

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NÍVEL DOUTORADO

Joseane de Mello Rücker

**ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM ADELINO MAGALHÃES:
PRINCÍPIO DE INTERIORIZAÇÃO E RUPTURAS FORMAIS**

PORTO ALEGRE

2011

JOSEANE DE MELLO RÜCKER

**ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM ADELINO MAGALHÃES:
PRINCÍPIO DE INTERIORIZAÇÃO E RUPTURAS FORMAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira, sob a orientação da Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Imaginário e História.

Porto Alegre

2011

JOSEANE DE MELLO RÜCKER

**ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM ADELINO MAGALHÃES:
PRINCÍPIO DE INTERIORIZAÇÃO E RUPTURAS FORMAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira, sob a orientação da Prof. Dr^a. Ana Maria Lisboa de Mello, do Núcleo de Pesquisa em Literatura, Imaginário e História.

APROVADA EM 25 DE MARÇO DE 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello - Orientadora (UFRGS)

Prof^o. Dr. Antonio Sanseverino (UFRGS)

Prof^a. Dr. Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Prof^a. Marilene Weinhardt (UFPR)

Dedico esta tese aos alunos e pesquisadores que acreditam que o estudo é uma forma de acesso a nossas fragilidades.

Agradeço ao CNPq e a Capes que, a partir das bolsas de pesquisa no país e no exterior, fomentaram este trabalho. A UFRGS, pela formação pública e de qualidade. À professora Ana Mello, com quem trabalho há 13 anos, por confiar nesta tese e pela dedicação à pesquisa. À professora Jacqueline Penjon, pelas referências e pelo acolhimento em meu estágio no exterior. Ao professor Monsieur Roche, pelos conhecimentos de língua, literatura e cultura francesa. A Luís Augusto Magalhães¹, filho de Adelino Magalhães, pela solicitude em enviar-me materiais. A minha mãe, pela crença em minhas escolhas e por ter estado sempre ao meu lado nesses 33 anos me auxiliando a compreender que os limites podem ser constantemente superados. Ao meu irmão, pela sinceridade e pela admiração. Ao meu pai, pelo entusiasmo com que vibra com as minhas conquistas. À Mauren Salis, por ter sido a amiga e a parte da família que eu escolhi para me acompanhar. À Suzette Chabalgoity, por ser fiel e companheira em todos os momentos de minha vida acadêmica. À amiga Tânia Cardoso de Cardoso, pelas conversas cheias de poesia. A Marcelo Frizon, pela confiança. À Razyane Audibert, pelas palavras de aconchego. A Alan Scheid, pelo companheirismo. Aos amigos que fiz em minha estada em Paris: Javiera Medina, Nicolas Libedinsky e Rodrigo Ielpo. À Consuelo Vallandro, pela leitura atenta e pelas conversas apaziguadoras. A Pedro Dutra Gonzaga, por ter me escutado e auxiliado a relativizar a realidade. E, especialmente, a Andréia Scheeren, por ter estado ao meu lado, incentivando-me, acompanhando-me e dividindo todos os riscos que a pesquisa pode acarretar.

¹ A família de Adelino Magalhães, que acompanhou a nossa pesquisa, autorizou-nos a organizar uma seleção comentada dos textos do autor.

"A arte é uma expressão exterior de um conteúdo interior".

WASSILY KANDINSKY

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar as estratégias de acesso à vida interior da personagem empregadas nas narrativas por Adelino Magalhães. Para isso, esse estudo demonstra como os artistas da virada do século XIX - XX enfrentaram o desafio de representar o andamento da psique em formação na literatura. Entre os autores que auxiliaram a investigação estão: Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Belinda Cannone, Henri Bergson e Sergei Eisenstein. A fim de transformar o tema em forma, Adelino Magalhães mergulha na desordem da linguagem e, entre lacunas, provoca o leitor a vivenciar a intimidade de suas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Adelino Magalhães - ficção da intimidade - narrador - Modernismo - tempo.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à analyser les stratégies d'accès à la vie intérieure du personnage employées dans les récits par Adelino Magalhães. Pour ce but, cette étude montre comment les artistes de la fin du XIX^e siècle - début du XX^e ont relevé le défi de représenter la démarche de la psyché en formation dans la littérature. Parmi les auteurs qui ont influencé le travail sont: Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Belinda Cannone, Henri Bergson et Sergei Eisenstein. Afin de transformer le thème en forme, Adelino Magalhães plonge dans le désordre du langage et, entre des lacunes, pousse le lecteur à essayer l'intimité de ses personnages.

MOTS-CLÉS: Adelino Magalhães - fiction de l'intimité - le narrateur - modernisme - temps.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the strategies to access the inner life of the character employed in the narratives by Adelino Magalhães. For this aim, this study demonstrates how artists from the turn of the XIX century to XX faced the challenge of representing the progress of the psyche in formation in Literature. Among the authors who influenced the investigation, are Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Belinda Cannone, Henri Bergson and Sergei Eisenstein. In order to transform the subject into shape, Adelino Magalhães dives into the language disorder, and, among gaps, provokes the reader to experience the intimacy of his characters.

KEYWORDS: Adelino Magalhães - fiction of intimacy - narrator - Modernism - time.

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es analizar las estrategias de acceso a la vida interior del personaje empleadas en las narrativas por Adelino Magalhães. Para este fin, el estudio muestra como los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX enfrentaron el desafío de representar el progreso de la psique en formación en la literatura. Entre los autores que influenciaron la investigación, están: Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Cannone Belinda, Henri Bergson y Sergei Eisenstein. Con el fin de transformar el tema en forma, Adelino Magalhães se sumerge en el desorden del lenguaje y, entre las lagunas, provoca el lector a experimentar la intimidad de sus personajes.

PALABRAS CLAVE: Adelino Magalhães - ficción de la intimidad - narrador - Modernismo - tiempo.

SUMÁRIO

A PALAVRA COMO QUARTA DIMENSÃO DO SER.....	13
1. A CAMINHO DO SILÊNCIO: A CRISE DA REPRESENTAÇÃO E A DESCOBERTA DA INTIMIDADE ...	22
1.1 A TRAJETÓRIA EM BUSCA DE UMA NOVA MÍMESE.....	24
1.2 A INTIMIDADE DEFLAGRADA EM <i>MEIA MARROM</i>	38
1.3 ROBINSON NA SOLIDÃO DISCURSIVA.....	45
2. DUJARDIN E O PRENÚNCIO DA <i>CULTURA-FLUX</i>	62
3. O PRINCÍPIO DE INTERIORIZAÇÃO: MODOS DE ACESSO À VIDA INTERIOR DA PERSONAGEM ...	92
3.1 A TOMADA DOS FLUXOS DE CONSCIÊNCIA.....	94
3.2 A TRANSPARÊNCIA INTERIOR: ARTIFÍCIOS DE ACESSO À PSIQUE DA PERSONAGEM.....	104
3.3 A AUTORREFERENCIALIDADE.....	118
4. EM BUSCA DO TEMPO REDESCOBERTO: UMA LEITURA DOS CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES.....	127
4.1 A FORMAÇÃO DA MISÉRIA.....	147
4.2 UM PREGO! MAIS OUTRO PREGO!... E O ESTAMPIDO DE UMA LEMBRANÇA.....	158
4.3 SONHO ACORDADO DE UMA NOITE DE ESTIO E A SIMULTANEIDADE DE UM ARRANJO.....	170
4.4 AS VITRINES DA EMOÇÃO.....	177
4.5 A INQUIETUDE DO RELÓGIO.....	195
4.6 AS 21 NOITES DE PAULO CLÁUDIO E A SÍNTESE DE UM PROJETO.....	204
4.7 OS VIOLÕES: DESMONTANDO BRINQUEDOS EM ADELINO MAGALHÃES E OSWALD DE ANDRADE.....	213
O TEMPO ENSIMESMADO DA MODERNIDADE.....	240

REFERÊNCIAS	252
ANEXOS.....	266

A PALAVRA COMO QUARTA DIMENSÃO DO SER

Renda-se, como eu me rendi. Mergulhe no que você não conhece como eu mergulhei. Não se preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer entendimento. (LISPECTOR Clarice)

Clarice Lispector foi-nos companhia presente em nossa escritura, ainda que não tenha se tornado objeto específico de interesse. Não tecemos artigos, nem tampouco foi tema de dissertação ou assunto da tese, mas uma postura da autora, um desejo de mergulhar na psique e desvendar os desejos da alma humana parece ser o cerne da perquirição que nos provocou a escrever este texto. Não sabíamos ao certo o que encontraríamos nesse processo, perdemo-nos por vezes para encontrar e ampliar nossa trajetória de leitura, e descobrimos delicado prazer nesse caminho. Escrever era mergulhar na desordem da linguagem. Investigar, portanto, a construção do discurso que visa à representação da intimidade do *eu* mostrou-se tarefa inevitável e desafiadora, uma vez que visualizar o funcionamento da mente não nos auxiliava de modo objetivo a entender como se dá um processo social, mas questionava algo além: como representar as ressonâncias da sociedade na intimidade do sujeito?

Para o pensamento transformar-se em argumento, era necessário deixar-se tomar, em um primeiro instante, pela imaginação e abandonar o curso ordinário das coisas. Segundo o filósofo francês Gaston Bachelard (1884 - 1962):

O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra, a palavra aparece no cimo do psiquismo do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano (BACHELARD, 1998, p. 3).

Atualmente, na França, é tema constante a discussão sobre o que hoje se denomina autoficção. Não é esse o tema de nosso trabalho, mas poderia ser sim a continuidade de nossa pesquisa, uma vez que o neologismo criado pelo romancista e crítico Serge Doubrovsky traz à tona o debate de que a ficção é a experimentação de uma vivência, mesmo que nos limites da escrita. O texto constrói-se como um vaivém constante de tropeços, de rastros, de enganos, por isso é sempre a representação de uma subjetividade, da ressonância do mundo que se mostra sob a ótica do indivíduo, resultado de sua leitura de mundo. Muitos autores inclusive trabalham a relação entre os diários, o monólogo e a autoficção, o que nos parece muito acertado, pois, de diferentes formas, cada um visa representar, no discurso, uma faceta da intimidade de um personagem e/ou narrador.

A literatura não deve agrilhoar-se a uma função doutrinária. É livre como o movimento psíquico, e talvez seja por essa razão que se transformou em objeto de estudo para Sigmund Freud (1856 - 1939) e outros estudiosos da mente humana. Ao transfigurar-se em discurso, o homem dota a linguagem de seus contornos e edifica-se em oposição ao outro, pois é a partir do discurso que o homem contrapõe-se aos demais e delinea sua identidade. Segundo Émile Benveniste (2006, p. 286), não há consciência de si mesmo se não experimentada por contraste. Todo processo de escrita é o início de uma busca, condição pragmática e impulsionadora da dialética entre o *eu* e o mundo.

Não estamos diante, portanto, de um artifício preciso. Quando nos referimos ao discurso, o terreno é disforme e pouco confiável. A linguagem revela, mas também mascara, ou seja, está repleta de interstícios que convidam e se oferecem ao leitor, seduzindo-o ao enovelamento da imaginação. Para isso, é necessário que o interlocutor deixe-se levar pelos fetiches do texto e aceite perverter-se em seu discurso. Esse convite à experiência da intimidade talvez seja o aspecto mais libertário da arte da ficção no século XX, pois os leitores não mais precisam, tal qual os de Émile Zola (1840 - 1902), Honoré Balzac (1799 - 1850) ou ainda Aluísio de Azevedo (1857 - 1913), mimetizar a realidade objetiva, pois se está diante de um incentivo que visa ao descompasso. O objetivo não é visualizar o corpo da dançarina que nos espreita, mas atermo-nos ao

movimento da dança, à delicadeza dos gestos, às nuances do olhar. Para que o leitor seja arrastado ao palco da linguagem, é necessário que vivencie as lacunas e imprima, no texto, os seus rastros, os seus afetos e desconfortos. Roland Barthes bem explicita esse processo ao afirmar que, ao deparar-se com a obra, há o leitor que não mergulha, encalha, conforta-se com a superfície do discurso, mas há aquele também que imerge na fenda, aceita ser povoado pelas marés e entrega-se ao processo estético.

uma vai direto às articulações da anedota, considera a extensão do texto, ignora os jogos de linguagem (se eu leio Júlio Verne, avanço depressa: perco algo do discurso, e no entanto minha leitura não é fascinada por nenhuma *perda* verbal no sentido que esta palavra pode ter em espeleologia); a outra leitura não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância; como no jogo da mão quente, a excitação, provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma *depois* da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo, o sujeito do texto (BARTHES, 1987, p. 19-20).

A ficção da intimidade não apresenta soluções ou dá respostas, instaura a ruptura na linguagem como expansão da crise no sujeito – e quanto mais fragmentado o discurso, mais recôndito à psique. Aqueles que procuram na literatura um refúgio confortável e pacífico, espaço de mera fruição, não sobrevivem a esse mergulho; afinal é necessário aceitar o desafio que a escritura oferece e acompanhar de mãos dadas o percurso do sujeito, auxiliando-o a encontrar-se no texto toda a vez que o silêncio torna-se insuportável, e só a dúvida ou a dor chegam à superfície. Para isso, leitor e texto se embaralham, e o produto dessa experiência é uma combinação desordenada de tempos desdobrados sobre si mesmo, descontínuos como o fluxo da existência. Não há escrita sem a produção de um aprendizado, assim como não há mergulho raso. Schopenhauer, que acredita que o pensamento só se torna significativo quando se transforma em escrita, explica-nos que “só é possível pensar com profundidade sobre o que se sabe, por

isso se deve aprender algo; mas também só se sabe aquilo sobre o que se pensou com profundidade” (2005, p. 39). A escritura mostra-se o corpo do colapso do sujeito tal qual o trecho a seguir de **Água Viva**:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tão tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo por que minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (LISPECTOR, 1998, p. 10).

