos geográficos, históricos e humanos que compõem a realidade do rio, como se torna ele mesmo parte desse agenciamento.

Uma máquina dentro da máquina. O próprio João Alexandre Barbosa dá a entender isso quando diz que

é a realidade da linguagem, a sua viva e expressa função no plano de invenção poética, que permite a maior abertura para a realidade de circunstância que se incorpora ao texto. Ao fazer-se real no espaço do poema, a linguagem *cria* a realidade, na medida em que esta só faz parte daquele espaço por sua efetivação. (BARBOSA, 1975, p. 109, grifo do autor)

Em “O cão sem plumas”, Cabral atinge a realização plena de uma poesia da imanência, pois afirmar a imanência implica necessariamente fazê-la, o que impõe uma prática da literalidade na produção de linguagem, seja essa filosófica ou literária. Em um modo de escrita imanente, não há lugar para a metáfora.

É por isso que “O cão sem plumas” assume não apenas o papel de divisor de águas, no sentido de que rompe com o modo de fazer poesia inicial e dá início a outro, mas como o de modelo sintético e emblemático da obra cabralina como um todo. Para além de sua temática específica, ele espelha a concepção poética de toda a realização anterior e posterior do poeta. É tanto um poema sobre o Capibaribe quanto uma reflexão metalinguística, ou talvez a própria obra poética de Cabral avance como avança sobre o Recife o rio Capibaribe: por arroubos, paradas e acelerações. Sobre isso, um conceito de Deleuze e Guattari – talvez seu mais ambicioso e extenso conceito – parece-nos útil: o conceito de desterritorialização.

Há outros dois polos no agenciamento além dos corpos e da enunciação: são os eixos verticais, “lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e [...] picos de desterritorialização que o arrebatam” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31). Todo agenciamento forma, a priori, uma “terra”, tanto em dimensão material quanto em dimensão afetiva, o que quer dizer que “território” não se é apenas um local geográfico, embora implique necessariamente o espaço, mas, pertencendo tanto à ordem da natureza quanto à do pensamento, é um comportamento, uma atitude. Criar um território é um ato de apropriação, um *ter* mais que um *ser*. Toma-se posse de uma determinada zona estabelecendo fronteiras que afastam o que é de fora, ao mesmo tempo em que ela é sinalizada com algo próprio, algo que evidencie sua conquista e estabeleça a jurisdição. Nesse sentido, o conceito de território deriva mais da etologia que da política. Como esclarece François Zourabichvili

(2009, p. 46), “o valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos”. Constrói-se um agenciamento a partir de dois movimentos quase simultâneos: a desterritorialização, o movimento de abandono do território; e a reterritorialização, a construção (ou reconstrução) do território. O dinamismo desses dois momentos é fundamental para que o agenciamento não sucumba diante de forças externas, pois um agenciamento estático é frágil.

Deleuze e Guattari propõem dois tipos de desterritorialização e consequente reterritorialização que se desembocam em outros dois, apresentando então quatro formas: o movimento negativo e positivo, a desterritorialização relativa e a absoluta. Uma desterritorialização pode ser um movimento negativo, no sentido de que se efetua de maneira parcial, levando a reterritorializações que obstruem as próprias linhas de fuga e produzem um espaço segmentado que compensa e interrompe o processo desterritorializante. Assim é a desterritorialização efetuada pelas instituições, que se reterritorializam no capital, na família, na conduta moralizante; no âmbito da Linguagem, por exemplo, o regime signifiante produz um primeiro movimento de desterritorialização para logo depois se reterritorializar em si mesmo, bloqueando a linha de fuga e remetendo-a ao código e à representação.

Diferente é a desterritorialização positiva, mas ainda relativa, que se caracteriza por reterritorializações secundárias, que servem apenas para segmentar a linha de fuga, fazendo com que ela se movimente por arroubos e processos sucessivos. É a desterritorialização efetuada pelos chamados “movimentos”, as escolas literárias e filosóficas por exemplo, que muitas vezes criam linhas de fuga que logo são segmentadas em várias direções ou mesmo se engessam no dogma. Essas duas desterritorializações relativas, a positiva e a negativa, são indissociáveis: a primeira pode levar à segunda e vice-versa. As direções e etapas de uma desterritorialização são complexas e múltiplas, e para além do movimento relativo, temos também o movimento de desterritorialização “absoluto”. “A desterritorialização é absoluta [...] cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 240). A desterritorialização absoluta é um puro devir que leva à criação e à formação de novos agenciamentos: é o total arrebatamento que move, por exemplo, o

artista, produtor de uma nova terra constituída pela obra. Mas o movimento absoluto também comporta uma faceta negativa, que é quando tais linhas de fuga levam à morte e à aniquilação. Essa é a desterritorialização do adicto, do assassino, do temerário, do psicótico. Os exemplos dão conta da amplitude do conceito de desterritorialização, e de como ele pode funcionar como ferramenta para compreender diferentes níveis de realidade.

O movimento de desterritorialização permite compreender como a poesia (e a arte de modo geral) é um agenciamento particular. É que a máquina abstrata do poema que supera a dualidade conteúdo/expressão. Ela abre o agenciamento, desterritorializa-o de maneira absoluta. A obra de um poeta como Cabral encontra-se absolutamente desterritorializada, pois continua viva e proporcionando encontros. A especificidade da poesia, e a poesia de Cabral assume aí um lugar especial, pois mostra consciência dessa idiossincrasia, que é ser uma máquina abstrata.

Num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Ideias platônicas, transcendentais e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. Portanto, são sempre singulares e imanentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 241)

As duas águas de Cabral são faces do agenciamento, mas não é algo tão simples como postular que o corpo do poema, sua letra, é forma de conteúdo, e sua temática social, seu querer-dizer, é forma de expressão. A máquina abstrata não separa mais os eixos. E por isso a divisão em duas águas – não importa se foi o próprio Cabral quem a colocou – em última instância não faz sentido. “O cão sem plumas” é um agenciamento que compreende tais facetas da desterritorialização, sua composição dando a ver tanto no polo da forma de expressão quanto na forma de conteúdo, tanto em nível explícito quanto metalinguístico, o dinamismo dos movimentos e os diferentes estratos (o poema, a obra, a realidade) que compõem o Real do poeta. Num primeiro momento, nas duas primeiras partes do poema, as “Paisagens do Capibaribe”, é nos dado ver a desterritorialização relativa e negativa, explícita em imagens de inatividade e opressão:

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.
(MELO NETO, 2008, p. 83)

A desterritorialização é lenta, o rio flui como “as ondas densas e mornas de uma cobra”, até que parece “estagnar-se”. Reterritorializa-se, mas para se tornar um locus heterotópico, comparado a espaços de isolamento – hospital, penitenciária, asilo –, espaços outros esquecidos dentro do *socius*, cuja existência torpe e paralisada (“vida suja e abafada”) impossibilita quaisquer linhas de fuga (o rio “se veio arrastando”). Essa territorialidade negativa engessa o movimento que deveria ser fluido, dada a natureza de rio. O resultado é uma entropia geográfica, social e também humana, já que o devir-rio do homem, em princípio é tomado pela lama.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.
(MELO NETO, 2008, p. 83)

A lama é o signo da territorialização negativa, codificadora, que paralisa todo o dinamismo do corpo, impondo ao homem uma regressão que, poderíamos dizer, refaz em direção contrária o mito da criação a partir do barro.

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

(MELO NETO, 2008, p. 86)

Sem fala, com “gestos defuntos”, “sangue de goma” e “olho paralítico”, o homem deixa de ser homem. Tornando um enrijecido autômato feito de lama, mesmo a vida dos reflexos e da necessidade se cala.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida

(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).
(MELO NETO, 2008, p. 87)

A desumanização é consequência da obstrução das linhas de fuga que poderiam permitir ao homem que habita e trabalha às margens do rio – símbolo de toda a exploração social que acomete não apenas a região, mas todo o Nordeste e, a fundo, todo o Brasil –, o salto para fora de sua terrível condição de explorado. Mas se Cabral apresenta esse lado que reduz a vida à crueza do mero existir, ele não se limita a isso. A ideia de território compreende um outro conceito: o ritornelo. Oriundo do campo da música, ritornelo é a princípio uma marcação em partituras que indica a repetição de um refrão ou uma frase que se torna fundamental na canção devido a seu retorno insistente. Deleuze e Guattari transformam, como de praxe, o ritornelo em operador teórico amplo.

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 139, grifo do autor)

Estendendo-se à poesia, o ritornelo se caracteriza pela repetição de versos ou palavras específicos em diversas estrofes, servindo de marcação rítmica para o poema. É sabida a ojeriza de Cabral para com a música, mas isso não se estende ao ritmo.

Eu não tenho ouvido musical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 87)

A poesia de Cabral é profundamente rítmica, e mesmo o uso de rimas toantes tem por objetivo a marcação de um ritmo áspero mas firme, remetendo às gestas medievais e aos cantos sertanejos populares, onde a melodia é substituída pelo senso de repetição e prosaísmo da fala. Em

última instância, o ritornelo é como o ato simbólico que instaura o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização, como o ritmo variado dos tambores em uma tribo, servindo tanto para a celebração, como para a guerra. O ritornelo possui três momentos coexistentes, implicados: 1) a procura de um território que possa manter afastado o caos; 2) a marcação ou o traçar dos limites desse território, construção efetiva uma “habitação” que filtre o caos; 3) o lançar-se fora do território, a desterritorialização absoluta que leva a um “caosmos”.