O trabalho de imersão, na obra de Adelino Magalhães, é resultado de um flerte longo e casual com o tempo. Em 1998, iniciamos a nossa pesquisa fazendo parte de um projeto desenvolvido pelas professoras Maria do Carmo Campos e Ana Maria Lisboa de Mello, cujo título denominava-se “A metafísica e a religiosidade na obra de Cecília Meireles, Murilo Mendes e Jorge de Lima”. Nesse período, financiados primeiro pelo CNPq e depois pela Capes, aventuramo-nos nas fronteiras da poesia e fizemos da obra de Cecília Meireles, sobretudo a da primeira fase, composta por **Nunca mais... Poema dos poemas** (1923) e **Baladas para El-rei** (1925), objeto de nossa investigação. Ao enamorarmo-nos da poesia, despertara o nosso interesse os textos da década de 20, ou seja, aquelas que apresentavam um diálogo mais estreito com a estética simbolista. Em 2003, finalizamos essa etapa da pesquisa com o texto **Cecília Meireles e a religiosidade da poesia de 20**. Ainda não percebíamos o fascínio que a temática do tempo ressonava em nossas escolhas.

No mesmo ano, iniciamos pesquisa de mestrado sobre o projeto estético da *Revista Festa* (1927/1929) – publicação de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, auxiliados por demais artistas e estudiosos do Rio de Janeiro, entre eles Cecília Meireles e Adelino Magalhães. Encontrávamos, nos colaboradores de *Festa*, vozes que

dialogavam com a poeta de **Viagem** e, diferente dos autores da Semana de 22, não buscavam a ruptura com antigas estéticas, salvo o engessado Parnasianismo, mas percebiam que a arte não precisava prender-se a funções restritas, como representar a nacionalidade, cores locais, para constituir-se como objeto artístico. Era necessário que, como afirma Muricy, autor do **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**, na *Revista Festa* de agosto de 1927: “a arte estivesse em harmonia como em uma sinfonia, em que a ação interior e a ação exterior estariam entrosadas em uma atividade contínua”.

Próximo à finalização da dissertação, defendida em 2005, **A Revista Festa e a modernidade universalista na arte**, acrescentamos ao título - Estudo de caso: Adelino Magalhães. Descobríamos, na obra do professor de História de Niterói, uma escritura curiosa como síntese de um processo criativo que associa as inquietações do Simbolismo ou do Impressionismo às rupturas propostas pelo Surrealismo. O autor não se dedica à lírica, um de nossos interesses de pesquisa, contudo sua obra não raro tangencia as fronteiras dos gêneros, produzindo uma sintaxe que, ao representar a intimidade do sujeito, torna-se hermética a fim de projetar a sociedade internalizada pelo sujeito discursivo. Sendo um autor de uma obra de mais de mil páginas, debruçamo-nos especialmente sobre os livros da década de 20. O último capítulo da dissertação centra-se na análise **Casos e Impressões** (1916); **Visões, cenas e perfis** (1918) e **Tumulto da vida** (1920), logo é evidente que construir uma tipologia sobre o monólogo era-nos tão importante quanto aplicá-la na leitura de Magalhães.

Em 2006, optamos por estabelecer um relacionamento mais duradouro com a poética do autor fluminense. Desejávamos compreender seu projeto, descobrir pares e encontrar uma teoria que fosse capaz de entendê-lo. Nada era capaz de abarcá-lo em sua totalidade. Era necessário pedir auxílio à psicanálise, à teoria literária, às artes visuais e ao cinema para conseguirmos compreender as estratégias de acesso à intimidade promovidas pelo autor. Percebemos também que não poderíamos usar a mesma lente que analisava as artes até o século XIX. Tivemos de questionar o conceito de mimese e adaptar ou ampliar seu sentido. Nesse processo, descobrimos que, se Adelino

Magalhães parecia um solitário entre as gentes, do outro lado do oceano, as inovações da linguagem em Marcel Proust (1871 - 1922), James Joyce (1882 - 1941), Virgínia Woolf (1882 - 1941) e William Faulkner (1897 - 1962) ecoavam a mesma preocupação: representar no texto literário o andamento da mente humana - e para isso se fazia urgente delinear um novo compasso temporal. O primeiro capítulo desta tese trata-se, portanto, da tentativa de mostrar como todos esses artistas visavam representar uma faceta da intimidade que, até a virada do século, não se constituíra como projeto estético consistente.

Na segunda parte de nossa pesquisa, detivemo-nos no estudo da técnica denominada *monólogo interior*, criada por Édouard Dujardin (1861 - 1949), em 1888, com a obra **Les lauriers sont coupés**, e associamos a criação de Dujardin aos estudos da filósofa francesa de estética da arte Christine Buci-Glucksmann a respeito do que denomina *cultura-flux*. Sob a influência notável da obra de Gilles Deleuze (1925 - 1995), Glucksmann explica-nos como o tempo fluido, efêmero, torna-se independente na passagem do século XIX ao XX e transforma-se em personagem central na arte contemporânea. Diferente de estéticas anteriores, como o Barroco, outro núcleo de interesse da pesquisadora, o sentimento de melancolia e de ensimesmamento da arte moderna engendra uma nova proposta estética, construindo o que a autora chama de *imagens-flux*: cenários híbridos em tempos fragmentados.

Essas descobertas foram possíveis graças ao estágio realizado na França, em 2008, na Université Sorbonne Nouvelle III, sob a orientação da professora Dr^a Jaqueline Penjon, com o auxílio de bolsa Capes. Na temporada em que passamos na França, desmistificamos antigos preconceitos e passamos a admirar as relações entre literatura e linguística. Émile Benveniste (1902 - 1976) mostra-se o filósofo da linguagem que melhor representa a crise no discurso como produto da vivência do sujeito. O linguista francês apresenta-nos a fragilidade do homem e o temor da solidão: mesmo no monólogo, o sujeito projeta um outro *eu* - e há uma certa liberdade em separar-se do outro.

Muitas são formas de representar a psique da personagem. Sabemos que, antes do século XX, o narrador onisciente de Gustave Flaubert (1821 - 1880), Stendhal (1783 - 1842) ou Machado de Assis (1839 - 1908), para não nos referirmos à narração em primeira pessoa, já cumpria essa função. Contudo, após as pesquisas realizadas na França, passamos a nos inquietar com as formas utilizadas pelos autores para representar esse processo, ou seja, ao lermos um conto de Anton Tchekhov (1860 - 1904), por exemplo, verificamos que há momentos em que personagem e narrador se misturam, mas que artifícios possibilitavam esse mergulho? Para isso, construímos uma tipologia do processo de representação da ficção da intimidade. Livre de preconceitos, aliamos-nos aos estudos apoiados na psicanálise de Dorrit Cohn, às descobertas de Belinda Cannone² amparadas nos estudos sobre a linguagem de Émile Benveniste e à experimentação dos artifícios do cinema proposta por Robert Humphrey.

Percebíamos que era comum os críticos se referirem à escrita automática, ou ao monólogo, ou ainda à livre associação, quando queriam dar conta do desordenado conteúdo mental, no entanto nos questionávamos quais eram as estratégias utilizadas em cada caso, visto que o resultado do processo era múltiplo. O estudo dessa tipologia era necessário para entendermos a obra de Adelino Magalhães cuja construção, por vezes ainda em germe, não apresentava um padrão fixo. Além disso, não nos contentávamos com a simples classificação, desejávamos abrir o discurso e desvendar as estratégias do projeto estético do autor, pois assim estaríamos nos detendo no texto como objeto artístico. Para acessarmos a psique em crise, procuramos o que denominamos de *princípio da interiorização*, ou seja, a relação que o *eu* estabelece com o *tu* projetado, seja esse um outro ou a sociedade, na instância do discurso. Assim, com o auxílio do estudo dos dêiticos, percebemos que tal quais os *lapses* ou *atos falhos*, assim denominados por Sigmund Freud - rupturas ou erros na fala ou na memória provocados pelo inconsciente -, o narrador, mesmo quando em terceira pessoa, não raro deixava, no discurso da personagem, os seus rastros.

² Belinda Cannone é autora de **Narration de la vie intérieure**, obra que será estudada nesta tese em capítulo posterior e que nos auxiliará a compreender as relações estabelecidas no cerne do discurso que visam à representação da *psique* da personagem. Paris: PUF, 2001.

Na última parte da pesquisa, a fim de investigar quais as estratégias utilizadas por Adelino Magalhães e construir sua poética, perpassamos suas obras desde **Casos e Impressões** (1916) até **Os momentos** (1927). Os livros **Os Marcos da Emoção** (1933), **Íris** (1937), **Plenitude** (1939) e **Quebra-luz** (1946) foram retirados da seleção porque o primeiro é marcadamente um exercício ensaístico, e nos três últimos há um abandono completo de um projeto estético de fato consistente. Verificamos que a escrita nesses livros é de tal modo fraturada que parece que o autor abandonou quaisquer compromissos com a representação, ou seja, mesmo que se tratasse de um texto surrealista, ainda assim se necessitaria de uma mínima associação com a realidade para que não se perdesse o leitor – o que não ocorre. Essas últimas obras parecem comprovar a falência do artista em transfigurar o real. Trata-se de recortes de memórias, trechos de lirismo, retalhos biográficos.

Em **Casos e Impressões**, detivemo-nos aos contos “Francisco”, “Sonho acordado de uma noite de estio” e “Um prego... mais outro prego!”. Na obra **Visões, Cenas e Perfis**, analisamos os textos “Dias de chuva” e “A rua”. Em **Inquietude**, examinamos o texto “Tique-taque” e, para sintetizar o projeto do autor, investigamos “As vinte e uma noites de Paulo Cláudio”, do livro **A hora veloz**. Para estudarmos o projeto de Magalhães, fizemos uso, portanto, das descobertas que haviam norteado a construção de uma tipologia de ficção da intimidade – e o repertório mostrou-se vasto e diversificado, por isso não pudemos nos deter em uma seleção mais ampla.

Eugênio Gomes, Sonia Brayner, Andrade Muricy, Denise Mafra, entre outros, são alguns dos críticos que apontaram uma possível aproximação entre a proposta de Adelino Magalhães e Oswald de Andrade. No decorrer da investigação, traçamos associações entre o autor de Niterói e outros grandes escritores, sobretudo europeus, no entanto essa insistência em aproximá-lo ao autor de **O rei da vela** provocava nossa curiosidade. O final desse capítulo deteve-se, portanto, em desmistificar e ao mesmo tempo corroborar essa assertiva. Para isso, “Os violões”, de **Os Momentos**, foi o livro escolhido, uma vez que os recortes de realidade apresentados nesta obra se assemelham ao **Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade**. A busca por uma sintaxe

mínima como produto primitivo do inconsciente norteava a radicalidade do projeto dos autores.

Se “ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”, segundo Marx, (CAMPOS In ANDRADE, 1990, p. 7), Haroldo de Campos poderia ter empregado essa sentença não só ao poeta modernista, mas também ao escritor fluminense. A radicalidade se constrói, na experimentação da linguagem, como um produto da consciência. Desmontando os brinquedos, Oswald de Andrade percebe que neste ato a criança que se depara com a poesia não precisa seguir modelos ou pedir auxílio às musas – está na intuição infantil, cercada de inventividade, o caráter puro e primitivo da arte.

A criação de lapsos, provocando erros propositais, demonstra que somente mergulhando na linguagem é possível assumir e emancipar a forma. Adelino Magalhães, por sua vez, mostra-se idealizador de uma poética que busca na experiência do texto, no instantâneo, a dissolução definitiva da unidade. Não há um único *eu* na linguagem, mas uma constelação de sujeitos projetados, produto da memória presente e ancestral do homem. Não há um par definitivo, portanto, para Adelino Magalhães, mas sim vozes que, tal qual o autor, visam à transgressão definitiva da linguagem como ascensão do objeto estético.

1 A CAMINHO DO SILÊNCIO: A CRISE DA REPRESENTAÇÃO E A DESCOBERTA DA INTIMIDADE

Eis-me, portanto, sozinho sobre a terra, sem outro irmão, próximo, amigo ou companhia que a mim mesmo. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime. Buscaram nas sutilezas de seus ódios que tormento poderia ser mais cruel para minha alma sensível e romperam com violência todos os laços que me ligavam a eles. Teria amado os homens apesar deles mesmos. Ao cessarem de sê-lo, só puderam privar-se de minha afeição. Agora, portanto, são para mim estranhos, desconhecidos, por fim insignificantes, pois assim o quiseram. Mas e eu mesmo, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar, por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre minha condição. É algo por que necessito passar para chegar deles a mim (ROUSSEAU, 2008, p. 7).

A inquietação em demonstrar como se dá a imersão na consciência é um processo experienciado pela arte como o resultado do desgaste ou da insuficiência de um tipo de representação que detinha a vida exterior, física e social. A interioridade, ainda que faça parte da arte desde sempre – principalmente a partir do Romantismo –, assume categoria independente e desvela-se no texto moderno, expandindo os limites da representação. Assim, ao apresentarmos um breve arranjo de acontecimentos da passagem do século XIX ao XX, esperamos esclarecer que a construção do monólogo – estilo textual da interioridade por excelência na prosa – é o resultado dessa intensa inquietação, no universo artístico, de renovar-se, de expandir-se, de edificar-se e, sobretudo, libertar-se como forma. Para melhor compreendermos como a unidade das estruturas narrativas – tempo, espaço, ponto de vista e intriga – é questionada, é necessário demonstrarmos por que essas deixaram de ser suficientes para dar conta da representação da solidão do homem moderno. Na conhecida frase de Charles Baudelaire (1821 – 1867), "Quem não souber povoar a sua solidão também não conseguirá isolar-se entre a gente", percebemos o desejo de insulamento, uma das características da modernidade já alimentadas pelos simbolistas.

Diante do outro, é necessário proteger a individualidade fazendo dela um processo de escrita. Esse olhar do *voyeur* que flerta com o indivíduo, com a massa ou

com a cidade à distância, sempre se protegendo, assinala a modernidade, pois é a partir desse olhar que uma nova concepção artística se desenvolve. A projeção do *torvelinho* da mente, para fazer uso de uma expressão modernista a Adelino Magalhães, cria o dissonante no texto a fim de produzir no leitor a sensação de movimento. Para isso, as frases se quebram no discurso e provocam o interlocutor a reconstruir os fragmentos em estrutura lógica ao rastrear os mecanismos internos ao texto. Estamos nos deparando com uma proposta a qual visa à unidade, ainda que essa muitas vezes não possa ser totalmente refeita, porque o artista pensa a representação de um processo, ou seja, procura por uma totalização, não mais em bloco estanque, mas em movimento. Não se aceita mais que conteúdo (tema) e estrutura discursiva (forma) sejam elementos meramente associados no discurso: eles devem estar atrelados de modo indissociável a fim de demonstrar os caminhos da interioridade, portanto o conflito não é mais delineado como problema aquém da linguagem, ele está enlaçado ao discurso, por isso não pode apresentar-se de modo linear se essa narrativa visa acompanhar os pensamentos em movimento. Estudar como se dá a relação entre o tema e a forma nos proporcionará compreender os mecanismos de acesso à consciência do narrador e o porquê da importância de iluminar essa outra faceta da representação que se movimenta em aparente sentido contrário: do interior da personagem ao exterior do mundo.