Os três momentos do ritornelo que demarcam o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização são válidos para pensar também o movimento da obra como um todo. Em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, Cabral começa já a entoar timidamente um pequenino canto mineral, agarrando-se às coisas sólidas como único espaço seguro em meio ao caos interior, representado pelo subjetivismo surrealista de seus primeiros versos; em *Os três mal-amados*, *O engenheiro* e *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, o poeta progressivamente ergue uma casa poética sólida, tendo como égide a clareza, mantendo afastados de seu território o lirismo, o subjetivismo, que ameçam reabsorver tudo no caos; por fim, a partir de *O cão sem plumas*, Cabral, já seguro que sua obra é capaz de resistir, abre-se para o caos, na forma de Pernambuco e suas mazelas sociais. Demarcar um novo território implica inicialmente procurar (criar) uma referência sobre o caos, um terreno seguro e assegurado. A apropriação é inicialmente efetuada por alguma matéria de expressão, um signo que ressignifique o espaço que se cerca para se proteger do caos. Como

uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 123)

Por todo o poema, a imagem do “cão sem plumas” é esse canto, esse ritornelo que assinala um pequeno espaço estável no poema, ao redor do qual outras imagens irão se agregar. Nos dois primeiros segmentos, ambos denominados “Paisagem do Capibaribe”, em que a territorialização apresenta sua faceta negativa, a repetição insistente (que já assinalamos) de determinados sintagmas, em que “aquele cão era como um cão sem plumas”

é o centro, estabelece junto às imagens de estagnação a clara delimitação de um território, realizada pela constatação/construção da própria paisagem.

Podemos dizer que o poema faz um movimento que parte da territorialização desumanizadora para um movimento ulterior de desterritorialização e sua subsequente reterritorialização. O pequeno ritornelo poético “cão sem plumas” dá início ao movimento de reconstrução de um novo território já nessa primeira parte (segmentos I e II), mas é na segunda parte (segmento III), “A fábula do Capibaribe”, que o poema inaugura de fato um novo ponto de vista sobre o rio, o que mostra um outro momento do ritornelo, caracterizado pela efetiva construção de um abrigo contra o caos. Demarcam-se os limites do território, constata-se as diferenças, estabelecem-se os objetivos da obra como um todo.

Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. [...] Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 122)

É por meio do conflito do rio com o mar, que surge no horizonte como meta e limite ao mesmo tempo, que Cabral marca poeticamente nova posição diante da geografia, da política e da humanidade do Capibaribe. O mar é violento e consumidor, “ácido” que se opõe à frágil vida do rio.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).
(MELO NETO, 2008, p. 88)

Assim como o deserto e a folha em branco, o mar é em Cabral um dos signos do Caos, concebido pelo poeta sempre como uma espécie de superfície nadificadora, por isso “o silêncio alcançado à custa de sempre dizer a mesma coisa”, sua pureza de “professor de geometria”. Para Deleuze (2000, p. 98), o caos suscita a indiferença e pode resultar tanto do nada negro, abismo indiferenciado onde tudo é dissolvido, como do nada branco, calmaria de determinações não ligadas, asséptica e estéril. A primeira poesia de Cabral é construída em cima da dualidade de posição diante do Caos: o poeta teme o silêncio a que o Caos pode sujeitar sua poesia, pois o Caos apaga; mas o poeta também anseia pelo mergulho na velocidade e na indeterminação do Caos, pois o Caos cria. É que Cabral também distingue duas formas do Caos: o caos interior, equivalente ao nada negro, cujos signos são o subjetivismo, o hermetismo, o lirismo e a obscuridade; e o caos exterior, equivalente ao nada branco. É dessa forma que o mar aparece ao mesmo tempo como obstáculo e abertura:

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.
(MELO NETO, 2008, p. 88)

A territorialidade é necessária para que não se sucumba ao caos, para que a vida do rio não se desintegre completamente perante a água salgada do mar:

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios

preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.
(MELO NETO, 2008, p. 89)

O encontro de rios nessa “laguna” onde a vida, mesmo que “fria”, ferve, indica uma reterritorialização positiva que prepara uma desterritorialização última e absoluta, onde, a partir da luta muda contra o mar, o rio e a vida que o povoa se abrem para as forças do fora. É o último momento do ritornelo:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém ou então vamos nós mesmos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm se acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas.
(DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123)

A desterritorialização absoluta que se abre ao caos e que conseqüentemente dá uma declaração ética em prol daquilo que Eduardo Portella chamou de “Raciovitalismo” em Cabral (cf. PORTELLA, 1959): uma postura que tenciona à concretude da vida através da abstração do pensamento, resultando em uma poesia em que toda emoção é pensada, toda palavra torna-se conceito, e toda música é, antes de tudo, som.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.
(MELO NETO, 2008, p. 90)

O polo se alterna, e o “espesso” que antes indicava paralisia, no fim do poema adquire o aspecto de potência de vida. Os versos, em um profundo movimento desterritorializante, em uma forma espiralada, em que o concreto supera o abstrato, abdicando de uma concepção essencialista da vida em prol da centelha crua da imanência:

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.
(MELO NETO, 2008, p. 90)

A vida torna-se multiplicidade:

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;

como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

(MELO NETO, 2008, p. 91)

O crescimento de intensidade demonstrado pelo movimento “espiralado” desses versos não deixa dúvidas sobre o vitalismo de Cabral. E aqui cabe comparar esse trecho do “Cão sem plumas” com a passagem final de *Morte e vida severina* em que o retirante Severino, tendo descido as margens do Capibaribe do interior agreste até a capital Recife, conversa com o mestre José Carpina. Logo quando a vida lhe parecia não valer a pena diante da enormidade de morte que encontrou em sua viagem, o nascimento de uma criança renova traz novas esperanças:

– Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco

em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(MELO NETO, 2008, p. 177-178)

A condição “severina” não consegue apagar a vida do Capibaribe; mesmo reduzido à pura necessidade, persiste uma centelha que dá mostra de que há algo ali além da mera sobrevivência física. Mas cabe aqui esclarecer essa noção de vitalismo. Não devemos entendê-la em acordo com as teorias oitocentistas que acreditavam em uma força transcendente da qual se origina a vida. A vida cabralina é imanente, implicando os modos de existência de cada singularidade em sua trama, forjada a partir do contato com as coisas, com o mundo. Como Deleuze explica a partir de um texto de Charles Dickens:

O que é a imanência? Uma vida... Ninguém melhor que Dickens contou o que é uma vida, ao considerar o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito ruim, desprezado por todos, é recolhido morrendo e, aqueles que estão cuidando dele, eis que manifestam um tipo de desvelo, de respeito, de amor para com o menor signo de vida do moribundo. Todo mundo se apresta para salvá-lo, a tal ponto que no mais profundo de seu coma o homem mau sente, até ele, alguma coisa de terno penetrá-lo. Mas à medida que ele volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios, e ele recobra toda sua grosseria, toda sua maldade. Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. Homo tantum do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... (DELEUZE, 2016, p. 408-409).

Uma vida, pois é impessoal e, contudo, singular. Como virtualidade, a vida imanente é pré-individual, “um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade daquilo que ocorre” (DELEUZE, 2016, p. 410). Para além, como está, de oposições do tipo sujeito/objeto, dentro/fora, orgânico/inorgânico, vegetal/animal essa uma vida é potência neutra, aquilo que em Spinoza chama-se *conatus*, isto é, a força pela qual uma coisa persevera no próprio ser. Viver é experimentar modos de existir que vão além do sujeito, incorporando esferas múltiplas da realidade, não havendo algo externo ou interno que a defina, a vida tem como único critério o que a singularidade impessoal sente, sofre, desfruta, resiste.

 Espesso,
 porque é mais espessa
 a vida que se luta
 cada dia,
 o dia que se adquire
 cada dia
 (como uma ave
 que vai cada segundo
 conquistando seu vôo).
 (MELO NETO, 2008, p. 92)

Na poesia de Cabral, a vida explode onde menos se espera: na pedra, na lâmina, nos cemitérios, no homem do Capibaribe. Uma vida imanente, espessa, que não apenas resiste ao caos como também cria a partir dele: eis o desígnio das três formas de pensamento discutidas por Deleuze em *O que é a Filosofia?* Filosofia, ciência, arte (inserida nesse campo, a literatura e a poesia): cada qual possui sua forma própria de lidar com a ameaça perpétua de esfrelamento diante do caos do não-pensar. A filosofia tenta conservar o infinito característico do caos, através da construção de uma consistência: ela traça um plano de imanência que eleva até o infinito conceitos e acontecimentos, erigidos através de personagens conceituais. A ciência abdica do infinito em prol da referência: traça um plano de coordenadas que define estados de coisas através de funções e proposições, sob o olhar de observadores parciais. Já a arte tenta igualar o infinito através da criação de um finito: em um plano de composição ela superpõe blocos de sensações que surgem por figuras estéticas. Os três pensamentos se entrecruzam, mas

são impossíveis de se sintetizar. O que é possível é o deslizamento entre eles, pontos de correspondência (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Portanto, se o objetivo do filósofo Deleuze ao abordar a literatura e a arte é construir conceitos partindo de formas de pensamento não-conceitual, para integrá-los a seu plano de imanência filosófica (cf. MACHADO, 2010), ao aproximarmos tal filosofia de João Cabral de Melo Neto, estabelecendo paralelos entre conceitos e figuras estéticas, entre a linguagem poética e o pensamento filosófico, o objetivo é demonstrar entre os dois autores uma afinidade fundamental: a concepção de um pensamento do fora, fundamentado na impessoalidade, que se abre em um horizonte ético e político. Um pensamento que não pode ser apreendido a não ser em seu próprio percurso, pois o mesmo que diz Jean-Luc Nancy a respeito da filosofia de Deleuze, pode ser dito sobre a poesia de Cabral: “atravessar o caos: não explicá-lo ou interpretá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagens, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco” (NANCY, 2000, p. 116).