Em busca por um sentido, o artista recria o universo factual a fim de inserir-se na sociedade, de provar que é capaz de fazê-la parte dele, de interpretá-la, recriá-la, absorvê-la. A arte não é mais só a representação de uma realidade objetiva, mas também vontade e intuição. Tema das reflexões de diversos pensadores e artistas, desde Platão (428 a. C. - 347 a. C) e Aristóteles (384 a. C - 322 a.C), a preocupação com a verossimilhança inquieta todos que tentam dar sentido ao domínio artístico. O mundo é o que é, é um fato, é único; todavia, sua representação é plural e subjetiva. Ela assume um caráter individual, porque é o resultado do olhar particular, do mergulho na alma, do histórico de um estado de espírito e da memória - que pode ser coletiva, contudo se configura antes como uma experiência particular; não há experiência coletiva sem antes

ter sido individual; torna-se coletiva, portanto, depois do mergulho no eu. A junção de várias experiências subjetivas semelhantes produz uma concepção coletiva. O mundo é o que nos cerca, no entanto o entendimento do entorno é amplo demais para enquadrar-se a modelos. Embora o homem caiba na arte, a arte não cabe no homem, já que amplia a vida e multiplica os *eus*. No domínio da literatura, percebem-se coincidências no modo de pensar dos autores, uma vez que o homem é suscetível ao processo histórico, entretanto a experiência humana – dado difuso e incontestável de acesso ao mundo – é o que configura a compreensão, e é tudo em que se acredita: literatura é sempre experiência, esboço de uma ideia, rastro de subjetividade.

1. 1 A TRAJETÓRIA EM BUSCA DE UMA NOVA MÍMESE

Um dos principais entraves que cercam a ficção da intimidade é o pacto que se estabelece com o leitor. Se para Platão a arte é *mimesis*, ou seja, cópia ou simulacro da vida, cópia da cópia, imitação infiel do mundo sensível; para Aristóteles, a arte não é somente um simulacro, é sempre *mimesis* entendida como imitação mesmo quando essa se dá de modo diverso – criação dotada de subjetividade. Assim, a poesia, que acaba sem destaque em Platão, salvo aquelas de tom didático ou moral, passa a fazer parte das reflexões de Aristóteles, logo o leitor de **A arte poética**, ao pensar que há diversas formas de poesia – estendida à epopeia e ao drama – segundo o objeto imitado, acaba inferindo que a maneira que se entende a arte depende da subjetividade do artista. Desse modo, mesmo que os meios e os objetos sejam os mesmos, a maneira de representar a realidade sempre pode ser diversa. Independente do ponto de vista, o leitor só aceita e pactua com o autor se este utilizar do mesmo código (língua) e apresentar relação com a realidade, no entanto o que difere, na narrativa de introspecção, é que, por vezes, o narrador não se interessa por um outro interlocutor que não seja ele mesmo. O problema não é, portanto, o tema a ser tratado – histórias

fantásticas quebram a realidade, entretanto constroem uma lógica interna ao texto capaz de produzir a associação entre narrador/personagem e interlocutor -, mas a forma como ele é estruturado, criando lacunas que provocam o insulamento a partir da distância que se estabelece do outro. Outro aspecto importante refere-se à ação, pois, nas artes poéticas, imita-se, sobretudo, a ação, mas como representar um movimento interior que não se concretiza em ação? Ou seja, como tratar da imitação de algo que nunca está completo?

Na passagem do século XIX ao XX, o desgaste ou a crise do processo representativo na ficção, sobretudo no romance, subverte autores e crítica, porque percebem que é necessário abarcar não apenas o universo externo da personagem, mas o interno, aquele que melhor representa a fluidez das sensações, o descontínuo da consciência, a relação do homem com os burburinhos da cidade, recriando uma lógica interna ao discurso capaz de assemelhar-se ao movimento da intimidade. Nota-se, portanto, que, para pintar a experiência interior, esse universo movediço, contraditório e pouco conhecido, a arte tem de expandir-se, ampliar ou talvez modificar o ponto de vista diante da realidade material. Antes da narrativa de introspecção do século XX, a interioridade estava presente sobretudo na poesia e em passagens metafísicas ou filosóficas - não há como não lembrar os solilóquios de **Hamlet** (1599/1601) -, contudo não se constituía ainda como forma do conteúdo, ou seja, a intimidade está presente na história literária há muito tempo e representa o olhar que se volta para si. Personagens em conflitos são recorrentes na literatura, e Hamlet antecipa, em certa medida, a modernidade ao questionar o seu lugar no discurso. Ele percebe que é somente através da palavra que o sujeito se constrói. Nenhuma personagem de Shakespeare representa tão intensamente a crise do homem perpassada à linguagem. Diante da pergunta "ser ou não ser", todo o processo que se desencadeia a partir desse questionamento visa dar identidade a Hamlet, obra em solilóquios - parente próximo do monólogo interior. O que provoca o monólogo ou o solilóquio é a mesma intenção, no entanto, no solilóquio, encontramos um eu que projeta em si mesmo um outro, a sociedade, um nós, com quem mantém a interlocução:

Ser ou não ser - eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
 Pedradas e flechadas do destino feroz
 Ou pegar em armas contra o mar de angústias
 E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
 Só isso. E com o sono - dizem - extinguir
 Dores do coração e as mil mazelas naturais
 A que a carne é sujeita; eis uma consumação
 Ardentemente desejável. Morrer - dormir
 Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
 Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
 Que dá à desventura uma vida tão longa.
 Pois **quem** suportaria o açoite e os insultos do mundo,
 A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
 A prepotência do mando, e o achincalhe
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
 Com um simples punhal? **Quem** aguentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante - nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos pra outros que desconhecemos?
 E assim a reflexão faz **todos nós** covardes.
 E assim o matiz natural da decisão
 Se transforma pálido do pensamento.
 E empreitadas de vigor e coragem,
 Refletidas demais, saem de seu caminho,
 Perdem o nome de ação.
 (SHAKESPEARE, 1997, p. 61-62)

Os negritos aplicados acima por nós apontam a projeção desse outro, alguém que ouve as indagações do sujeito e compõe a interlocução. É comum vermos nos solilóquios um sujeito que se contrapõe à ordem vigente e expressa essa indignação, o que nem sempre ocorre no monólogo. Na narrativa da intimidade moderna, o questionamento se cala, mas persiste retumbando no interior da personagem, ou seja, a indagação é presente, mas solitária. O desconforto do sujeito transfigura-se em estrutura

discursiva, isto é, as contradições saem do tema e assumem forma em crise. A questão central será, portanto, simulada no enunciado. Hamlet projeta um tu ou um nós porque percebe que para compreender-se tem de estabelecer uma relação com um outro, real ou imaginário, com o qual contrasta para produzir o eu. Émile Benveniste (1902-1976) afirma que "é um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem" (BENVENISTE, 2006, p. 285). Não há processo de identificação que se estabeleça sem esse contraste. A crise na narrativa moderna não é circunscrita ao tema, mas à linguagem; assim, uma construção assindética pode denotar a clivagem de um sujeito e remodelar as representações de todas as estruturas que dão suporte à personagem: tempo, espaço e peripécia.

Deste modo, sob as influências das descobertas psicológicas da virada do século, da modificação dos limites do público e do privado – que vão ficando cada vez mais delimitados – e, na Europa, da publicação dos diários íntimos³, a narrativa experiencia limites menos rígidos e objetivos. O homem, movido por diversos fatores, passa a experimentar uma solidão que não é mais a ausência de outrem; pelo contrário: esmagado pela multidão, decorrência do crescimento das cidades, ele não encontra um par, uma comunidade ou filiação. Ao produzir o contraste, ele verifica que é diferente de todos, sente-se apartado – ninguém pode compreendê-lo verdadeiramente, sua solidão não encontra outra solidão para dialogar, por isso se ensimesma, refugia-se em

³ O diário é uma das facetas mais antigas da narrativa de introspecção. Ele é, em geral, uma experiência da subjetividade, não visa ao leitor, mas ao entendimento a partir do mergulho na linguagem. A estrutura do diário é fragmentada, uma vez que não tem o objetivo de abordar um todo, mas sim de entrelaçar sensações e percepções do eu em tempo presente. Ele se aproximará do monólogo, sobretudo porque transforma o discurso no espaço de reflexão da subjetividade. Outro aspecto que os aproxima refere-se à construção do tempo, pois, se na narrativa moderna uma das preocupações é apresentar um enunciado em formação, um *continuum*, os diários são sim estruturas que se assemelham, porque também visam representar o processo em formação. As cartas podem também promover um resultado semelhante. Em **As ligações perigosas**, Choderlos de Laclos (1741-1803) inova ao construir um mosaico de presentes e pontos de vista. Nessa obra revolucionária, temos presentes que se conjugam a partir de cartas escritas ao mesmo tempo ou sobre os mesmos episódios. Às vezes o mesmo episódio é narrado por um personagem a destinatários diversos; outras vezes o mesmo destinatário recebe várias narrações de um mesmo episódio, demonstrando-se, assim, o movimento dos pontos de vista. A estrutura é diversa do monólogo, mas não podemos dizer que a tentativa de ampliar o ponto de vista e o tempo não é semelhante.

busca de uma unidade, inventa uma comunicação consigo mesmo e resvala nesse caminho. Não há mais como reestruturar o estilhaçado, o tempo em movimento, logo o sentimento de solidão separa o eu dentro de si mesmo construindo no discurso um reflexo desse processo. O caminhante solitário – expressão de Rousseau – descobrirá, portanto, que não há trajetória segura, é inútil lutar, por isso se encontra na experiência da linguagem os compassos de uma busca interior, um eu que se refugia nos limites do enunciado. Não sendo mais o tema dessa nova ficção a trajetória exterior da personagem, com seu universo racional, objetivo, apolíneo, mas o sentido de uma busca particular do narrador, de uma faceta fragmentada, intuitiva e irracional, dionisíaca do ser, a ambição não recai mais no ato de descrever um problema com destino pré-determinado, mas sim de expandir o movimento da dúvida.

A literatura passa a desconfiar da pequenez da realidade representada e substitui uma visão absoluta e unitária por outra fendida, difusa, cheia de incertezas. A única verdade será, como afirma Mario Vargas Llosa, aquela "escondida no coração das mentiras humanas" (2003, p. 21); o narrador da intimidade fará uso de todas as artimanhas possíveis para encobri-la, e nossa tarefa consistirá em, a partir do estudo de seus rastros, desvendar seus medos. A contradição é forma e conteúdo da narrativa moderna, porque o homem apartado é concebido como uma estrutura estilhaçada e em formação. O fim buscado é o mesmo do Realismo, usa-se uma lente similar de análise, pois o autor da intimidade também quer aproximar-se do indivíduo e entender um pouco mais do humano, mas necessita primeiro compreender a si mesmo para depois alargar ou expandir seu olhar para o outro. Não se procura apreender a personagem contida na sociedade, mas a sociedade contida na personagem. Em Stendhal (1783 – 1842) já verificávamos indagação semelhante no tema, uma vez que é na intimidade de Julien Sorel, da obra **O vermelho e o negro**, que encontramos uma sociedade em crise. Assim, podemos completar que:

A escrita do íntimo, longe de dar as costas à realidade, aparece apoiada por um projeto de conhecimento cujo objetivo seria delimitar uma verdade do sujeito, assim como podem manifestá-la o pensamento, a palavra interior ou a sensação apreendida mais perto de sua origem (SALADO; CHARBONNIER; WOLKENSTEIN; ZIEGER, 2001, p. 216, tradução nossa)⁴.

Libertadas da forma que visava representar as coisas do mundo, e não a ideia que fazemos delas – as impressões ou sensações experienciadas pelo eu –, a ficção passa a expandir o olhar do sujeito e, desse modo, enriquece a realidade, problematiza a consciência, desconfia do narrador e questiona valores, configurando uma realidade cambiante. Plotino (205 – 270)⁵ compreendia, diferentemente de Platão, que a arte não deveria reduzir-se à imitação da matéria: intuir as essências a fim de envolver o universo sensível, por vezes inteligível e imaterial, é demonstrar que ele não se esgota nos limites exteriores. Essa é a revelação da essência de Aristóteles, a intuição de Henri Bergson (1859 – 1941), a vontade de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860).

No final do século XIX, os gêneros épico, lírico e dramático diluem-se, e o lírico invade a narrativa moderna. Belinda Cannone⁶ (2001, p. 12, tradução nossa) afirma que "a realidade resulta da relação entre as coisas e o espírito que as percebe"⁷, contudo essa relação não é de forma alguma harmônica: instaurar a contradição, o deslocamento, a metamorfose em movimento é o cerne da literatura moderna. O artista *transvoive* e

⁴ "L'écriture de l'intime, loin de tourner le dos à la réalité, apparaît soutenue par un projet de connaissance dont le but serait de cerner une vérité du sujet, telle que peuvent la manifester la pensée, la parole intérieure ou la sensation saisies au plus près de leur source".

⁵ Segundo Benedito Nunes, Plotino "concedeu à Arte uma importância metafísica e espiritual que ela não poderia mais ter para os pensadores cristãos, propensos a considerá-la objeto mundano, estranho à índole das questões religiosas que os preocupavam, quando não indigna de conhecimento, porque contrária, pelas vinculações com a matéria e com a sensibilidade, ao ascetismo evangélico, infenso ao mundo e suas pompas, à carne e suas solicitações sensíveis.. É claro que Plotino está procurando estabelecer uma ligação com o que ele denomina de Uno, em busca de uma essência superior e metafísica capaz de unir os homens, no entanto o que nos interessa aqui é apontar que Plotino vê que há uma outra realidade a qual também faz parte do objeto artístico e que não pode ser representada de forma objetiva porque não é factual, não é realidade concreta, visível, é parte da subjetividade, é a vida da alma, a independência talvez do elemento estético (1999, p. 9).