Referências

- ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- COSTA LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: _____. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 407-414.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Mil Platôs, v. 2).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção Mil Platôs, v. 4).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Mil Platôs, v. 5).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. II.

MALUFE, Anitta Costa. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 52, n. 2, p. 185-204, jul./dez. 2012.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NANCY, Jean-Luc. Dobra deleuziana do pensamento. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 111-117.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PORTELLA, Eduardo. João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 22-36

SECCHIN, Antonio Carlos. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

Recebido em: 14 de setembro de 2020.

Aprovado em: 11 de janeiro de 2021.



As fadas de lá: magias feéricas nos contos “A menina de lá” e “A caça à lua”, de Guimarães Rosa

The Fairies There: Fairy Magic in Tales “The Girl There” and “The Hunting to the Moon”, by Guimarães Rosa

Gabriela Regina Soncini

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

gaby.soncini@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4488-5210>

Resumo: Este artigo pretende fazer uma leitura da personagem “Nhinhinha”, do conto “A Menina de lá”, de Guimarães Rosa (1972), sob o viés da figura da personagem fada. Tal narrativa faz parte do livro *Primeiras Estórias* do escritor mineiro. Para complementar o estudo em relação à imagem da fada, este trabalho pretende analisar outra narrativa de Rosa (1970), o conto “A caça à lua”, que faz parte do livro *Ave, Palavra* e que apresenta também, como personagem, uma menina que remete tanto à própria “Nhinhinha”, como à figura da fada, criatura maravilhosa do imaginário popular, presente em várias narrativas tradicionais. Esta leitura recorrerá a escritos teóricos de J.R.R. Tolkien (2015), Italo Calvino (2010), Kátia Canton (1994), além de trazer postulações teóricas de Maurice Blanchot (2011) acerca do espaço literário de magia, do imaginário e do lugar da infância. Pontuações de Giorgio Agamben (2007) também serão evocadas para analisar a figura da fada como uma ajudante, ou seja, uma personagem de auxílio, que proporciona outra visão em relação ao olhar cotidiano. Outras postulações teóricas serão levantadas em relação à personagem fada, oriundas da mitologia céltica dos contos de fadas tradicionais, para entender a forma fluida entre vida, morte, magia, encanto e estranhamento, que as personagens dessas meninas apresentam nas narrativas de Rosa.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; fada; fantasia; contos de fadas; personagem.

Abstract: This article intends to read the character “Nhinhinha” from the tale “The Girl There” by Guimarães Rosa (1972), under the image of the fairy character figure. Such narrative is part of the book *First Stories* by the writer from Minas Gerais, Brazil. To complement the study regarding the image of the fairy, this work intends to analyze another narrative by Rosa (1970), the short story “The hunting to the moon”, which is part of the book *Bird, Word*, and who also presents as a character a girl who refers so much to her own “Nhinhinha”, to the fairy figure, this wonderful creature from the popular imagination present in traditional narratives. This reading will use theoretical writings by J.R.R. Tolkien

(2015), Italo Calvino (2010), Kátia Canton (1994), in addition to bringing theoretical postulations by Maurice Blanchot (2011) about the literary space of magic, the imaginary and the place of childhood. Scores by Giorgio Agamben (2007) will also be brought with regard to the fairy figure as a helper, that is, an aid character, that provides another view in relation to what has already been seen daily. Other theoretical postulations will be raised in relation to the fairy character brought from Celtic mythology, and traditional fairy tales, to understand the fluid form between life, death, magic, charm and strangeness, that the characters of these girls present in Rosa's narratives.

Keywords: Guimarães Rosa; fairy; fantasy; fairy tales; character.

1 Introdução

Uma menina miúda, cabeçudota e com olhos enormes, que mora em uma casinha para trás da Serra de Mim. Dessa forma, é apresentada e descrita a personagem Maria, chamada de “Nhinhinha”, no conto “A menina de lá”, de Guimarães Rosa (1972). Essa narrativa miúda, tal como a própria figura de Nhinhinha, faz parte do livro de contos *Primeiras Estórias* do escritor mineiro.

A menina, constante mistério dentro do conto, é descrita pelo narrador, como uma criança que carrega desde o nascimento uma intuição diferente perante a vida: “Com seus quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios” (ROSA, 1972, p. 20). Com sua solidão e observações insólitas, poucos entendiam o que Maria falava:

Com riso imprevisto: – “Tatu não vê a lua”... ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de fazer lista das coisas todas que no dia a dia a gente vem perdendo. Só a pura vida. (ROSA, 1972, p. 20).

A personagem Nhinhinha é como a figura de uma fada das coisas esquecidas, interessando-se pela pura vida que a própria vida emana, tal como as criaturas elementais da natureza: “Mas as fadas se interessam principalmente pela energia de vida que flui ao redor e dentro da forma – a vida que está em toda parte” (GELDER, 1990, p. 41). De acordo com J. R. R. Tolkien (2013), em seu ensaio “Sobre Histórias de fadas”, presente no livro

Árvore e folha, a origem da palavra “fada” não remete somente à criatura, e sim ao encantamento ou ao lugar onde as fadas vivem. O escritor e teórico ainda trata esse reino das fadas como um mundo poderoso e mágico, mas também repleto de estranhamentos. O estado feérico é, portanto, um estado de ser e estar nesta “Terra-Fada”, como denominada por Tolkien no livro *Ferreiro de bosque grande* (2015), história escrita pelo autor para salientar o que representa o reino encantado.

A fantasia para Tolkien (2013) tem a vantagem de se apresentar através de uma estranheza cativante, e é dessa forma que Nhinhinha é construída na narrativa de Rosa (1972): ela é estranha, porém, seu jeito de “fazedora de vácuos” encanta, ao mesmo tempo que deixa todos intrigados pelo seu simples linguajar com a vida. O uso de um vocabulário composto de poucas palavras, embora se aproxime de fato de uma menina, de uma criança de pouca idade, também demonstra resquícios de estranhezas outras, não explicadas totalmente pelo seu lugar de infância ao longo da narrativa.

Podemos olhar a obra de Rosa como uma ficção insólita, tal como elaborado por Lenira Marques Covizzi (1978) no ensaio “Uma ficção insólita num mundo insólito”, presente no livro *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. De acordo com Covizzi (1978), o elemento insólito em uma narrativa se apresenta principalmente através de abstrações polivalentes e pela ambiguidade do narrador, cuja presença pode ser observada por diversos modos na narrativa, confundindo os leitores, que não terão assim apenas uma experiência contemplativa do texto: “Num balanço sintético, a arte do século XX é uma arte incômoda, perturbadora, que não faz concessões e excita a inteligência: ‘Arte não contemplativa porque experimental’” (COVIZZI, 1978, p. 40). As narrativas de Rosa que serão analisadas neste artigo (1970, 1972), apresentam esses elementos do insólito, com vazios, polivalências, ambiguidades e diversas aberturas de sentidos.

Para complementar esta visão, Paulo Fonseca Andrade (2001) em sua dissertação de mestrado, intitulada “Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita”, salienta que o trabalho de linguagem na obra do escritor: “resgata, na escrita, um outro pensamento sobre a letra e, portanto, sobre si mesma. No limite entre o poético e o sagrado, Guimarães Rosa expõe o corpo desnudo das palavras” (ANDRADE, 2001, p. 27). Ou seja, a linguagem de Rosa tenta buscar “um fora da linguagem: o corpo, a ideia, a vida, em sua pulsação mais bruta” (ANDRADE, 2001,

p. 27). Ainda de acordo com Andrade (2001), a literatura de Rosa comporta um tanto de oração e de outros pensamentos, e isso fica evidente no conto “A menina de lá”, em seu discurso que contempla o poético e o sagrado, trazendo na figura de Nhinhinha certa essência feérica.