⁶ Belinda Cannone é autora de **Narration de la vie intérieure**, obra que será estudada nesta tese em capítulo posterior e que nos auxiliará a compreender as relações estabelecidas no cerne do discurso que visam à representação da *psique* da personagem. Paris: PUF, 2001.

⁷ "la réalité résulte du rapport entre les choses et l'esprit qui les perçoit".

revaloriza a realidade que o envolve, constrói uma arte que se fixa no ser e, por conseguinte, em sua produção – no caso da literatura: o discurso. É uma manifestação que valoriza as indagações do sujeito e rejeita soluções lógicas e racionais; não é mais necessário chegar a um destino, o processo é mais rico que o ponto derradeiro, não se está buscando um final que desloque o leitor e produza a catarse, mas um meio de transfigurar a crise no texto. Michel Peterson⁸ (1992), ao utilizar como título de um de seus ensaios – a propósito da configuração do monólogo – "O destino que os golpeia" (1992, p. 57-63), enfatiza a relação dura que se produz no discurso entre o eu e o mundo na linguagem. Todo texto de introspecção é um constructo da dúvida, e uma de suas intenções artísticas é alimentá-la, descrevê-la, suspendê-la no entrelaçar da língua. O importante não é o que se conta, mas como se narra uma história mesmo que nada aconteça de fato. Em muitos contos de Guimarães Rosa (1908 – 1967) ou Clarice Lispector (1920 – 1977), o desvelamento pouco importa em relação ao constructo do argumento filosófico.

As pesquisas sobre inconsciente de Eduard Von Hartmann (1842 – 1906), autor de **La philosophie de l'inconscient** – 1877, e de William James (1842 – 1910), autor de **The Principles of Psychology** – 1890, e a narrativa ficcional de Robert Stevenson (1850 – 1894), **The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** – 1886, entre outros, auxiliam-nos a compreender a ansiedade que atinge diversas áreas, no final do século XIX, em apreender o funcionamento da consciência humana não mais como um bloco unitário, mas tal qual um palco da psique onde desfilam livremente as percepções, os medos e os instintos da personagem ou do paciente. Essa é uma investigação importante para o homem da virada do século XIX-XX, pois, cada vez mais estrangeiro em sua interioridade, como afirma Virgínia Woolf (1882 – 1941), passa a enxergar a existência como uma aventura inquieta e, por que não, incoerente. "A contradição é o nervo da vida", segundo Antonio Candido, e essa é talvez uma das afirmações do crítico mais simples e genial, porque centraliza o problema no processo, e não no fim. A

⁸ Michel Peterson é psicanalista e diretor da coleção *Voix psychanalytiques*. Ele traduziu para o português as obras de Francis Ponge, de Réjean Ducharme e Jacques Derrida e dirigiu a coleção **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura** (Porto Alegre: UFRGS, 2000).

representação da contradição é um dos legados mais significativos dos simbolistas para a modernidade, porque não apresenta os problemas que circundam a sociedade – e os homens que a percebem – como solúveis.

A instauração do paradoxo no texto se dá a fim de provocar a transformação da realidade que, para os simbolistas, é restrita demais. Arquitetos da linguagem, esses artistas alimentam-se das sensações, instigam os sentidos, desafiam o leitor e libertam a forma. A aguda intelectualidade desse grupo aglutina-se ao desejo de desmembrar a sintaxe e experienciar o universo do sujeito não-compreendido, enigmático e obscuro, talvez primitivo, e instaurar a dúvida no texto. Essa é a experiência que tem herança e raiz romântica, pois é essa escola que abre na arte o espaço para o simbólico e para a aventura em busca do destino. O universo imagético se materializa com o Simbolismo, o qual, segundo Gilbert Durand (1999, p. 29), propicia a conquista do sexto sentido na arte, contudo é com o Romantismo que o eu se liberta pela primeira vez e se contrapõe ao outro, seja esse a sociedade, seja um Deus. A divisão se instaura, portanto, no Romantismo e se espalha pelo Simbolismo até espriar-se no moderno. Como afirma Novalis (1772 – 1801), autor do Romantismo alemão: “As pedras e as matérias são sublimes: o homem é o verdadeiro caos” (NOVALIS apud FRIEDRICH, 1978, p. 54). A arte da ruína e do fragmento inicia-se, sem dúvida, no Romantismo – a grande revolução estética de todos os tempos, pois é essa escola que valoriza o sonho e prenuncia as descobertas do inconsciente tão caras ao Simbolismo. Conforme Luiza Lobo, “o conteúdo altamente existencial do fragmento” antecipa “o Modernismo do século XX, introduz uma corrosão típica da forma literária que veio a se estabelecer um século depois, iniciando-se com o Simbolismo” (LOBO, 1987, p. 13). Fim da harmonia e da unidade, não há mais como lançar um olhar ingênuo e harmônico para o real, é necessário assumir as tonalidades que pincelam esse caráter cambiante do homem, mesmo que provoque o desconforto. Laurent Jenny, autor de *La fin de l'intériorité*, aborda as descobertas ou estratégias do Simbolismo e do Surrealismo como influência para a conquista da exterioridade. Jenny focaliza a realidade interior a partir do desvelamento da intimidade que antes se protegia nas sombras. Ele não trata a nova

ficção como um mergulho no eu, mas como a emersão de uma consciência sem feições definidas:

A 'ideia' da literatura, indubitavelmente múltipla e variável a cada época, não tem, como mostra Rancière, nada conceitualmente rigoroso nem mesmo consistente. Ela se constitui na corrente das propostas teóricas, dos manifestos, dos prefácios, da correspondência e da recepção crítica. Ela se modela a partir de referências filosóficas deformadas, noções teóricas frequentemente indefinidas ou ambíguas (JENNY, 2002, p. 12, tradução nossa).⁹

Esse caráter ambíguo e deslizante na arte são ecos do Impressionismo, do Simbolismo e do Surrealismo que respingam na nova narrativa. O verso livre, de origem simbolista, é uma das conquistas da liberdade formal que, na prosa, possibilitará a fragmentação da sintaxe e a desconexão de imagens. O processo de metamorfose e de escritura automática, por exemplo, são heranças do Surrealismo – o *tout venant* –, que registra como em um sismógrafo as oscilações do inconsciente. Para matizar o tempo interior e o da intuição, não basta tratar a consciência como tema, é necessário transformá-la em projeto linguístico, ou seja, não é suficiente afirmar que a personagem está confusa, deve-se construir um processo de indagação a partir da sobreposição das imagens, da fragmentação da sintaxe, do desmantelamento de um tempo cronológico e unitário. É como se houvesse uma necessidade de exteriorizar a interioridade do sujeito configurada não só como conteúdo – a melancolia, por exemplo –, mas como emancipação da linguagem – a descontinuidade no discurso. Para acessar essa metamorfose íntima, como saída para evitar a solidão, a consciência exterioriza-se. O autor procura uma forma de acesso imediato à mente da personagem, e a conquista da interioridade concretiza-se como técnica. Na literatura, a partir da metade do século

⁹ L'"idée" de la littérature, assurément multiple et changeante à chaque époque, n'a, comme le montre Rancière, rien de conceptuellement rigoureux ni même de consistant. Elle se constitue au fil des propositions théoriques, des manifestes, des préfaces, des correspondances et de la réception critique. Elle se modèle avec des références philosophiques déformées, des notions théoriques souvent floues ou ambiguës.

XIX, a consciência já era desvelada e esmiuçada por um Fiódor Dostoievski (1821 - 1881), por exemplo. Virgínia Woolf, em estudo sobre o ponto de vista dos escritores russos, bem definiu a forma de escrever do autor de **O jogador**, utilizado como exemplo pela autora, ao afirmar que os romances do russo são "turbilhões espumantes, tempestades de areia, vertigens que assobiam, borbulham e aspiram-nos. Eles (romances) são compostos mera e totalmente da substância da alma" (WOLFF, 2009, p. 25, tradução nossa)¹⁰. Não nos interessa o passado de Polina, personagem de **O jogador**, ou a relação misteriosa que estabelece com Des Grieux, mas a alma turbulenta da paixão e o tumulto que se apodera das personagens, sobretudo de Alexei Ivanovitch, protagonista da obra. A propósito de outro texto, **Notas do subterrâneo ou Memórias do subsolo**, uma das primeiras obras existencialistas de mergulho e experimentação da solidão subterrânea, Claudio Magris afirma:

O homem do subterrâneo de Dostoievski, que serve, por outro lado, de modelo ao herói de Hamsun, já proclamara que o indivíduo do século XIX era 'moralmente visto como uma criatura em todos os pontos desnudada de caráter'. Ele definira a consciência como 'uma doença', celebrando - contra a unidade do eu - a presença de contradições psíquicas irredutíveis a uma evolução unitária da personalidade, e exaltando a conversa desconexa e febril que nega toda hierarquia do discurso (1992, p. 99, tradução nossa).¹¹

Em verdade, a passagem do século configura-se como um período abundante de descobertas e experimentações em todas as áreas. Fazem parte desse turbilhão as investigações sobre os sonhos de Sigmund Freud (1900), a teoria da relatividade de Albert Einstein (1905), os estudos de Alfred Binet sobre o grau de inteligência - QI (1905), o desvendamento da estrutura do átomo por Ernest Rutherford (1911). Após,

¹⁰ "des tourbillons écumants, des tempêtes de sable, des troubles qui sifflent, bouillonnent et nous aspirent. Ils sont composés purement et totalement de la substance de l'âme".

¹¹ "L'homme du souterrain de Dostoïevski, qui servit d'ailleurs de modèle au héros de Hamsun, avait déjà proclamé que l'individu du XIX siècle était 'moralement tenu d'être une créature en tous points dénuée de caractère'. Il avait défini la conscience comme 'une maladie', célébrant - contre l'unité du moi - la présence de contradictions psychiques irréductibles à une évolution unitaire de la personnalité, et exaltant le bavardage décousu et fébrile qui nie toute hiérarchie du discours".

portanto, as descobertas de Charles Darwin (1859), as pesquisas sobre eletricidade de Rudolf Hertz (1888) e a invenção do telefone por Alexander Bell (1876), a descoberta das vacinas contra varíola (1796) e raiva (1886) e o isolamento do bacilo da tuberculose (1882), o homem expande a sua imagem, as suas perspectivas, e crê que é capaz de sanar os problemas da humanidade; no entanto, o progresso e a prosperidade não se desenvolvem como esperado, e o voltar-se para si torna-se uma resposta ou busca de superação. Verificou-se que era imprescindível dar um passo decisivo em direção a um novo ponto de vista na arte, reservar um local de resistência ao ser, passar da focalização externa – medida pelo processo social – à transparência da psique – tracejada pelo imediato da percepção. Era hora de questionar as verdades:

A nova ficção não será montagem de ações que instituem caracteres. Ela será traçada por esquemas, virtualidade de acontecimentos e contornos, definindo um jogo de correspondências. No entanto, não se trata somente da abstração da ficção. Trata-se de dar-lhe um sentido muito mais radical. (...) Ela é precedida mesmo de um 'espírito humano'. Escutemos o espírito humano como humano. O espírito humano de tal forma que nenhum deus pode garantir-lhe alguma verdade (JENNY, 2002, p. 69, tradução nossa).¹²

Nas artes visuais, é notável a diferença no movimento espaçado das pinceladas. Nas pinceladas de Claude Monet (1840 – 1926), verificamos o desejo pela oscilação, por uma agitação misteriosa que produz um espaçamento que não é mais físico, mas temporal – faíscas de impressões fugidias que se concentram em apresentar a realidade cambiante. O Impressionismo, ao dar um novo tom à arte, questiona a dureza de uma representação que não flagrava a oscilação da alma, apresentando-a como algo rígido. A percepção da consciência será aguçada pelos artistas como rejeição ao materialismo da escola naturalista e à crença de que o homem poderia solucionar todos os problemas e

¹² "La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracée de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances. Mais il ne s'agit pas seulement d'abstraire la fiction. Il s'agit de lui donner un sens beaucoup plus radical. La fiction est peut-être un jeu. Mais ce jeu est d'essence supérieure. Il est 'le procédé même de l'esprit humain'. Entendons de l'esprit humain en tant qu'humain. De l'esprit humain en tant qu'aucun dieu ne lui garantit aucune vérité".

encontrar as respostas. Quando a percepção se apodera da arte, o homem volta a ser o centro de tudo, e não mais uma peça da engrenagem social. A nova visão de mundo delineada pelos impressionistas também é uma tentativa de inventar um ponto de vista diverso da fotografia, criada em meados de 1823. Diferente da imagem produzida pela foto, a pintura impressionista é capaz de inserir subjetividade à obra, pois cria um olhar pessoal do cotidiano em fluxo - uma imagem interior alarga-se ao limites da exterioridade. O conhecido trabalho de Monet, as trinta Catedrais de Rouen, esboça infinitas percepções de um único elemento da realidade, ou seja, o visto e o visível passam a ser relações subjetivas e simultâneas do real que dependem da apreciação do sujeito e de sua inscrição no tempo. Não há uma verdade a ser pintada, mas um mosaico de verdades cambiantes que se distinguem em formatos e cores sempre a renovar-se.

A literatura de introspecção da passagem do século XIX-XX apodera-se, portanto, desse arsenal simbólico hermético e da ousadia do olhar, mescla-se às imagens impressionistas e à investigação psíquica do surrealismo, a fim de estender o ponto de vista das personagens para além do fato, para distante do que se pode *ver*, mas que venha *a ser*. A valorização do íntimo instala-se com a correspondência entre as coisas e a percepção do *eu*, traduzindo, em linguagem interior, o universo sensível dos protagonistas. Para Arnold Hauser (1892 - 1978), o Impressionismo esboçava:

O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que "não se pode entrar duas vezes", é a mais simples fórmula a que o Impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do Impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devenir, não uma condição mas um processo (HAUSER, 1999, p. 897).