As fadas dentro do folclore celta são criaturas fluidas, tal como ensina Italo Calvino (2010, p. 140) no ensaio “A geografia das fadas”: “A aparência delas, e talvez sua própria presença é descontínua: somente quem é dotado de uma segunda visão pode percebê-las, e sempre por breves instantes, porque aparecem e desaparecem”. Além da fluidez na própria aparência, as fadas também parecem carregar este caráter em sua linguagem, podemos dizer que elas possuem uma linguagem também insólita. Na história “Uma pequena fada” de Monteiro Lobato (2011, p. 76), presente no livro *Histórias diversas*, Narizinho começa a cismar que Emília seria uma fada disfarçada, que usaria uma espécie de “varinha verbal” devido ao seu linguajar diferente em relação à vida:

– E ainda uma coisa, vovó, que me faz crer que Emília é uma fadinha disfarçada. Às vezes deita-se aqui, debaixo desta árvore e fica horas lidando com bichinho – paquinha, vaquinha, besouro e até lagarta. Conversa com eles como se fossem gente, entende tudo quanto dizem. Ora, isso é coisa de fada.

Esta “coisa de fada” na obra lobatiana dada à Emília, é devido a sua linguagem insólita, de entender o que a natureza parece dizer. Apesar das diferenças das duas personagens, e não tendo o intuito de fazer algum quadro comparativo, podemos apenas usar este dado, esta alusão à Emília, para entender essa questão da linguagem em Nhinhinha. Expressões verbais diferentes estão presentes no cotidiano de outras fadas da literatura, como a insólita Fada Azul da obra *As aventuras de Pinóquio: história de uma marionete*, escrita por Carlo Collodi (2002), e como a personagem Fadete da história *Fadinha*, de George Sand (2016), na obra ela e sua avó tem diversos diálogos que só as duas parecem entender. Podemos dizer que as fadas muitas vezes usam uma linguagem simbólica, ou seja, com sentidos outros, não totalmente literais e compreensíveis no primeiro momento.

As observações de Maria parecem se evaporar no ar, provocando um constante estado de dúvida e estranhamento nos que estão em sua volta. A menina, diante de tais atos, se apresenta sempre tranquila com o que fala,

e com as reações dos demais: “Não se importava com os acontecimentos. Tranquila, mas viçosa em saúde. Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências” (ROSA, 1972, p. 21). Era como se a menina estivesse ausente e presente ao mesmo tempo, não deixando se mostrar por completo, o que sugere, até pelo próprio título do conto, o não pertencimento àquele lugar: era uma menina de lá. Este “lá” pode representar, dentre tantas outras possibilidades de leitura, um lugar que poucos conseguem dizer e entender, uma localidade espacialmente mágica, de linguagem desconhecida, poética e ambivalente. A linguagem de *Nhinhinha* parece remeter ao que Giorgio Agamben em *Profanações* (2007, p. 34), evoca como uma linguagem tradutora dos seres ajudantes tal como as fadas:

Uma qualidade dos ajudantes é a de serem “tradutores” (mutarjim) da língua de Deus para a língua dos homens. Segundo Ibn-Arabi, todo o mundo nada mais é que uma tradução da língua divina, e os ajudantes, nesse sentido, são os realizadores de uma teofania interminável, de uma revelação contínua.

Através do traçado até aqui, este trabalho se propõe a realizar uma leitura de *Nhinhinha*, essa insólita personagem de Guimarães Rosa, como uma criatura maravilhosa e mágica, sob o viés da figura da fada, um ser de breve instante no tempo terrestre, vinda desse outro mundo, esse outro lugar, que é um mistério desde as mais remotas narrativas célticas. Este artigo também pretende complementar essa leitura de *Nhinhinha* como fada com a análise de outra personagem de Rosa, uma menina sem nome que aparece brevemente no conto “A caça à lua”, que, tal como Maria, se apresenta como não pertencente ao tempo e espaço comuns, trazendo vestígios de que também pode ser uma fada, vinda desses outros espaços de lá.

2 As fadas na literatura

As fadas fazem parte do imaginário de muitos povos e culturas. Diferenciando-se por nomes, formas, cores e poderes, juntamente com bruxas, magos, gnomos, e duendes, dentre outros seres dotados de magia, as fadas estão presentes em inúmeros contos folclóricos. Portanto, sob uma determinada leitura, a fada pode ser entendida como uma criação mágica do imaginário. O imaginário é um organismo simbólico, que transcende

as representações primeiras, um conjunto de símbolos, histórias, crenças e linguagens, que delineiam e acompanham o trajeto do homem pelo mundo.

Antes mesmo dos contos de fadas tradicionais difundidos principalmente por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, as fadas já faziam parte de contos maravilhosos de antigas culturas, transmitidos de forma oral, essencialmente por viajantes, contadores de histórias, músicos e camponeses: “Os contos de fadas são versões escritas – relativamente recentes ao contrário do que se costuma pensar – de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais” (CANTON, 1994, p. 11). Em seu livro *E o príncipe dançou... Os contos de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*, Katia Canton (1994) observa a importância de avaliar os contos de fadas como documentos sócio-históricos, estéticos e como resultados de criação pessoal.

De acordo com Calvino (2010, p. 142), “foi nos verdes prados da Irlanda e nas planícies da Escócia que essa estirpe impalpável alcançou a máxima densidade populacional”, ou seja, a associação das fadas a um lugar geográfico real é forte, e mais ainda aos lugares imaginários, já que as fadas faziam aparições no espaço humano, vindas de outro mundo paralelo ao dos homens. No *Dicionário de lugares imaginários*, Gianni Guadalupi e Alberto Manguel (2003) definem o reino das fadas como um espaço de localização “variável”, ou seja, movente, tendo em seu centro um grande chalé onde mora uma mulher com sangue de fada. Nesse reino há muita magia, natureza, e o tempo é mais longo em relação ao mundo em que vivemos. A terra das fadas é um lugar de compreensão diversa, onde o tempo e o espaço se comportam de maneira diferente do tempo e do espaço dos seres humanos.

A espacialidade difusa e de difícil localização gerou essa ampla forma de fluidez em relação à imagem da fada. Para Tolkien (2015), a Terra-Fada representa a imaginação, e esse reino mágico das fadas, segundo o autor, também precisa ser e estar em um espaço e tempo diferentes da terra dos homens, sendo assim, as fadas são diferentes, elas têm outro tempo e visão em relação aos fatos, e isso é de fato importante para a análise de *Nhininha*, já que ela parece estar em um tempo de pensamento diverso em relação aos outros personagens do conto “A menina de lá”.

Charles Perrault, ao publicar *Os Contos da Mamãe Gansa*, em 1695, na corte do rei Luís XIV, difundiu a imagem da fada que muitos

conhecemos. Através do seu conto “As Fadas”, Perrault mostra uma figura que ora é uma mulher bela e ricamente vestida, ora é uma velha maltrapilha, indicando também que a fada é uma criatura capaz de se metamorfosear, e sua forma física exata é um constante mistério e vazio que as palavras não conseguem revelar, deixando apenas alguns sinais, como a varinha mágica e outros objetos mágicos: “As fadas são representadas pelas antigas tradições francesas geralmente como mulheres jovens e belas, ricamente vestidas, e algumas vezes como velhas e alquebradas, mas sempre munidas de sua varinha mágica” (CAMARANI, 2006, p. 257).

Assim, a fada foi se construindo no imaginário moderno como uma criatura mágica, vinda de outro tempo e espaço, com uma grande estranheza, e com o grande sentido de aparição, pois ela surge aparentemente de um nada, e retorna assim para esse nada, sua natureza é misteriosa para além da narrativa sendo contada, como se adentrasse os enredos das histórias contadas. Uma imagem que se difundiu em larga escala da fada é o seu ser enquanto diminuto, para Tolkien (2015, p. 69):

A verdade é que fairy [fada] originariamente nem significava uma ‘criatura pequena’ ou grande. Significava encantamento ou magia e o mundo ou país encantado onde vivia gente maravilhosa, grande e pequena, com estranhos poderes da mente e da vontade, para o bem e para o mal.

Essa criatura que representa estranhas vontades é visível em *Nhinhinha*, quando, em dado momento da narrativa criada por Guimarães Rosa, ela começa a operar pequenos milagres no meio em que vive. Esses milagres não são entendidos de primeiro momento, por se tratarem de desejos simples da própria menina. Se na literatura para as crianças aparecem muitos seres ajudantes para realizarem desejos, tais como as fadas, no conto de Rosa, a menina fada também será uma espécie de ajudante para os demais, uma ajudante insólita, que não terá uma varinha mágica de condão para realizar tais desejos, mas outro jeito de fazer as pequenas magias acontecerem.

3 Onde tudo nasce e o desejo do lugar outro

“Cheeinhas!” – olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de “estrelinhas pia-pia”. Repetia: – “Tudo nascendo” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que estava com cheiro de lembrança. – “A gente não vê quando o vento se acaba”...

(ROSA, 1972, p. 21)

“Tudo nascendo”, era o que Nhinhinha gostava de falar, esse estado luminoso de eterno nascer liga-se à sua condição de criança, de estar em um lugar de primeira infância. Os primeiros anos da criança são comparados a um jardim. Por isso, nascer, brotar e crescer são verbos que lhes foram destinados, representando uma determinada visão de infância. Vestida de amarelo, a menina se parece com uma abelha voando nesse jardim de sua imaginação onde tudo nasce:

A infância é o momento de fascinação, ela própria está fascinada, e essa idade de ouro parece banhada numa luz esplêndida porque irrelatada, mas é que esta é estranha à revelação, nada existe para revelar, reflexo puro, raio que ainda não é mais do que brilho de uma imagem (BLANCHOT, 2011, p. 25).