Em 1881, em **Psychologie Descriptive**, Victor Egger (1848 - 1909) refere-se a uma "palavra interior", um significado dotado de sentido constituído pela consciência. *La*

parole intérieure é o produto ou assimilação da palavra externa, do conteúdo externo, para o interno, ou seja, os estados de consciência, sempre contínuos, formam os seres, no entanto a diferença entre a palavra interior e a exterior centraliza-se na percepção do outro: a exterior é toda percepção que não é o *eu*. Há, portanto, um movimento ao mesmo tempo externo e interno à consciência, isto é, quando caminhamos por uma rua e recordamos algo, o declive da rua, os sons dos automóveis, o ar fresco produzem percepções exteriores, mas nem sempre essas são assimiladas pelo *eu* – é como se elas fossem parte do cenário da psique. A lembrança de um episódio da infância, por exemplo, pode estar ocupando nossa mente ao mesmo tempo em que as imagens do entorno acompanham o movimento. Os sentidos que dotamos à memória são o que podemos chamar de palavra interior, ou seja, são a compreensão que temos de algo passado, protegido pela consciência. A junção dessas duas experiências constitui o *eu*. Esse é o desafio dos autores de ficção do século XX: representar, no texto, o caráter múltiplo da mente, associar os planos distintos aos quais respondemos, construir uma escritura que seja capaz de esboçar a realidade em fragmentos, a mente em desespero, o tempo interior.

É claro que, como a consciência se mescla, não há momentos distintos no ser, e nem essa é a função do novo romance. Às vezes é possível encontrarmos os rastros de uma percepção exterior, sobretudo quando esta desencadeia um processo de imersão na psique como, por exemplo, as sugestões desencadeadas por sinestésias – um gosto, um perfume, um som produz a retomada da lembrança. Em Adelino Magalhães, percebemos que é recorrente esse artifício a partir de um estímulo sonoro. Esse esfacelamento nos auxilia a compreender também as aparentes dissonâncias no discurso dos narradores do texto moderno, pois, ao perseguir os vestígios da psique, o narrador se disfarça no enunciado da personagem. Nem sempre estamos diante de um *eu*, mas de uma multidão de egos que se sobrepõem e se conjugam. O desafio desses escritores é árduo, porque visam representar e instaurar a crise no discurso; além disso, os temas da solidão, da angústia e da dúvida constituem o que o *eu* ainda não sabe ou não consegue comunicar, portanto o processo de escritura desses autores é sempre a busca por um

sentido, logo essa não pode constituir-se de modo objetivo, mas às escuras, a fim de sugerir o processo. Victor Egger refere-se a uma voz interna, a "palavra interior", ou seja, o conteúdo desenvolvido pelo *eu* antes da construção do enunciado:

Esta palavra interna, silenciosa, secreta, que ouvimos sozinhos, torna-se clara sobretudo quando lemos: ler, com efeito, é traduzir a escrita em palavra, e ler em voz baixa é traduzi-la em palavra interna; ora, em geral, lê-se em voz baixa. E mesmo quando escrevemos: não há escrita sem palavra; a palavra dita, a mão obedece; então, a maior parte do tempo, quando escrevemos, não há outro barulho percebido que aquele da pluma que corre sobre o papel; a palavra que dita não se escuta, no entanto é real; mas o barulho que faz não é a orelha que ouve, é a consciência que o reconhece: não se trata do ar que nos cerca, ele continua a ser imóvel para nós; não é a vibração de um corpo, é um modo de ser eu mesmo. Este barulho é realmente uma palavra; ele tem a marca, o selo, o papel; mas é uma palavra interior, uma palavra mental, sem existência objetiva, estrangeira ao mundo físico¹³, um simples estado do eu, um fato psíquico (EGGER, 1881, p. 1-2, tradução nossa)¹⁴.

Victor Egger bem compreende que há um estágio anterior ao enunciado que existe, embora não se constitua de modo material. O anseio do estudioso nutre uma tentativa de apreender um processo o qual se torna concreto ou a partir da escrita ou da fala, mas de todo modo não se sabe quais os caminhos que o constituem. Egger expressa seus conhecimentos de psicanálise quase de modo poético, estuda a linguagem de uma forma a qual se difere de um pesquisador que visa encontrar respostas pontuais, em verdade o que verificamos é um exercício quase literário de imersão no processo psíquico. O estudioso chega a afirmar que, quando estamos sozinhos com nossas

¹³ Grifo nosso.

¹⁴ "Cette parole intérieure, silencieuse, secrète, que nous entendons seuls, est surtout évidente quand nous lisons: lire, en effet, c'est traduire l'écriture en parole, et lire tout bas, c'est la traduire en parole intérieure; or, en général, on lit tout bas. Il en est de même quand nous écrivons: il n'y a pas d'écriture sans parole; la parole dicte, la main obéit; or, la plupart du temps, quand nous écrivons, il n'y a d'autre bruit perçu que celui de la plume qui court sur le papier; la parole qui dicte ne s'entend pas; elle est réelle pourtant; mais le bruit qu'elle fait, ce n'est pas l'oreille qui l'entend, c'est la conscience qui le connaît: il n'agit pas l'air qui nous entoure, il reste immobile en nous; ce n'est pas la vibration d'un corps, c'est un mode de moi-même. Ce bruit est vraiment une parole; il en a l'allure, le timbre, le rôle; mais c'est une parole intérieure, une parole mentale, sans existence objective, étrangère au monde physique, un simple état du moi, un fait psychique".

lembranças e pensamentos, jamais estamos realmente sós, porque as obras ou o papel branco que nos convida à escrita fazem-nos companhia, são como amigos ou confidentes discretos que nos escutam (EGGER, 1881, p. 2). Por outro lado, essa voz interior, a voz da consciência, atormenta-nos, uma vez que não conseguimos guiar ou refrear nossos pensamentos.

Em Adelino Magalhães, veremos que muitas vezes o *eu* deseja esquecer um acontecimento, mas não sabemos por que, no entanto temos certeza de que não temos qualquer poder sobre isso. A nossa consciência, organizada em distintos níveis, é capaz até de boicotar nosso *self*, isto é, em termos gerais, ela é de tal modo constituída que não raro elementos paradoxais se chocam e camuflam o que há de mais subjetivo e essencial em nossa psique. Estamos, portanto, diante de uma nova faceta da realidade.

1. 2 A INTIMIDADE DEFLAGRADA EM *MEIA MARROM*

Para entendermos um pouco mais acerca do processo de transfiguração da realidade¹⁵ na arte, iniciaremos o capítulo explorando um pouco mais a obra de Erich Auerbach (1892 - 1957). Ao escrever **Mimesis** (1946), Auerbach, no capítulo intitulado *Meia Marrom*, desenvolvido a partir da leitura de **Rumo ao farol** (1927), de Virgínia Woolf, intui algumas das características que se estenderam na nova narrativa como a primazia do tempo interior em relação ao tempo físico ou cronológico, a suspensão da intriga e a pluralidade do ponto de vista do narrador. Há momentos realmente iluminados neste ensaio que merecem destaque em nosso trabalho como entendimento da trajetória do processo mimético da consciência. Uma das primeiras iluminações feitas pelo crítico alemão refere-se à situação descrita. Auerbach percebe que, na nova narrativa, não estamos mais nos referindo a uma instância que se constrói fora do

¹⁵ Escreve também sobre o assunto Merlin Donald, autor de **Les origines de l'esprit moderne: trois étapes dans l'évolution de la culture et de la cognition**. No Brasil, há os estudos do professor Luis Costa Lima: **Mimesis e modernidade**. São Paulo: Graal, 2003.

discurso; é necessário, portanto, modificar a lente de análise, uma vez que "a situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto" (AUERBACH, 1971, p. 463) – o autor percebe que a relação com o texto se modifica, pois o olhar do narrador fixa-se nas entrelinhas e por vezes abandona o entorno. Essa tessitura interna estabelece outro contexto sistemático, cujas redes de significação quase se bastam nos limites do literário; não há uma relação estreita com o visível, com o factual ou material, mas um envolvimento de imagens que visam sugerir as expressões do *eu* ao conteúdo da psique a partir da justaposição de impressões. As lentes, portanto, só podem ser entendidas e estendidas nos limites do texto, fazendo uso de elementos cujo encadeamento denominaremos autorreferencialidade – característica do texto de ficção do íntimo cuja construção de redes aponta ou sugere a experiência pela qual passa o sujeito. Assim, a fim de descrever os rastros que configuram a crise, a intimidade até então protegida desvela-se no discurso. Tempo, personagem/narrador e espaço são repensados.

Para Virgínia Woolf, Marcel Proust (1871 - 1922), Thomas Mann (1875 - 1955), James Joyce (1882 - 1941), entre outros, a realidade factual dissolve-se para dar relevo ao cotidiano, aos acontecimentos pequenos, aos episódios, como diz Auerbach, "carentes de importância" (1971, p. 464) que visam "reproduzir o vaguear e o jogar da consciência" (1971, p. 470), os pensamentos que percorrem a mente e tateiam objetos e seres. O acontecimento concreto ou extraordinário dá espaço ao aparentemente banal ou prosaico, capaz de exteriorizar, no detalhe, a realidade interior da personagem. É como se o trivial ganhasse "um significado inexprimível, assim como o trivial na consciência ganha significado quando tem uma referência simbólica" (HUMPHREY, 1976, p. 93). Os rastros dessa individualidade são percebidos em um tempo que se expande ou se quebra como esboço da solidão do homem e se fecha para proteger-se da cidade ou do outro alheio a ele ou ignorado por ele. Luiz Costa Lima afirma, ao referir-se a Baudelaire – que é quem dá início à transformação do tema da solidão em forma – que esse sentimento é o resultado da:

sensação de estar banido, transformação do exílio romântico, ao mesmo tempo em que o distancia destes seus antepassados, o torna de seu tempo, presença que, sem ser um projeto consciente e sem se confundir com seu gosto de exibição, o obrigará a transtornar o caráter estabelecido pela linguagem poética (LIMA, 1980, p. 115).

Auerbach percebe que o narrador quase desaparece, misturando-se aos personagens para, deste modo, experienciar a consciência de outrem. Os acontecimentos externos se constituem, portanto, como "andaimos", conforme Auerbach, para dar o que ele denomina de unidade ao processo de mimese, ou seja, o que desencadeia o fluxo da consciência ou andamento da psique é um fragmento ou recorte da realidade material, um elemento exterior que tem a função de dar suporte à relação concreta entre vida exterior e interior, afinal não há como desenvolver uma reflexão sem um estímulo material. A ficção da intimidade não produz um olhar estático para o objeto, mas capta o movimento que se registra na sensação que esse produz na personagem – e essa será o maior advento do Impressionismo. Como afirma Nathalie Sarraute (1900 – 1999), há "uma expansão inúmera de sensações, de imagens, de sentimentos, de lembranças, de impulsos, de pequenos movimentos embrionários" (SARRAUTE, 1956, p. 98, tradução nossa)¹⁶ que se conjugam, se enovelam, se desfazem no que a autora chama de a "onda das palavras". Os recortes da realidade são vistos como elementos esparsos e múltiplos que se fundem simultaneamente a fim de dar um novo contorno ao tempo e ao espaço. É notável que haja uma modificação no ponto de vista do texto (o narrador dilui-se para dar vazão à personagem) e na importância do cumprimento da peripécia (centro da trajetória romanesca), já que se subordina o acontecimento exterior ao interior e cria-se uma nova visão de mimese. O autor percebe que o destino do herói perde o seu valor; na descrição da intimidade, o caminho percorrido (trajetória mental) sobrepõe-se ao fim catártico. Não há mais unidades de lugar ou de tempo, mas justaposição, compondo um mosaico de indagações que entornam o sujeito – é o que Auerbach chama de *conjeturas*:

¹⁶ "un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés".

Seja como for: não se trata, aqui também não, da manifestação objetiva do escritor sobre as suas personagens. Ninguém sabe nada com certeza aqui; tudo não é senão conjectura, olhares que alguém deita sobre outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar (AUERBACH, 1971, p. 467).

É claro que, em se tratando da interioridade do *eu*, se procurarmos verdades, talvez não as encontremos, uma vez que não há como o leitor ter acesso, ao mergulhar na consciência, a algo que a própria personagem desconhece, salvo quando o narrador antecipa uma compreensão. Além disso, na realidade material, também se percebe somente o que é constituído como forma, pois o conteúdo da mente é opaco, inacessível por vezes até mesmo para o próprio sujeito, porque talvez esteja ainda em estado latente. A narrativa a que estamos nos referindo visa, portanto, ao processo e não ao fim; é a resposta aos estímulos exteriores em formação. É um olhar que não se detém ou aprisiona o objeto, mas que se dispersa em sua construção. Auerbach chama esse estímulo exterior de unidade, no entanto o termo escolhido parece remeter a um significado estático ou em bloco, o que não pode ser aferido à proposta dessa ficção. Tendo como pressupostos, portanto, os apontamentos do autor, podemos afirmar que as categorias textuais adquirem um novo *status*:

1) Tempo: o tempo interior é mais amplo e repleto de nuances que o tempo cronológico. Subjetivo, ele não encontra representação similar na realidade. Para o sujeito, uma lembrança possui um tempo impossível de ser cronometrado. Assim, um acontecimento exterior é medido de forma diferenciada pela consciência sendo submetido à importância dada pela personagem. Além disso, o tempo da consciência não é linear, constitui-se como um emaranhado de fragmentos, pois a mente pode responder a diferentes estímulos ao mesmo tempo, dando mais ou menos extensão ao fragmento que merece destaque.

2) Ponto de vista: o olhar do narrador deseja ocultar-se para desvelar a consciência ou as consciências. Neste processo, é importante lembrar que, conforme Auerbach, o ponto de vista do narrador exterior ao romance desaparece, e os acontecimentos e seres presentes na narrativa são observados internamente, ou seja, não há quase resquícios de realidade objetiva: tudo que é narrado passa pela visão subjetiva da personagem. Além disso, Auerbach reconhece as diferenças nos níveis da consciência (níveis tonais – às vezes mais práticos, outras vezes mais poéticos) e a multiplicidade de vozes, caracterizando os personagens entre participantes e não-participantes (os não-participantes seriam aqueles que se apresentariam no texto delineados pela memória). O mais significativo do exercício de entendimento de Auerbach é questionar a confiança no narrador ao apresentar não mais apenas um ponto de vista, mas pontos de vista conjugados. Dessa forma:

Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua seqüência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade, que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado (AUERBACH, 1971, p. 476).