O que a menina de lá falava é colocado pelo narrador do conto como comum: “a gente é que ouvia exagerado: – alturas de urubuir... ‘Não, dissera só – ‘...altura de urubu não ir’. O dedinho chegava quase no céu” (ROSA, 1972, p. 21). Desta forma, os adultos, que não conseguiam entender simplicidades perdidas, não conseguiam recuperar essa infância que olha para a vida, onde tudo está sempre nascendo e começando.

Apesar do olhar infantil de constante descobrir, podemos dizer que Maria, para além do lugar da infância, faz parte ainda de outro lugar, esse mais distante da própria infância, um lugar talvez por vir ou arcaico, de outros tempos. Seus olhos não estão tomados somente pelos primeiros anos de vida, mas por olhares que desejam ir para outro espaço, que estranhamente parece conhecido pela menina:

“Eu quero ir para lá”. – aonde? – “Não sei”. Aí observou: – “O passarinho desapareceu de cantar”. De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: – “A avezinha”. De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “Senhora Vizinha...” E tinha respostas mais longas: – “EeuToufazendo saudade” (ROSA, 1972, p. 21).

Outra evidência que permite fazer a leitura da menina como pertencente ao mundo das fadas é seu estado de desconforto com sua existência ali. De acordo com Calvino (2010, p. 141), a fada: “Tem momentos de euforia e inquietude, mas seu humor mais frequente é a melancolia, talvez devido a sua natureza suspensa”. Maria caminha pela narrativa suspensa entre dois mundos, ela está presente na terra, mas seus desejos se voltam para outro lugar, como se fosse apenas uma mensageira. Na mitologia céltica, dentro do *Sidhe* (“colinas do povo mágico”, “reino das fadas”), elas seriam imortais, fora deles poderiam adoecer e morrer. Em muitas narrativas de matriz celta, as fadas eram descritas como misteriosas mensageiras divinas, possuindo, além de tudo, um poder verbal, que também pode ser evidenciado em Nhinhinha, que surpreende primeiramente pela magia de suas palavras. Ainda segundo Calvino (2010, p. 144): “as fadas conhecem, debaixo da terra ou no céu, mais caminhos do que supõe qualquer de nossas vãs filosofias”. A menina, de uma forma insólita, parece entender muitas coisas de que os outros parecem ter apenas um vislumbre.

A menina, sendo uma fada vinda de outro reino, já sente que ali não é o seu lugar; seu dedo apontado para o céu indica seu estado de pertencimento, esse estado de transcendência inerente à figura das fadas, que operam transformações nos destinos dos humanos, e depois retornam ao seu próprio mundo, o que Tolkien (2013) nomeia também de “belo reino”. Em narrativas maravilhosas de tradição oral, a fada é essa criatura sempre transitando entre dois mundos, visitando a terra, mas sempre voltando ao seu lugar, tendo alguma tarefa no reino humano, para depois continuar seguindo para seu reino mágico, ou vivendo de forma isolada em um espaço que já é dotado de magia. Elas são aparições mágicas.

4 Pequenos milagres (magias) de fada

O estranho narrador do conto “A menina de lá”, do qual não sabemos muito, inicia a história de uma perspectiva de visão da menina e corresponde a um narrador ambíguo, como já apontado neste trabalho pelas postulações de Covizzi (1978), passa a narrar em determinado ponto a história de uma perspectiva distante, como se alguém tivesse contado os eventos para ele posteriormente, como se estivesse fazendo um registro da história que se passou. Não ficamos sabendo ao certo se ele é ou não algum personagem da história, ou se estava ou não perto da menina quando os eventos começaram a acontecer. Depois do momento dessa aparente “partida” do narrador, a narrativa começa a contar sobre os pequenos milagres que Nhinhinha passa a realizar. Essas pequenas “magias” realizadas pela menina – e tomemos aqui o caráter próximo entre milagre e magia, já que também na narrativa de Rosa parece que há um encontro das duas ideias – o narrador ambíguo diz ter escutado falar. Os pequenos milagres da menina são imperceptíveis no começo, e logo vão dando-se a entender aos adultos:

Parece que foi de manhã. Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: – “Eu queria o sapo vir aqui.” Se bem a ouviram, pensaram que fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para os pés de Nhinhinha – e não sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visitas dessas jamais acontecera. E ela riu: – “Está trabalhando um feitiço...” Os outros se pasmaram; silenciaram demais (ROSA, 1972, p. 22).

Este primeiro milagre, chamado de feitiço pelos demais, dá a ela quase um atestado de pequena bruxa, até mesmo pelo sapo ser um animal associado com as feiticeiras em muitas histórias. Porém, nosso objetivo de análise é apresentar Maria como uma fada de lá, embora saibamos que bruxas e fadas compartilhem uma estranha e complexa ligação: “Vulgarmente se diz que fada e bruxa são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina” (COELHO, 1998, p. 32). A questão de milagre e magia também precisa ser explorada: sendo o milagre uma visão mais ligada ao religioso, é realizado por uma vontade de Deus. Já a magia parece ser exercida por certos indivíduos que controlam de alguma forma as forças

elementares próximas. Assim, Nhinhinha parece realizar algo entre esse milagre e essa magia, já que deseja por vontade própria, embora fique subtendido que essa fonte de encantamento parece vir de outro lugar.

O segundo evento em que a menina revela sua magia também se dá de forma simples e singular: “– ‘Eu queria uma pamonhinha de goiabada...’ – sussurrou; e nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos de goiabada enrolada na palha” (ROSA, 1972, p. 22). É interessante brevemente salientar a figura dessa senhora vinda de longe, talvez desse mesmo lugar de Maria, desse espaço de lá.

Ninguém entendia os estranhos milagres; o que a menina falava e desejava acontecia: “A fada, por intermédio da qual alguém satisfaz um desejo, existe para todo o mundo. Só que são poucos os que sabem se lembrar do desejo formulado; por isso, só poucos são os que, mais tarde, na própria vida, reconhecem a satisfação proporcionada” (BENJAMIN, 1995, p. 84). Seriam as pequenas magias de Nhinhinha meros acasos? “Estudiosos de tradições celtas definem suas fadas como ‘mestras da magia’, que simbolizam ‘poderes paranormais do espírito ou potencialidades da imaginação” (COELHO, 1998, p. 34). Como uma criança com “alma” de fada, a menina conseguia realizar pequenos desejos.

Sabemos que “[p]or meio da palavra dos poetas o reino das fadas também transmite a força virgem de um mundo irredutivelmente ‘outro’, que a literatura não consegue domar até o fundo” (CALVINO, 2010, p. 142). Os milagres de Nhinhinha, que se iniciaram através das palavras, também começaram a se dar por outras formas: “Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos” (ROSA, 1972, p. 22). Esses outros modos eram também gerados pela crença que as outras personagens tinham nela, no caso a mãe, que, ao encostar-se à menina e olhar com fé, acreditou nos poderes sobrenaturais da filha.

A família de Nhinhinha decide guardar segredo de seus milagres. Por mais que fosse extraordinário, o receio apresentava-se diante da estranheza do desconhecido e do desejo de proteger a menina, a sua infância.

No que concerne à sua relação com a natureza, o conto segue estabelecendo uma profunda ligação entre a menina e os fenômenos naturais. Num primeiro momento, Nhinhinha não opera milagres em acontecimentos dessa ordem, por exemplo, em relação à chuva:

Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava de estorricar. Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva. – “Mas, não pode, ué...” – ela sacudiu cabecinha. Instaram-na: que, se não, acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, as frutas, o melado. – “Deixa...Deixa...” – se sorria, repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas (ROSA, 1972, p. 23).

Quando queria e achava que era a hora oportuna, a menina desejava a chuva e o arco-íris, cantava e pulava no quintal, como em uma brincadeira, tal como um passarinho em uma poça de chuva: “O paradoxo da magia aparece evidentemente: ela pretende ser iniciativa e dominação livre, quanto que, constituiu-se, aceita o reino da passividade, esse reino onde não existem fins” (BLANCHOT, 2011, p. 287). A magia da menina, tal como a natureza, acontece nos silêncios, na simplicidade e no tempo do simples certo a acontecer, ou seja, no tempo das fadas. É como salienta Tolkien (2015), e também a narrativa de Monteiro Lobato (2011) “Uma pequena fada” evocada aqui: *uma coisa de fada*. Podemos entender este tempo de fadas, como aquele não pertencente ao cotidiano normal, é um tempo circular, um tempo da natureza, o tempo talvez visto nas sociedades antigas.

5 A menina da lua

Passamos agora para a breve análise de outra menina misteriosa das narrativas de Guimarães Rosa, começando por uma pequena apresentação da obra dentro da qual se encontra. O livro *Ave, Palavra* (1970) traz textos diversos. São contos, poesias, ensaios, textos de teatro, entre outros. O próprio escritor definiu o livro como uma miscelânea,

querendo caracterizar com isto a despreensão com que apresentava essas notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que, aliado à variedade temática de alguns poemas dramáticos e textos filosóficos, constituíra sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiras durante o período de 1947 a 1967. (RÓNAI, 1970, p. 2)

Podemos considerar *Ave, palavra*, tal como o próprio nome propõe, um livro que voa entre textos, palavras fluidas que se espalham entre páginas, “assim como um conjunto harmonioso para, fugindo ao monótono, manter

alerta e prisioneiro o leitor” (RÓNAI, 1970, p. 3). Trata-se de escritos de diversas datas, mas que possuem uma ligação entre si, como uma obra uniforme.