3) Acontecimento: Em relação à peripécia, percebe-se que o destino – objetivo e fim da trajetória romanesca – também se dissolve. A unidade, assegurada por um fato aparentemente insignificante, "libera ideias e fileiras de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais" (AUERBACH, 1971, p. 475). A sucessão de fatos subordina-se ao processo de reflexão. Auerbach compreende que não há mais um momento tenso, de catarse, ou algo a ser desvelado que possa modificar a ordem da história, mas uma sucessão de pequenas angústias que se chocam e produzem a tensão do sujeito, logo do texto.

Essa escritura tensa é a figuração da neurose, a tentativa do *eu* ordenar os conteúdos da consciência a fim de suavizar a angústia. É como se as colisões entre as palavras possibilitassem ao homem entender finalmente o que sempre ali esteve, e que ele, no entanto, se negava ou se escusava a enxergar. Talvez o que queira o *eu* seja o lugar da fenda, do corte ou da deflação a que se refere Roland Barthes (2002, p. 12). O êxito de um autor pode estar, segundo o crítico, na proeza de manter a mimese da linguagem, pois é essa uma das fontes da ambiguidade humana (2002, p. 15). O interesse do relato não está mais no conteúdo, mas na estrutura que o envolve e o contém, assim a experiência de mergulho na psique não é simplesmente a leitura de um relato, mas o convite à fruição, ao paradoxo, às esfoladuras do homem.

Auerbach entende essa fratura como o processo múltiplo de consciências resultado do alargamento dos horizontes do saber humano, do estreitar-se do homem na Terra e das crises e perturbações das mais diversas áreas em todos os campos – religioso, filosófico e econômico. O ponto de vista não é mais apresentado como um foco estanque, mas como uma estrutura móvel, portanto mais verossímil, uma vez que a vida está repleta de descontinuidade. O autor da narrativa de introspecção não produz uma síntese da realidade nem a estreita, como por vezes aparece nos comentários de Auerbach, mas, pelo contrário, amplia a experiência subjetiva, redefine e questiona a existência de um único centro na história – se selecionamos um aspecto como importante, acabamos automaticamente excluindo os demais. É claro que a preocupação em explicar os mecanismos da mente nada mais é que uma extensão do Realismo, pois se deseja destrinchar o funcionamento da mente humana, no entanto, ao cercar o objeto, percebe-se que é impossível fazê-lo – a ficção da intimidade é neste aspecto muito mais um projeto do que uma realização, e talvez esteja exatamente neste ponto a sua característica mais marcante, pois produz uma escrita a qual está sempre por refazer-se. O crítico alemão afirma que, em Virgínia Woolf:

Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a 'verdadeira' Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e o fique sendo de forma totalmente fundamental, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); é tentando aproximar-se dela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando (AUERBACH, 1971, p. 471).

Não existe mais apenas um ponto de vista, um tempo, uma trajetória, mas uma multidão de consciências que se entrecruzam, que elegem suas necessidades e reconstroem a cada instante seus destinos em plena desarmonia, recortando o que desejam da realidade. A procura da verdadeira Mrs. Ramsay, como afirma Auerbach, é apenas um pretexto, o ponto de início da perquirição, jamais o de chegada, pois estamos diante de uma consciência movente. Há sim um contexto sistemático, os elementos não estão dispersos no texto de modo aleatório, no entanto esse não segue regras pré-estabelecidas, pois são arquitetadas pelo sujeito nas fronteiras do discurso, ou seja, no espaço do discurso é o sujeito que estabelece as teias de significado. Lançam-se novos olhares e novas perspectivas – o artista não se satisfaz, mas com o que vê, deseja representar também o que está além do visível; e a obra passa a ser observada a partir de seu conjunto interno. As concepções perdem a unidade, e a tendência é abarcar contradições, é como se o homem percebesse que não há mais como sustentar uma visão de mundo material e prática. É por isso que o cotidiano passa a ocupar cada vez mais o texto, visto que, ao focalizar algo que até então não era visto como central, o olhar se modifica, e esse movimento produz novas percepções.

Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como a vida quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais apareçam mais diversos e mais simples seres humanos

como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade (AUERBACH, 1971, p. 485).

Ao iluminar a intimidade, as fragilidades, limitações e fraquezas do homem são expostas. É o fim definitivo de um herói com características que o distanciam dos outros, que o colocam em posição superior ou privilegiada. Há inclusive nesse raciocínio um certo niilismo, pois não se está à procura de um único porquê capaz de dotar a vida de significado, mas de uma multiplicidade de sentidos, impossível de ser abarcada. Esse niilismo estaria no exercício de não aceitar de modo passivo verdades ou categorias estanques. Por outro lado, a imersão do sujeito pode promover um ressentimento ou declínio paralisante, capaz de mergulhá-lo em um abismo interno, apartando-o da realidade material, ensimesmando-se e dando vazão somente aos influxos da consciência.

1. 3 ROBINSON NA SOLIDÃO DISCURSIVA

Os estados de consciência não se repetem de modo idêntico, pois os pensamentos são compostos por momentos heterogêneos que se justapõem e constituem um conjunto desordenado, tramado de maneira diversificada e autêntica. A consciência é formada por uma sucessão de instantes que não cessam e não pode ser delimitada pelo espaço. Em 1889, o filósofo francês Henri Bergson publica **Essai sur les données immédiates de la conscience**, seguidos de **L'Évolution créatrice**, 1907, **Durée et Simultanéité**, 1922, **La Pensée et le Mouvant**, 1934, entre outros, opondo-se aos preceitos do positivismo e do materialismo científico. A teoria de Bergson propõe que o verdadeiro conhecimento é produto da intuição e da percepção imediata, evidenciados pela experiência interior. Entre seus preceitos mais importantes, sem dúvida está o de *durée*, ou seja, o de aglutinação de espaço-tempo, o princípio gerador que proporcionou o entendimento

das cadências da intimidade. Para o filósofo, as categorias temporais estão sempre em movimento, porque o presente constrói-se a todo instante: "é, portanto, apenas do ponto de vista do presente que o presente me parece ter sido contido no passado" (LIMOINE, 2002, p. 23, tradução nossa)¹⁷.

A intuição auxilia-nos a compreender tanto o objeto como o dinamismo de seu entorno e apreende os fatos envolvidos no tempo. As descobertas do filósofo auxiliam-nos, por conseguinte, a olhar de modo distinto a realidade: fluida, contínua e perene. Essa é a intuição dos simbolistas que transformam a linguagem em experiência mais profunda que o intelecto; Hauser, ao referir-se a essa estética, chama esse processo de "alquimia do verbo" - expressão cunhada por Arthur Rimbaud (1999, p. 925). Para descrever uma consciência que se endereça a ela própria, não se pode, portanto, fixar-se o olhar para a realidade externa ao texto, é necessário mergulhar e acessar de forma direta, de preferência sem a intromissão do narrador, a intimidade pura da personagem e, deste modo, exteriorizar seu conteúdo em forma de discurso. A multiplicidade de direções da filosofia bergsoniana nos ensina que "a personalidade resulta de um mundo de tensões onde o homem, fragmentado e múltiplo, determina subterraneamente o seu pensamento em relação ao poder da intuição e à dominação do instinto" (SALADO, CHARBONNIER, WOLKENSTEIN, ZIEGER, 2001, p. 100, tradução nossa)¹⁸. Bergson apreende as modulações da interioridade ao apresentar a *durée* como esse tempo o qual se dilata e se estilhaça simultaneamente.

Todas essas questões impulsionam-nos a rever que a discussão do conceito de realidade na literatura não é um fato de modo algum isolado do processo histórico corrente ou das discussões que visam explicar ou desvendar as estruturas sociais a partir do ponto de vista literário. Sabemos que a criação artística não é a vida exterior, e é impossível apreendê-la totalmente, mas, como diz Käte Hamburger (1896 - 1992), essa aproximação ou discussão é sempre tema da teoria da ficção porque é a realidade

¹⁷ "c'est donc du point de vue du *présent* seulement que le présent me semble avoir été contenu dans le passé".

¹⁸ "la personnalité résulte d'un monde de tensions où l'homme, fragmenté et multiple, détermine souterrainement sa pensée par rapport à la puissance de l'intuition et la domination de l'instinct".

"material da criação literária" (HAMBURGUER, 1975, p. 2). Para explicar o processo de representação na poesia, o que pode ser útil em parte para nossa discussão na prosa da intimidade, Hamburger afirma que o conceito de mimese, desenvolvido por Aristóteles para compreender os gêneros miméticos (drama, comédia e epopeia), não pode ser estendido da mesma forma à poesia lírica. Hamburger encontra nos apontamentos de Friedrich Hegel (1770 - 1831) uma noção de representação que se expande, e não mais se relaciona diretamente à vida material, mas à ideia, à imagem que o espírito faz de um objeto material. Assim: "a realidade volatizada¹⁹, na forma de conceito puro, é aquela que, tanto na linguagem poetizante como na não-poetizante, pode ser construída na prosa do pensamento científico. Hamburger também retoma as reflexões de Benedetto Croce (1866 - 1952), discípulo de Hegel, utilizando os conceitos de conhecimento intuitivo e conhecimento lógico: o *intuitivo* é o individual, associado às imagens; e o *lógico*, o geral, atrelado aos conceitos.

Se fizéssemos uso dessa tipologia, poderíamos aproximar o intuitivo de Bergson à imagem interior, e o lógico, à realidade material; no entanto, é importante lembrar que, conforme os preceitos do filósofo francês, uma imagem é sempre interior ou exterior em comparação a outras, e não há limites estreitos para essa demarcação, uma vez que os pontos de vista são móveis, só podemos estabelecer relações ou oposições se as combinarmos e as tratarmos em conjunto. Poesia simbolista e filosofia, conforme Laurent Jenny, coexistem no domínio da expressão da psique e podem nos auxiliar a penetrar no âmbito da representação da intimidade ficcional:

É o segundo eu, muito mais superior e inexprimível, que é debatido pelos simbolistas. Esse, infinitamente móvel e confuso, só se solidifica com o sofrimento. Isso seria como um contorno atrás de uma vidraça: se nós passamos rápido, ela foge, mas desde que a atenção fixe nosso olhar sobre as trevas, a figura logo sai da sombra e fala com a gente. Ora os termos escapam uns aos outros... para descrever o caráter particular e individual de uma emoção assim contemplada em sua origem. A falta de palavras que a moldem, se maquinará logo a ideia de suscitar esta emoção, de evocá-la no leitor até que, subjugado,

¹⁹ Entenda-se "realidade volatizada" como a ideia que se faz da realidade material.

ele a viva inteiramente até que ele experimente todas as suas finas ressonâncias em seu coração, até que sua alma refrate as mais tênues colorações. Daí, também, o recurso fatal à expressão simbólica, a única capaz de não perturbar a delicada polifonia de um estado de espírito (JENNY, 2002, p. 25, tradução nossa).²⁰

A percepção será a maneira de relacionar, arquitetar, decodificar as imagens que fazemos do mundo, e, sabido que não há mais unidade a representar, os fragmentos serão a forma de transpor a exterioridade à intimidade. O olhar modifica-se já no século XIX, e inicia-se uma ânsia por uma nova representação. Não é à toa que o escocês David Brewster (1781 - 1868) inventa o caleidoscópio em 1817 - na imagem do caleidoscópio, descrevem-se figuras diversas a cada movimento do cone, demonstrando a infinidades de combinações que podem se estabelecer com os mesmos objetos. Descrever a realidade interior cambiante pode ser o que Salvador Dali (1904 - 1989) entende como a expressão da vontade de "apresentar o sujeito como um engano inconsistente no centro do universo objetivo" (DALI apud LAURENT, 2002, p. 175, tradução nossa)²¹ e, portanto, torná-lo mais real. Para referir-se ao domínio da vida interna como centro de interesse do homem, dirá o filósofo Schopenhauer: "a arte consiste em se atingir um máximo de movimento interior com um mínimo de movimento externo, pois é a vida interior que constitui o nosso verdadeiro interesse"²² (SCHOPENHAUER apud COHN, 2001, p. 22, tradução nossa). Nessa afirmação, o movimento artístico já se mostra arrastado ao centro do texto, logo à intimidade. Dorrit Cohn, autora de **La transparence intérieure** (1978), acrescenta que Schopenhauer antecipa a visão moderna da arte ao

²⁰ "C'est au second moi, beaucoup plus intérieur et inexprimable, que se sont attaqués les symbolistes. Celui-ci, infiniment mobile et confus, ne se solidifie qu'avec peine. Ce serait comme un visage derrière une vitre: si nous passons rapides il échappe, mais dès que l'attention fixe notre regard sur les ténèbres, la figure bientôt sort de l'ombre et nous parle. Or les termes se dérobent pour décrire le caractère particulariste et individuel d'une émotion ainsi contemplée à sa source. Faute de mots qui la moulent, on s'ingéniera donc à la susciter, cette émotion, à l'évoquer chez le lecteur, jusqu'à ce que, subjugué, il la vive entièrement, jusqu'à ce qu'il en éprouve toutes les fines résonances en son cœur, jusqu'à ce que son âme en réfracte les plus ténues colorations. De là encore, le recours fatal à l'expression symbolique, la seule capable de ne pas troubler la délicate polyphonie d'un état d'âme".

²¹ "montrer le sujet comme un leurre inconsistant au sein d'un univers objectif".

²² "l'art consiste à parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur; car c'est la vie intérieure qui constitue notre véritable intérêt".

ênfazer a realidade subjetiva à factual. Um dos filósofos mais lidos do Simbolismo (LAURENT, 2002, p. 18), Schopenhauer propõe reflexões valiosas ao nosso estudo. Ao expor a representação como vontade, o filósofo alemão cria um conjunto de signos que se agrupam ou se escondem em outros signos em busca de uma objetivação. Desse modo, o homem, em processo de ensimesmamento, dá-se conta das vontades e pode ou não dominá-las. O papel da consciência será o de arquitetar cada vez mais vontades, mais desejos e, portanto, mais frustrações. Uma das formas de escapar a esse ciclo vicioso, conforme o autor, encontra-se no âmbito artístico, capaz de suavizar a dor ao oferecer ao homem um contato estreito com a sua intimidade. É esse o movimento que será desfrutado pelos simbolistas e antecipará o mergulho na consciência da narrativa moderna – um olhar que não vai da sociedade para o indivíduo, mas do indivíduo para o mundo. Eis "a típica posição que assumia Julien Sorel, em **Le rouge et le noir**, contemplando do alto da montanha a pequena cidade que detestava" (LIMA, 1980, p. 114). Para libertar-se do ciclo dos desejos, Schopenhauer propõe a contemplação estética como exercício da libertação das vontades. A filosofia de Schopenhauer influenciará, no Brasil, a poética de tom metafísico de Augusto dos Anjos. Machado de Assis (1839 – 1908) também será um leitor assíduo do filósofo.

O processo de descoberta da intimidade é, portanto, um fenômeno que ocorre sob a influência de diversos fatores. Assim, os brevemente apresentados nessa tese somente apontam que, embora a intimidade estivesse presente na literatura antes do século XX, é a partir desse período que ela se consolida como forma. As influências das descobertas nos campos da psicologia, da filosofia, da ciência e das artes em geral são significativas para compreendermos como o ponto de vista sobre a arte até a virada do século XIX – XX se vê obrigado a modificar-se para conceber o homem moderno e seus desdobramentos. Na Europa, esse movimento pode ser associado ao período entre guerras que repensa o papel do homem, seu destino e suas crenças no outro, mas não só isso: um novo mundo é construído para dar conta da simultaneidade, de um tempo que é passageiro, em transição e descontínuo. O universo dos pensamentos, das sensações e do espírito apresenta-se em composição, isto é, faz parte do objeto material que se

transforma em experiência sinestésica, e a intimidade transborda do sujeito ao objeto. O comentário de Hauser sobre o apontamento do francês Paul Bourget (1852 - 1935) acerca do Impressionismo (o qual poderia ser utilizado integralmente ao texto moderno) bem define os contornos desse momento:

Quando Paul Bourget sublinha que, no estilo de seu tempo, a impressão causada pela página é sempre mais forte do que a do livro todo, que a causada por uma frase é mais profunda do que a de uma página, e que a de uma palavra isolada é mais impressionante do que a de uma frase, o que está descrevendo é o método do Impressionismo - o estilo de uma visão de mundo atomizada e dotada de grande carga dinâmica (HAUSER, 1999, p. 903).

O desgaste do processo de representação toma como parâmetro os textos de Honoré de Balzac (1799 - 1850) e Gustave Flaubert (1821 - 1880), porque são os mestres e modelos do final do século XIX. Virgínia Woolf, James Joyce, William Faulkner (1897 - 1962) ou Marcel Proust não são escritores que se contrapõem à visão de Balzac e Flaubert, mas, impulsionados por uma inquietação semelhante, focalizam outro aspecto da realidade e, sobretudo, transformam o conteúdo em forma, alterando a visão do todo para a parte ou para o que antes era meramente um detalhe: a intimidade da mente das personagens. A narrativa de introspecção - e nesse caso a língua francesa parece dar um tom poético à designação, *fiction de l'intime*, - apresenta uma tonalidade realista, mas não aquela que pretende aclarar tudo e nada ocultar, mas a que almeja iluminar uma faceta sombreada, provocando a atenção do leitor para o que é sugerido tal qual o brilho nos olhos de um personagem que não resiste e desvela uma nova faceta de sua miséria. Essa era também a preocupação do Romantismo que é crucial para entendermos esse processo, porque é no Romantismo que o artista, além de mergulhar como nunca antes na subjetividade, também se convence da necessidade de representação de uma realidade não-visível. Um exemplo ilustrativo desse desejo encoberto encontramos em Machado de Assis, que, no período dito Naturalista/Realista, junto com Raul Pompéia, inicia a façanha do desvendamento da mente. No conto "A causa secreta", de Machado

de Assis (1839 - 1908), o sabor pelo sofrimento é apresentado a partir de um *close-up* no sorriso satisfeito e repleto de vivacidade de Fortunato, que, ao cortar a terceira pata do rato, se deleita diante da dor:

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorciase, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois os voltou novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida (ASSIS, 2007, p. 374).

O ponto de vista de Machado de Assis de fato jamais esteve preso a modelos; ao observar Fortunato, o olhar do narrador é clínico, minucioso e atento a todos os movimentos da personagem. Ao colar seu ponto de vista praticamente nas costas dos entes literários, percebe-se que a descrição dos homens e da vida que os cerca está muito aquém de preocupações que nada desvelam sobre a intimidade da psique, tal qual o "número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha", como afirma no ensaio *O primo Basílio* (ASSIS, 1985), sobre a obra de Eça de Queiroz (1845 - 1900). Machado ainda apresenta, na descrição acima, seus personagens como opacos; sentimo-nos de fato muito próximos deles, no entanto estamos ainda à mercê do narrador, pois tudo que é mostrado passa anteriormente pelo seu ponto de vista. É um olhar que se espraia sem dúvida, além dos homens e dos objetos, e ilumina o detalhe, apresentando uma expansão do ponto de vista e ampliando as dimensões espaço-temporais. Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), por exemplo, os saltos na memória relativizam as fronteiras estáticas do tempo - marca de imersão na intimidade, afinal o narrador, em primeira pessoa, é livre para fazer os recortes que julgar conveniente. É claro que talvez seja mais aparente pensarmos em **Dom Casmurro**

como exercício de mergulho na memória, contudo parece que está em **Brás Cubas** a estratégia de conjunção temporal. Este livro talvez seja o mais cinematográfico dos textos de Machado, pois, ainda que o tempo obedeça a uma ordem cronológica, esse é suspenso para o narrador – parece ser essa a forma de narrar após a morte – proporcionando-lhe mobilidade. A transfiguração da consciência e a tentativa, portanto, de representar e entender a mente, já haviam sido polvilhadas em José de Alencar (1829 – 1877) em **Lucíola**, mas configurou-se como forma em Raul Pompéia (1863 –1895), com o qual a inquietação de Sérgio transforma-se em linguagem poética e revela a fratura do *eu* da história ou do relato, produzindo uma dissonância no texto. O delineamento ou o desvendar de um "certo sentimento íntimo" (ASSIS, 2009) dota a narração de verossimilhança ao expor a humanidade da personagem ou do narrador, estabelecendo um laço estreito entre o leitor e o texto: quanto mais fundo é o mergulho no humano, mais próximo do leitor e de sua experiência – eis a característica do regionalismo de Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa, que transcendem o pitoresco.

Em **Lucíola** (1862) mais precisamente, os traços de intimidade são pincelados pelo narrador produzindo um salto de análise não só na obra, mas em toda a produção do autor; nenhuma outra personagem de Alencar apresenta um exercício de imersão semelhante a esse. Paulo, narrador em primeira pessoa, toma a voz no texto para si, a fim de melhor controlar o ponto de vista do interlocutor e o da personagem Lúcia, que o levará à queda. Com o intuito de se salvar, Paulo toma as rédeas da narrativa, como bem faz Bento Santiago em **Dom Casmurro** (1899) para expurgar-se do sentimento de culpa. O texto em primeira pessoa é, com frequência, um processo de desabafo e libertação. O narrador, ao apropriar-se de sua história, convence-se de suas escolhas e redime-se de suas faltas. Para que o leitor acesse a interioridade da personagem e faça dela seu processo psíquico, é necessário transformá-la em experiência discursiva, pois somente quando quem lê se sente participante de uma humanidade que não é a sua é que ele está pronto para incorporá-la (CANDIDO, 2002); e nada melhor que a culpa, o erro, o deslize para dotar o texto de um aspecto mais humano. O narrador Paulo, ao fazer uso da expressão direta do discurso, propicia instantes de libertação à personagem Lucíola, em

que a lembrança do sofrimento da jovem assombra a mente de Paulo. A personagem de Alencar é detentora de uma ambiguidade, resultado tanto do caráter da protagonista (dividida entre a culpa e o desejo e o amor) quanto do entendimento aparentemente ingênuo de Paulo (que projeta na amada uma pureza incapaz de aliar espírito e corpo).

– Sentia a morte que me invadia o corpo, enquanto eu vivia dentro dele sofrendo torturas horríveis. Se eu tivesse ainda minha mãe expirante diante de meus olhos, amaldiçoando-me no seu último soluço; se por algum crime infame me açoitassem nua pelas ruas, cuspidando-me às faces no meio das vaías do povo, creio que não sentiria o que sinto nesses momentos. Por que razão? (ALENCAR, cap. XVIII, p. 125)

Traçando um viés entre a obra de Alencar, Machado e Pompéia, verificamos que a tentativa de imersão na mente da personagem esboça-se em Alencar, concretiza-se na obra de Machado de Assis – ao construir um narrador que "faz piruetas" diante de quem lê, debocha e brinca com a miséria que é sua (personagem e narrador), mas também do leitor –, e formaliza-se na linguagem poética de **O Ateneu** (1888) ao fazer uso dos recursos da poesia e da imersão nas impressões. Para entendermos as estruturas narrativas que enlaçam a intimidade, é necessário atermo-nos primeiramente à construção do narrador, pois é ele que descortina ou não os limites do ficcional, é ele que tem o controle total das cenas. No trecho acima da obra de Alencar, quando Lúcia fala que devido à culpa é incapaz de gerar um filho, é a voz de Lúcia o centro de interesse do trecho, e é dessa forma que o relato torna-se mais dramático, logo o uso do discurso direto da fala da personagem faz-se necessário, pois assim nos sentimos testemunhas da cena. Em Machado de Assis, por exemplo, um dos aspectos que deixará seus personagens mais humanos e, conseqüentemente, mais realistas que os de Alencar, serão as falhas, os lapsos ou os medos desvelados pelo narrador em primeira pessoa.

O discurso em primeira pessoa, sobretudo o monólogo, que será estudado posteriormente, será a forma dessa composição que encontra no narrador a estrutura

propícia de representação a partir do falhado, do fissurado, em processo de destruição e ruína. Em **O Ateneu**, esse artifício será explorado como uma tentativa de transformar o conteúdo da subjetividade em forma da ficção. Roberto Schwarz intui que há um descompasso produtivo na obra de Pompéia que se liberta dos preceitos realistas ao construir uma presença emotiva do narrador, costurando entre os tempos o passado do menino, objetivo, e o presente do texto, rico em emoções. Segundo Schwarz "é próprio da experiência da interioridade essa anulação do tempo" (SCHWARZ, 1981, p. 28), logo a estranha coesão entre subjetividade poética e objetividade realista produz um elemento coesivo capaz de dotar a narrativa de unidade. Não há um processo de anulação temporal, como afirma Schwarz, mas a tentativa de apresentar que o tempo físico, do relógio e dos acontecimentos, é diferente do interior, da consciência, da lembrança. Pompéia é, sem dúvida, o primeiro autor que visa transformar o tempo interior em forma, vivenciando, nos limites entre prosa e poesia, a subjetividade do narrador. Através das memórias do narrador, em sua vivência no internato, o narrador de **O Ateneu** busca sua identidade. Nesse processo, observa-se um descompasso no ato de narrar, pois ora ele se mostra menino, remontando-se, dessa forma, a um passado remoto, ora faz referências ou comentários sobre o presente, inserindo, na voz da criança, os julgamentos do narrador. Assim, ao mesmo tempo em que intenta desvendar a trajetória infantil, apresenta um contador que, relatando a sua história, olha através da janela e tece comentários sobre a atualidade que o cerca, ou seja, quem narra e o que é narrado se misturam no tempo. Ele não desvenda, portanto, somente o tempo²³ mais remoto, mas também o presente; no caso de **O Ateneu**, essa atitude causa, em certas

²³ Podemos entender a fratura do tempo no texto como resultado da ansiedade do narrador em tecer críticas à estrutura social vigente, porém, como esse não consegue criar um trânsito perspicaz dos acontecimentos do passado para os do presente, produz-se a fratura. Sabemos que o internato perdurou para Sérgio dois anos; todavia, é quase impossível, por exemplo, descobrir se os acontecimentos se separam por horas, dias ou meses – isso acontece porque o narrador mistura a trajetória passada com a realidade que está fora da janela, ou seja, como o narrador quer, como disse Mário de Andrade, vingar-se, a crítica recai não somente nos fantasmas do passado, mas também se estende a sua própria sociedade. Além disso, o narrador adulto, do presente da história, ainda sofre com as lembranças, por isso a experiência do internato ainda perturba o narrador. Flávio Loureiro Chaves afirma que "a aprendizagem na escola, embora destruindo os primitivos ideais, não faz senão revelar a verdade da existência" (CHAVES, 1978, p. 74).

passagens, estranheza. Esse mal-estar em relação à fratura no tempo desencadeia um desconforto entre a história do internato e os comentários do narrador, gerando, como elucidada Stanzel (STANZEL In REIS, 2000, p. 119), a quebra ou o fracionamento do *eu* da história e/ou do relato. Esse desajuste é o que Stanzel denomina como o *experiencing self* e o *narrating self*, ou seja, um tempo ulterior ao da história relatada se constrói. É claro, portanto, que o narrador do tempo presente detém todo o conhecimento sobre a história contada, o que varia é a focalização feita por ele, pois em um momento privilegia as memórias do menino Sérgio; em outro, se volta para o presente, distanciando-se do protagonista, produzindo, desse modo, um certo desassossego no leitor – e talvez seja esse o efeito ansiado, uma vez que as experiências da conturbada infância não poderiam ser narradas sem um processo de ruptura.