Sabemos que a “asa é o atributo principal do voar” (DURAND, 1997, p. 131). A asa representa um símbolo de verticalidade, ascensão e elevação, tal como apresenta Gilbert Durand (1997) no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*. Portanto, a asa e o voo são vontades de transcendência. *Ave, palavra* é esse livro transcendente, que penetra nesse profundo voo. Durand (1997, p. 134) ainda coloca que “o arquétipo profundo das fantasias do voo não é o pássaro animal, mas o anjo”. O anjo, como uma criatura celeste, é uma representação não só do voar, como também de proteção e iluminação, ele também é um ser ajudante, assim como postula Agamben (2007).

Não somente os anjos são ajudantes, mas as fadas também o são, já que foram amplamente representadas como personagens de auxílio. Elas também representam o voo de transcendência, de alcance de outra materialidade. Elas propiciam outra visão, e é nesse sentido que o conto “A caça à lua” se revela dentro do livro *Ave, palavra*.

Tal como em “A menina de lá”, temos novamente nesse conto a personagem de uma menina longínqua: “E ela foi apenas aquele instante, logo longe no passado. De um modo, aquela menina tinha DESAPARECIDO” (ROSA, 1970, p. 178). Nessa narrativa, temos uma menina que, em uma noite de lua cheia, grita a expressão “Viva a lua!”. Ela representa uma breve aparição para o narrador da história: “Só o instante. *Fazia mesmo luar, eu já tinha notado. Mas olhei foi a menina*” (ROSA, 1970, p. 177).

Diante da breve visão da menina, o narrador entra em contato com uma espécie de encantamento. Como já evocado neste artigo, Calvino (2010) salienta que o mundo das fadas é fluido e multiforme, e tal como em “A menina de lá”, as fadas aparecem e desaparecem, são breves instantes que poucos conseguem ver: “Nós dois. Foi o mínimo momento” (Rosa, 1970, p. 177). O narrador ainda conta: “Somente, como tudo se passou por entre segundos, na confusa e incúmplice *realidade*, nem pude saber quem era a menina” (ROSA, 1970, p. 178). Quem seria essa menina misteriosa que aparece em uma frase e logo em seguida some nas palavras?

Segundo Agamben (2007, p. 32): “Os ajudantes possuem uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu

pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida ou a um lugar inviolável”. A menina por breve instante fornece ao narrador um momento outro, por mais que ele já soubesse do luar, ele vê uma “outra lua” e, assim, fica em permanente estado de busca, já que, na continuidade do conto, ele segue a procurá-la: “A menina está perdida, no tempo. *Para mim*. Por Longínqua. (Tantos os anos são uma montanha) Nunca mais poderei vê-la?” (ROSA, 1970, p. 179).

Outra qualidade dos seres ajudantes, no caso das fadas, é a visão penetrante, reconhecem algo que está invisível, algo para além da palavra: “A l t a l u a idoura e vindoura, enviada de longe, enviada – noiva do vácuo – somenos luz” (ROSA, 1961, p. 179). A lua se mostra ao mesmo tempo em ida e vinda, e na missão de enviar algo, tal como evoca Agamben (2007), os seres ajudantes trazem mensagens divinas, sendo a lua relacionada às Deusas: a menina torna-se a fada mensageira lunar, Diana e Ártemis da mitologia greco-romana, deusa da lua e da caça.

Encontrar a menina é salvar-se: “E a MENINA? (Que é a lua, senão um sempre não-se-lembrar de tudo, o não esquecido? Ei-la. Mãe dos magos” (ROSA, 1970, p.180). Aqui podemos visualizar outra relação de metamorfose entre menina e lua, e sua tarefa de provocar uma lembrança que jamais será esquecida. Para Agamben (2007), o ajudante fornece uma lembrança de relação com o perdido; ainda podemos ler essa lembrança como um artefato fatídico, como propõe Tolkien (2015), que representa algo, muitas vezes um objeto ou uma palavra da fada, que fica. Aqui o que fica é a lua, inalcançável e mutante, e a expressão única e curiosa da menina.

6 Da palavra mágica

Apenas uma expressão – “Viva a lua!” –, como a evocação de um nome mágico, retira o narrador do lugar onde ele estava: “O verso, traço encantatório! E, não se negará ao círculo que propriamente se fecha, abre a rima uma similitude com as rodas, em meio à relva, da fada ou do mágico” (MALLARMÉ, 2010, p. 210). O narrador entra em outro círculo, feérico, que lhe concede outra visão.

A menina como já salientado, se confunde com a própria lua, astro celeste sempre ligado ao mistério, à brevidade, à contagem do tempo, por marcar fases e mudar constantemente de forma: “A meninazinha não pode morrer em mim. Procuro-a. A lua é todo o azul que é refulgente; e os campos

mais longe” (ROSA, 1970, p. 179). É como se o narrador quisesse parar o instante, mas se vê diante da impossibilidade, pois a lua é transformação, as fadas também o são. Em antigas crenças camponesas da Irlanda, as fadas dançavam em círculo diante da lua para se regenerarem. O azul da lua também pode ser apontado como outra característica da figura da fada, afinal, o azul é representativo dessas criaturas e pode ser encontrado em diversos exemplos: o azul dos cabelos da fada do Pinóquio, o que na Disney é manifestado pelo vestido, o azul celeste, onde as fadas passaram a viver. Durand (1997, p. 148) coloca que o “azul reúne, portanto, as condições ótimas para o repouso e, sobretudo, o recolhimento”. Com a aparição da menina, o momento se recolhe, tudo na narrativa é recolhido por sua presença e, logo em seguida, por sua ausência.

Outro indício da possibilidade de lermos essa estranha e breve personagem de Rosa como uma fada, também de “lá”, encontra-se na própria descrição da personagem:

Seus claros cabelos aerostáticos. Porque: ela corra e gritara – menina saída no espaço, uma vez, (gazela) em içado avanço, flor, fada. Ela levantava os pezinhos, como os se fosse também lavar, como às mãozinhas. A meninazinha – sua t r a n s f i g u r a. Se pertencesse à categoria dos SERES LIBELULARES? (Naquele viés.) *A menina*, então soltara-se de florestas páginas de toda urgência sob letreiro: AS COISAS MAIS BELAS. Talvez, e muito antigamente, de um Livro DE ENCANTOS, almado grimório? *A Menina – A LÉU DE LUA* (ROSA, 1970, p. 178).

Aqui estão descritas características aéreas, leves – principal atributo das fadas, segundo Calvino (2010) – encanto e magia das fadas, perguntas, dúvidas que o narrador nutre pela menina lunar.

Uma das tarefas dos ajudantes é preparar o Reino (AGAMBEN, 2007). Podemos ver na narrativa de Rosa um novo estado para o ser, o narrador refere-se a essa menina como a escolhida, como se fosse esse ser mágico escolhido, essa fada madrinha que aparece por um instante e concede algo mágico para alguém. Quando encerra o conto o narrador diz: “A Menina – tão escolhida – em hora viva. A Menina –

D I V I A N A”. (ROSA, 1970, p. 180).

Diviana, de divina, de viva, de Diana, ou de Viviana (Vivien), feiticeira fada que seduziu o mago Merlim. A menina que, por meio das palavras, gera uma busca viva no narrador do conto; através de sua presença ambígua, ela semeia a dúvida, se é ou não é: “E essa ambiguidade toda, não é a própria sedução?” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 15).

7 Considerações finais

Pai e mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse. E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais.

(ROSA, 1972, p. 23)

Como citamos anteriormente, as fadas, fora dos *Sidhe*, adoecem e morrem, vê-se que a personagem Nhinhinha faleceu pela má água daqueles ares que não eram os dela. Apesar de triste e forte, essa passagem do conto evidencia que a fada está ligada a uma ideia de leveza, continuidade e eternidade. De menina pequena, Maria vai a “Menina Grande”, como sua mãe passa a rezar.

Todos ficam em profunda dor pela perda e pela incompreensão daquela presença milagrosa, porém tão breve em suas vidas: “Nenhuma visão ou evento lhe é explicado, nenhum segredo é descoberto, nenhum mistério é revelado. A Terra-Fada não faz concessões à curiosidade humana” (TOLKIEN, 2015, p. 51). Depois da presença de Nhinhinha, corações iriam ser modificados para sempre, entre aqueles que tiveram sua presença e também a sua ausência.

Antes da morte da menina, no dia do arco-íris, Tiantônia, personagem do conto, a repreendeu de forma rude, pelo fato da menina ter desejado “um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes”, tal desatino de fala havia abalado a tia, essas palavras eram estranhas vindas de uma criança que estava começando a vida. Nhinhinha é lida neste artigo como uma fada, uma alma antiga no corpo de uma criança, que sabe que é de lá e que vai voltar para lá, para o seu outro reino. Para a menina sempre fora normal essa ida, já que ela sempre foi de lá, e nunca do aqui.

E o caixão desejado, foi comprado? Mãe e pai refletem e, num sorriso tal como Nhinhinha dava, chegam à conclusão de que “não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de ser bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser!” (ROSA, 1972, p. 24). Por fim serenam, sabendo que a vida inevitavelmente é assim, e algumas coisas deixam de ser.

Guimarães Rosa, nessa narrativa, assim como em muitas de sua carreira literária, usa termos que remetem à crença cristã, como milagres, virgens e anjos. Nhinhinha virou “Santa”, outra das muitas leituras e caminhos possíveis, mas que não é o objetivo desta breve análise aqui realizada.

Dialogando com a menina de lá e seu destino de desaparecimento, temos a menina sem nome de “A caça à lua”, essa menina que também desaparece, mas que fica com os personagens que a viram, que tiveram sua presença, mesmo que tão rápida. Apesar da saudade, elas são de lá, e é através de momentos simples, como o desejo por uma pamonha de goiabada, de um arco-íris, uma saudação de vivacidade para a lua, de felicidade só por ver a luz, que essas meninas de Guimarães Rosa se manifestam, sendo elas fadas das coisas breves.

Magia feérica, sim, cotidiana – sem distância, pela inspiração, mais que o pleno inflando um deslizamento, a manhã ou tarde, de cisnes de nós; nem além que não se aclimate, das asas desviada e de todos os paraísos, o entusiástico caráter inato da juventude numa profundidade de jornada (MALLARMÉ, 2010, p. 98).

A fada, depois de tanto tempo, continua caminhando nas linhas do mistério, do indizível, do irrepresentável, do vazio, não apenas um vazio sem palavras, mas um vazio que diz e torna os nossos mais profundos desejos em magia, para que possamos ainda realizar essa tão profunda jornada em busca de outros reinos, que as palavras tentam desbravar.

Para concluir, se há uma possível consideração final, evocamos Blanchot: “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio” (2011, p. 18). Ficamos nesse silêncio final a que a literatura nos remete quando fechamos um livro, um silêncio que vai se transformando em eco, deixando uma voz que não sabemos bem qual é, estendendo, dentro

do nosso ser, uma voz vinda de outro lugar, quem sabe essa voz povoa em algum reino de fadas bem do lado de lá, e se encontre com figuras como Nhinhinha e a menina da lua.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Manhã de inverno. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 140-144.
- CAMARANI, A. L. S. *A poética de Charles Nodier: Contendo a tradução de A fada das migalhas*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou... Os contos de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo: Pensamento, 1990.
- GUADALUPI, Gianni; MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- LOBATO, Monteiro. *Histórias diversas*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- MALLARMÉ, S. *Divagações*. Florianópolis: Editorada UFSC, 2010.
- PERRAULT, Charles. *Contos de fadas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios. In: _____. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-20.

ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

TOLKIEN, J. R. R. *Ferreiro de Bosque Grande*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

Recebido em: 16 de abril de 2020.

Aprovado em: 09 de outubro de 2020.

RESENHA



**KOTECK, Davi. *O que acontece no escuro.*
Porto Alegre: Editora Taverna, 2019.**

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, São Paulo / Brasil

jvvalentim@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9275-9801>

O que tu tá fazendo aí, sozinho, guri?
Não sei. Eu apaguei.
Como assim?
Às vezes eu apago.
É?
Não sei explicar.
E o que acontece no escuro?
Fez uma curva grossa. Passei a sentir como
se tudo escurecesse pela primeira vez.

(Davi Koteck. *O que acontece no escuro*)

Num dos textos mais emblemáticos para pensar a estética contemporânea e sua consolidação nas artes plásticas, na música e na literatura, Umberto Eco (1997, p. 37-38) propõe a presença obsidiante da “obra aberta” e suas múltiplas figurações, procurando observar a sua capacidade de não esgotamento total diante das variantes de leitura (sociológica, filosófica, psicanalítica, semiótica e teológica, por exemplo), em virtude de sua ambiguidade.

Para o semiólogo italiano, uma obra aberta deve ser compreendida enquanto objeto artístico com uma faculdade inesgotável de proporcionar vieses analíticos, na medida em que, no lugar de um “mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substitui-se um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas” (ECO, 1997, p. 47).

Nada mais justo recuperar o autor de *Obra aberta* para tecer algumas reflexões em torno do primeiro livro do jovem escritor brasileiro Davi Koteck. Com textos seus já publicados na *São Paulo Review* (2019),

Mallarmargens (2020) e *Qualquer ontem* (2019, antologia), Davi Koteck estreia com a coletânea de contos *O que acontece no escuro* (2019). Mesmo se tratando de uma obra inaugural e com uma trajetória por trilhar, não se poderá negar que o presente título vem fazer companhia aos de outros nomes no cenário da novíssima ficção brasileira, sobretudo, no tocante às contribuições inventivas e renovadoras que esses têm imprimido nos últimos anos.

Ao lado de nomes emergentes e significativos, como os de Carol Bensimon (autora da “Apresentação”), Cristina Judar, Daniel Galera (responsável pela exposição da badana frontal), Felipe Franco Munhoz, Geovani Martins, Itamar Vieira Júnior, Jorge Ialanji Filholini, Natália Borges Polesso e Veronica Stigger, dentre outros, Davi Koteck consolida a sua entrada nesse expressivo grupo, investindo sobre o gênero conto.

Lidos em conjunto, os contos de *O que acontece no escuro* podem ser compreendidos como pequenas peças cujos eixos giram em torno de temas viscerais e reverberativos, tais como o confronto com a solidão e a sensação de incompletude diante de relações ocasionais (“Campos neutrais” e “Pedaço de madeira”), a saída da casa dos pais e a formação da própria família (“Como se fumasse um cigarro”), o confronto com a morte e a percepção da pequenez da vida (“Led Zeppelin para dançar diariamente”), a compreensão do próprio corpo (“Para tão longo amor tão curta vida”), o alcoolismo (“Viver é fácil de olhos fechados”), a *mediocritas* do cotidiano e seus efeitos na formação do indivíduo (“No dia em que recolheram o Monza”), a hipervalorização de datas festivas e a futilidade dos consumismos (“Antinatal”), os dilemas da adolescência, como a vida sexual, a gravidez precoce e o aborto (“Use o assento para flutuar”), os conflitos deflagrados diante da descoberta da doença (“Nine out of ten”), as relações afetivas entre pessoas com diferença de idade (“Um pouco estranhos”), a separação dos pais pelo divórcio (“Mais traído do que nunca”), as ambiguidades entre amizade e relação homoafetiva, ainda que momentânea (“E ele sempre chegava”), a descoberta da homossexualidade do irmão (“O meu irmão”), a sensação pendular de estar entre o delírio e a realidade (“O que acontece no fim”), a orfandade (“O que acontece no escuro”), a solidão e a sensação de *blackout* (“O caminho de casa nunca foi tão escuro quanto agora”).

Numa primeira leitura, é possível detectar a autonomia dos textos e sua independência em relação aos demais. No entanto, a insistência

num narrador autodiegético em todos eles não deixa de abrir uma outra possibilidade de leitura na arquitetura de *O que acontece no escuro*. Ainda que entenda a obra, tal como configurada desde a página frontal, como uma recolha de contos do autor, fico a me interrogar se todas as experiências narradas por uma primeira pessoa não poderão ser lidas como um grande mosaico de um mesmo “eu”, uma espécie mesmo de distensão narcísica, que, a cada página e a cada trama, tem de se confrontar com choques inevitáveis de sua realidade cotidiana.

Não à toa, todos esses *eus* protagonistas, volta e meia, esbarram em aventuras afetivas e sexuais furtivas com jovens de mesmo nome – Ana, Flávia e Júlia reaparecem de um conto para outro – do mesmo modo como algumas referências espaciais em comum são recuperadas – as salas de aula da faculdade, as festas e os consultórios médicos para a recepção do diagnóstico de alguma doença –, deixando no leitor muito mais uma sensação de continuidade do que de arquitetura individual e desligamento. Mesmo assim, o mais interessante nesse caso é que os textos mantêm a sua autossuficiência de universo distinto, tanto do conto antecedente quanto do posterior.

Um dos pontos mais instigantes é a construção das personagens femininas, porque elas têm uma função primordial nas tramas. São elas que deflagram a visível necessidade do(s) protagonista(s) em exorcizar os fantasmas da solidão e da ausência, além de serem elas as que conseguem compartilhar uma parcela das aventuras experimentadas. Ana, por exemplo, aparece nos contos “Campos Neutrais”, “Pedaço de madeira” e “O que acontece no fim”; Flávia surge em “Para tão longo amor tão curta a vida” e “O que acontece no fim”; Júlia, em “No dia em que recolheram o Monza”, “Como se fumasse um cigarro só que ao contrário”, “Um pouco estranhos”, “Ele sempre chegava” e “O caminho de casa nunca foi tão escuro quanto agora”. Outras, com apenas uma aparição, não deixam também de exercer a função de desencadear sentimentos cáusticos e corrosivos, como acontece com Laura, em “Led Zepelin para dançar diariamente”; Lúcia, em “Use o assento para flutuar”; e Amanda, em “Nine out of ten”.

Do mesmo modo, essa técnica de valer-se do outro para expor e expurgar sentimentos e sensações de desassossego e, ao mesmo tempo, de necessário confronto também pode ser constatada nas personagens com laços familiares, como ocorre com as figuras da mãe, em “O que acontece no

escuro”, e do pai, em “Viver é fácil de olhos fechados”, “Como se fumasse um cigarro só que ao contrário”, “Antinatal” e “O meu irmão”. Ao contrário das jovens com quem desenvolve laços de afinidade e sintonia, os familiares são todos inominados, quase uma sugestão da pouca intimidade entre eles, com uma exceção apenas, no conto “O meu irmão”.

Aqui, é preciso estar atento para não cair numa armadilha em considerar tanto as figuras femininas de maior, quanto as de menor aparição, como meras repetições entre si de situações marcadas pelo desengano, pelo desencontro e pela transitividade do tempo. De forma muito engenhosa, o autor vai alterando as cenas de encontro, de desenvolvimento de relacionamentos e de desfechos entre ele e as jovens, não permitindo, na verdade, qualquer tipo de reincidência, a ponto de as transformar em autênticas e “múltiplas perspectivas” (ECO, 1997, p. 40). Só assim consegue explorar a possibilidade de entrada do seu receptor, com “uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de forma que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual” (ECO, 1997, p. 40).

Sem querer roubar o prazer da leitura, não resisto em deixar dois exemplos sintomáticos, a fim de confirmar a minha perspectiva de entender os contos, no seu conjunto, como pequenas “obras abertas”. O inevitável atrito com a homossexualidade alheia concede ao texto uma ambiguidade ímpar, nas duas vezes em que o tema surge em *O que acontece no escuro*.

Em “E ele sempre chegava”, a presença do amigo de Júlia expõe uma diferença gritante entre esse e o protagonista, ao ponto de suas orientações sexuais emergirem como campos bipolares e incomunicáveis: “No que ele era colunista da Veja, eu, Adorno. Quando ele dizia bossa nova, jazz. Phil Collins, Cohen. Karnal, Camus. Cerveja, eu, vinho. Ele gay e eu, hétero” (KOTECK, 2019, p. 84).

A partir dessa diferença, a incomunicabilidade parece ser a única tônica possível, no entanto, no lugar de apelar para uma certeza absoluta, o narrador-protagonista prefere deixar a dúvida como forma de entender as ambiguidades humanas: “Ele pôs a mão na minha coxa e meu pau começou a formigar” (KOTECK, 2019, p. 85).

O passeio de carro até a praia, do narrador autodiegético com o seu “quase” amigo, pode ser lido, nesse sentido, como uma metáfora da

própria trajetória pela qual o sujeito precisa passar para compreender as sutis nuances que as sexualidades insinuam. Não à toa, o protagonista, que nunca havia fumado, pede um cigarro e sorve quase todos até a chegada no destino final. Exatamente ali, à beira-mar, as reticências surgem como instrumento funcional para entender as volúveis fronteiras que o narrador considerava certas e intransponíveis:

Agora era mais tarde ainda, só eu e ele na praia, ele me olhava com os olhos gordos e meu pau pulsava na calça como se bombeasse sangue pro resto do corpo. Eu disse que era hora de ir, e ele ficou quieto mais uma vez. Deu dois passos pra frente e me encarou bem de perto. Eu respirei fundo e senti o cheiro da Júlia, nunca tinha percebido o quão parecido eram os olhos deles. (KOTECK, 2019, p. 87).

Interessante observar que, como em outros contos, a percepção das coisas e do meio se dá não apenas pela visão, mas, sobretudo, pelo olfato, através do qual o protagonista consegue um grau de apreensão e de convivência do/no mundo. É claro que tudo não passa de pura insinuação, mas, por detrás da dissimulação, se é possível pensar numa fluida fronteira entre a amizade e a homoafetividade dos dois rapazes, isso só se torna plausível, graças à capacidade do autor em projetar uma “germinação contínua de relações internas” (ECO, 1997, p. 64), de que o leitor necessita para chegar à sua conclusão.

Acredito que, aqui, reside a bem-sucedida artimanha de Davi Koteck, porque consegue sugerir sem explicitar, apenas indicando possibilidades de leitura para o desfecho da trama. Ora se pode optar por uma inquestionável heterossexualidade do narrador e os reflexos da ereção como uma reação em cadeia, ora não deixa de ser cabível o impasse em que ele próprio se vê, ao notar a sua excitação não com Júlia, mas com um amigo dela.

É, portanto, a capacidade de desenvolver uma “percepção da totalidade dos estímulos” (ECO, 1997, p. 64) o principal recurso desenvolvido pelo autor, ao longo desse conto. Mais interessante se torna, porque, no seguinte, “O meu irmão”, novamente o protagonista precisa se confrontar com a homossexualidade, mas não levando em conta as reações do seu próprio corpo, mas no do seu irmão mais velho e com a mesma carga de insinuação, instando o leitor a participar, “descobrir e escolher” (ECO, 1997, p. 64) a carga total de soluções plausíveis para os impasses efabulados na trama.

A carga memorialística constitui uma tônica não apenas desse, mas de outros contos de *O que acontece no escuro*. Talvez, por isso, para tentar deixar essas lembranças na órbita da impessoalidade, o irmão também é inominado, porque, muito mais importante que a certeza do nome, é a dúvida salutar que a personagem instaura no universo familiar do narrador.

Da ausência da mãe (terá sido aquela acidentada no conto homônimo “O que acontece no escuro”?) à orfandade e, conseqüentemente, à mudança para um possível lar adotivo (ou não), não há certezas expostas: “Depois, fomos morar com um homem mais velho que se chamava de pai, embora meu irmão o chamasse sempre pelo primeiro nome” (KOTECK, 2019, p. 89). Igualmente, movido por uma tentativa de recuperação das ruínas de um passado familiar, o narrador insinua o choque entre o pai e o irmão sem descrever qualquer detalhe mais preciso sobre o embate:

Teve uma vez que chovia tão forte ao ponto de ouvir o barulho das gotas. O homem mais velho abriu o quarto do meu irmão e disse que porra é essa, cara. O resto da conversa não deu para escutar, porque o barulho da chuva martelando o telhado era mais alto do que o eco da gritaria. (KOTECK, 2019, p. 89-90).

Ora, o autor consegue prender a atenção do leitor e inseri-lo nas soluções possíveis para entender as razões da saída do irmão da casa. É o que ocorre quando esse ressurge, numa das visitas, acompanhado de Flávio, um homem “mais velho do que ele, mais magro do que ele, e tinha a barba turva, cheia de redemoinhos”, e apresenta-o como “alguém muito especial, e lembro de pensar se ele era mais especial do que eu, mesmo sabendo a resposta” (KOTECK, 2019, p. 91). Somente na última despedida, alguma certeza esboça-se:

Antes do funeral do meu irmão, meu pai ficou ajoelhado em casa, perto do tanque. Dirigi até o cemitério em terceira marcha, e a lombada da rua pareceu uma linha plana. Flávio estava ao lado esquerdo do caixão, usava um blazer preto amassado, tinha os olhos gordos, a mesma falha na barba, o espaço que sobrava na bochecha. Pus a mão nos ombros dele, dei um beijo seco na testa e senti na hora um cheiro afogado de sabão em pó. (KOTECK, 2019, p. 91).

Não à toa, a memória afetiva do narrador remete exatamente ao cheiro de “sabão em pó”, sentido por ele quando criança, toda vez que o seu

irmão lavava as suas roupas depois de brincar na areia. Logo, se a relação homoafetiva do irmão não surge explicitamente nomeada, isso não quer dizer que ela não seja a causa do desentendimento com o pai e o motivador de sua relação com Flávio. Ou será mera coincidência o fato de esse ir “ao lado esquerdo do caixão”, no sepultamento do irmão mais velho?

Longe de se colocar numa posição judicativa, o narrador prefere compreender que o mundo é feito de diferenças e heterogeneidades, num desfecho extremamente sensível e poético, dando abertura não para a incompreensão e o ódio, mas para o respeito e o afeto.

Ainda que os contos de *O que acontece no escuro* abordem temas corrosivos e mordazes, creio que, por detrás dessa escuridão, o autor sinaliza com o amor e a felicidade, enquanto sinônimos da/na experiência humana, sem barreiras de orientação sexual ou classe social. Nesse sentido, não seria essa possibilidade de vislumbrar um horizonte positivo uma das qualidades efabulatórias das tramas desse jovem escritor?

Daí a minha aposta em ler esses textos de Davi Koteck como autênticas joias por onde uma obra aberta se realiza, porque neles, também, se vislumbra uma ambiguidade da “existência social como choque de problemas não resolvidos” (ECO, 1997, p. 50). Será isso a marca de uma “pedagogia revolucionária” (ECO, 1997, p. 50)? Não sei, mas apostaria que sim, mesmo sabendo que só o tempo poderá confirmar. Para já, deixo o convite para essa belíssima estreia do jovem escritor Davi Koteck, afinal, como muito sabiamente anuncia a epígrafe, de Tiago Ferro (cf. KOTECK, 2019, p. 5): “também somos feitos de espaços em branco”.

Referências

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KOTECK, Davi. *O que acontece no escuro*. Porto Alegre: Editora Taverna, 2019.

Recebido em: 15 de setembro de 2020.

Aprovado em: 11 de março de 2021.