A linguagem ensimesmada amplia o ponto de vista realista e retoma, portanto, elementos do subjetivismo, já caros aos românticos, aliados a uma forma talhada à moda simbolista; todavia, essas modificações na ficção não podem ser estudadas como episódios singulares: são ecos que apontam para as alterações que envolveram a passagem do século XIX ao XX. É nesse período que um novo tipo de agrupamento social se desenvolve. As vilas e pequenas cidades onde todos se conheciam e estabeleciam certo vínculo perdem lugar para os grandes centros nos quais desfilam uma quantidade diária de seres sem nome indiferentes à presença do outro. O homem urbano passa a sentir a solidão de outro jeito, em meio à multidão, e essa experiência violenta faz com que ele procure um elo, um relacionamento íntimo ou estreito mesmo que com ele próprio, criando multidões de gentes solitárias. Com o novo ponto de vista, uma faceta da realidade até então encoberta passa a ser desvelada: o individual, imerso no coletivo, independentiza-se como forma. A solidão transfigura-se no cerne do texto moderno. Livre dos grandes eventos e seus destinos, a ficção moderna será livre também da unidade, podendo centralizar-se no recorte. Conforme Nádía Gotlib:

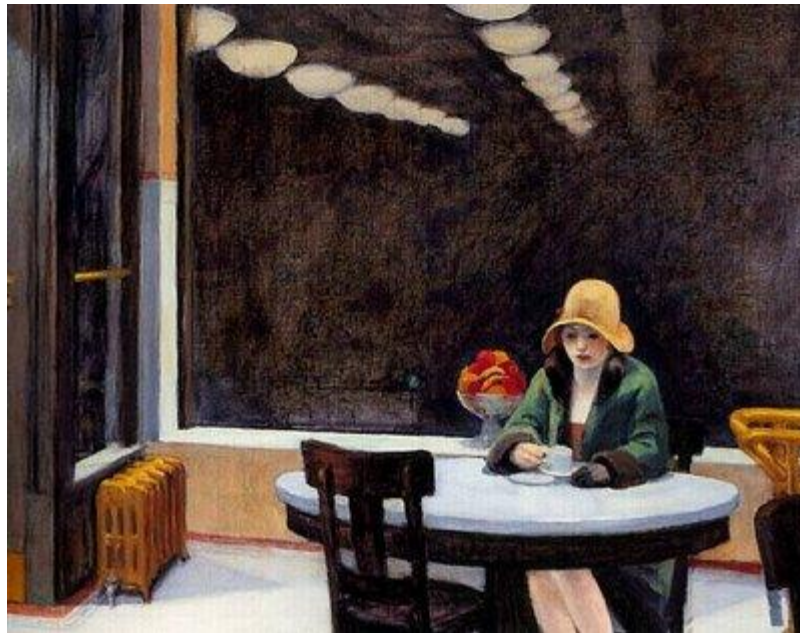
Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade da vida* e, conseqüentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 1988, p. 30).

A solidão e o desencontro são os temas inspiradores em diversas manifestações artísticas em meados do século XX, período em que a modernidade já estava construída e compreendia-se que podia continuamente transfigurar-se. No centro das pinturas do americano Edward Hopper (1882 - 1967), por exemplo, há sempre um homem - nas cidades - movido por seus afazeres, consumido pela correria dos grandes centros, mas onde estão os personagens dessas pinturas? Aí é que está a genialidade de Hopper: as paisagens por vezes tomam um tom fantasmagórico, surreal, porque são poucas as representações desses movimentos no texto. Isso ocorre porque Hopper não está retratando a realidade a partir de um olhar exterior que, ao partir do objeto ou da personagem, mergulha em sua consciência, mas sim emerge da consciência e focaliza, como em uma câmera invisível, exatamente o olhar do homem que ignora os outros, portanto esses não são retratados nas figuras.

Em *Automat* (1927) - quadro 1, o foco está na jovem à parisiense e em seu instante de devaneio e solidão. Na pintura, quase toda em tons de bege e marrom, o destaque está no casaco verde e na fruteira de tons amarelos e vermelhos ao fundo, o que nos aponta que, mesmo que o olhar possa visualizar o entorno em profundidade, nesta tela não é o outro que se apresenta, esse ainda está ignorado pela consciência do eu, mas o objeto para marcar que o olhar pode ver além, ainda que prefira recortar somente o que lhe interessa. O verde sempre foi lido em nossa cultura como uma cor apaziguadora - não é à toa que essa é a cor preferida de escolas e hospitais -, envolvente e apaziguadora. Esse não é, sem dúvida, o verde que grita dos quadros de Van Gogh que representam os limites, as paixões humanas, o desejo de mudança. Em *Automat*, o verde

do manto parece proteger a jovem do mundo, do outro e inseri-la em deliciosa alienação.

Outro aspecto que vale referirmos em Hopper, que bem representa esse espírito de época que edifica o conceito de modernidade, está na busca pela separação entre o público e o privado – talvez uma das características mais reveladoras desse novo estilo na arte. É comum em suas pinturas verificarmos uma janela que protege o homem da multidão. A janela passa então a significar não só a separação entre universo interno e externo, mas materializa esse contraste. Em *Summer interior* (1909) – quadro 2, temos a luminosidade da janela – do outro, da cidade, da multidão – penetrando o espaço interior. Vejamos como a luz da janela toca delicadamente a ponta dos pés da jovem, promovendo um diálogo silencioso entre essas duas dimensões.





No texto literário, para configurarmos a oposição entre essas duas realidades – o mundo externo e o interno – é necessário instaurar a contradição, a quebra ou a fratura, pois sem elas não se alcança a "totalidade intensa" (FARRA, 1978, p. 22), os olhares ou pontos de vista múltiplos, essenciais para se materializar a estrutura mosaica da atualidade. Os autores que investem em descortinar o funcionamento da mente imbuíram-se da função de desvendar para o leitor as impressões em formação de suas personagens. Dotados de intuição, eles passaram, ao instaurar o espaçamento temporal das impressões ao texto, a desmascarar ou iluminar o escondido, o cindido, o detalhe que revela a fonte dos desejos, lapsos e receios do narrador e das personagens.

L. E. Obolênski destaca, na revista *Rússokoe Bagatsoo*, em 1886, a propósito dos textos de Anton Tchekhov (1860 - 1904), que “onde nós não vemos, não compreendemos e não sentimos nada; onde, para nós, tudo é simples e corriqueiro, é ali que ele (Tchekhov) faz uma grande descoberta” (OBOLÊNSKI apud ANGELIDES 1995, p. 23. No conto, é a narrativa de Tchekhov que iniciará uma virada no ponto de vista narrativo, e, como afirma Otto Maria Carpeaux (1900 - 1978), os textos do russo "não

precisam de enredo: este é substituído por uma visão instantânea, por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida" (CARPEAUX, 1995, p. 295). Para Raimundo Magalhães Júnior (1907 - 1981), o conto de "atmosfera" - se é que essa definição pode ser satisfatória, já que "atmosfera" parece remeter-nos para fora da personagem, focalizando o entorno, o que não é verdadeira - inicia e se concretiza com Anton Tchekhov e aprimora-se com Katherine Mansfield (1888 - 1923). W. Somerset Maugham (1874 - 1965), referindo-se à neozelandeza, afirma que:

mais do que o conteúdo, que é dela, Katherine Mansfield deveu a Tchekhov a fórmula de seus contos. Antes, a fórmula do conto começava pela descrição do ambiente ou cenário. Depois, eram apresentados os personagens. Em seguida, contava-se o que eles faziam ou lhes era feito. Por fim, vinha o desenlace. Era uma maneira tranquila de narrar uma história, e o autor poderia prolongá-la enquanto quisesse. Mas, quando os jornais começaram a publicar contos, estes, com as exigências de espaço, tenderam para a brevidade. Diz Maugham que, a fim de satisfazê-la, os autores tiveram que adotar uma técnica apropriada, condensando as narrativas e excluindo delas tudo o que não era essencial. O próprio cenário, a descrição do ambiente, destinado a predispor favoravelmente o espírito do leitor e dar verossimilhança à narrativa, podia ser omitido e hoje geralmente é. Até o desfecho é deixado, às vezes, à imaginação do leitor, o que ao ver de Maugham é um risco, pois, interessado nas circunstâncias descritas, poderá sentir-se burlado. Concorda, entretanto, que, quando o desfecho é evidente, omiti-lo é intrigante e causa efeito. *A Dama do Cachorrinho*, de Tchekhov, lhe parece um exemplo perfeito de omissão do cenário e do desfecho, ficando só o que é essencial - a apresentação dos personagens, o que eles fazem, o que lhe é feito. A isto, acrescenta Maugham: "Um conto que joga o leitor no meio das coisas adquire, é evidente, uma qualidade dramática que conquista e prende. Tchekhov escreveu dezenas de contos segundo estas diretrizes e, quando tendo sua popularidade aumentado, pôde escrever histórias de alguma extensão para serem publicadas em revistas, valeu-se, com muita frequência, do padrão a que se habituara, este padrão ia bem com a natureza do temperamento e a capacidade de Katherine Mansfield (MAUGHAM apud MAGALHÃES, 1972, p. 302).

Há um mergulho, portanto, no nervo da miséria humana. Para sondar as impressões e acompanhar os pensamentos em formação, o autor recorta o essencial, o detalhe que nos remete ao concreto ou materializa a unidade, como afirma Auerbach - o detalhe da luminosidade provinda da janela que deflagra um universo inteiro que ali se

configura. Na ficção da intimidade, a personagem busca uma saída para a problemática em que se insere, mas esse processo nem sempre resulta em solução, pelo contrário, uma reflexão desdobra-se e, por vezes, as questões abordadas são insolúveis, por isso o discurso se estilhaça, porque visa representar o movimento, é a tentativa de apreender a consciência em formação e não desenvolver uma peripécia. Não há como dotar de harmonia o processo. Nesse flagrante, o narrador mostra-nos como os incidentes prosaicos repercutem e constroem o *eu* do enunciado e como os mecanismos que permeiam o mundo interior do homem são imprecisos. Configurando-se como forma a partir do monólogo moderno, as impressões ou sensações instauram, no discurso, a motivação íntima do sujeito. Os limites ficam estendidos e móveis para que o leitor possa flagrar a consciência da personagem e estabelecer um vínculo sem filtros com a sua psique. A flexibilidade dessa narrativa, que vai se construindo com o movimento das cidades, entrará em ebulição no século XX.

No Brasil, Adelino Magalhães, nascido em Niterói em 1887, autor de uma obra formada por contos que datam de 1916 a 1946, será o precursor desse novo ponto de vista na ficção. Colaborador da *Revista Festa*, periódico modernista que circulou no Rio de Janeiro entre 1927 a 1929 (primeira fase) e 1934 a 1935 (segunda fase), Adelino Magalhães conjuga os preceitos simbolistas e impressionistas a uma forma que se entrelaça à rapidez das vanguardas. O foco do autor não é a sociedade, mas as impressões e sensações que esta produz no *eu* do texto. O olhar de Adelino não se fixa em um objeto, é um ponto de vista flutuante, uma expansão do tempo interior no enunciado em formação. As situações narradas pelo autor são flagrantes momentâneos e passageiros, pincelando a subjetividade a partir de movimentos descontínuos. A fragmentação do texto de Adelino reflete o choque da sensibilidade do sujeito diante da violência do contato com a multidão e desvela, na ruptura e no desequilíbrio, o "elo contínuo e secreto da permanência humana interior" (BRAYNER, 1979, p. 183). Ao delinear uma outra faceta da realidade, Adelino compreende que é necessário modificar as estruturas espaço-temporais da ficção para dar cadência ao flagrante da psique. As cenas descritas são envolvidas pelo tempo da modernidade, pelo *continuum* da

intimidade que se choca com o tempo social. No Brasil, Adelino Magalhães é o precursor do que hoje chamamos de *cultura-flux*.

Em meio aos processos vanguardistas no início do século, verificamos a tentativa em Adelino de descrever o funcionamento da consciência e a inserção da realidade exterior na mente da personagem. Para isso, o autor compreende que é necessário instaurar uma nova figuração do tempo no discurso, não mais um tempo que seja representado em módulos, mas que seja impossível de abarcá-lo em sua totalidade – um tempo contínuo, ou seja, o da intimidade, por isso a fragmentação. A partir dos recortes temporais, tem-se a ideia do todo, como em um *iceberg* – sabemos que há algo maior do que é possível observar a partir da superfície, no entanto não podemos abarcá-lo.

2. DUJARDIN E O PRENÚNCIO DA *CULTURA-FLUX*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !²⁴
(BAUDELAIRE, Charles - *À une passante*)

Édouard Dujardin (1861 - 1949), ao escrever a obra **Os loureiros estão cortados** (1887)²⁵, publicada em folhetim²⁶, não obtém resposta positiva ou entusiasta do público; em verdade, seu texto parece não produzir qualquer rumor. O escritor francês, admirador de Wagner (1813 - 1933) e Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), fundara a *Revue Wagnérienne* em 1885 e dirigira a *Revue Indépendante* em 1886. A primeira recebe larga repercussão do público e torna-se meio de difusão dos ideais dos simbolistas franceses; a segunda, em sua primeira fase, apresenta um tom naturalista, contando com nomes

²⁴ A rua ensurdecadora ao redor de mim gritava./Longa, delgada, em grande luto, dor majestosa,/Uma mulher passa, de uma mão faustosa,/Soerguendo, balançando o festão e a batinha;/Ágil e nobre, com sua perna de estátua./Eu, bebia, inquieto como um extravagante./Em seus olhos, o céu lívido onde germina o furacão,/A doçura que fascina e o prazer que destrói./Um clarão... depois a noite! - Beleza fugidia/Cujo olhar me fez subitamente renascer,/Não te verei mais senão na eternidade? /Alhures, bem longe daqui! muito tarde! jamais talvez!/Pois ignoro onde tu foste, tu não sabes aonde vou,/Ah, você que eu teria amado, ah, você que sabia disso! (Tradução de Marco Antonio Frangiotti).

²⁵ DUJARDIN, Édouard. **Os loureiros estão cortados**. Porto Alegre: Brejo, 2005.

²⁶ Foram publicados, em março de 1888, 420 exemplares da obra.

como os de Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907), autor de *À rebours* (1884)²⁷, com o qual o escritor rompe totalmente com a estética realista, e Henry Céard (1851 – 1924), que participou com Émile Zola (1840 – 1902) das publicações de *Les soirées de Médan* (1880); a segunda série terá Teodor Wyzewa (1863 – 1917), autor de estudos sobre Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) e Wagner, e Félix Fénéon (1861 – 1944), crítico de arte, autor de obras sobre o Impressionismo e o Simbolismo, como diretores; todavia, é na terceira publicação, já anunciada pela *Revue Wagnérienne* em setembro de 1886, que, ao redor da figura de Dujardin²⁸, Stéphane Mallarmé, Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838 – 1889), Maurice Barrès (1862 – 1923), Charles Vignier (1863 – 1934), George Moore (1852 – 1933), René Ghil (1862 – 1925), Jules Laforgue (1860 – 1887), Jean Moréas (1856 – 1910), entre outros, que o Simbolismo fará desse periódico um dos mais importantes meios de difusão de seus ideais.

Talvez o nome de Dujardin ficasse restrito aos estudos referentes ao Simbolismo francês se James Joyce não o inserisse gentilmente na história da narrativa moderna. Em 1903, em plena efervescência simbolista, o autor irlandês passa por uma banca de revistas em Paris e encontra o livro de Dujardin, que lhe chama a atenção por ser o francês amigo do escritor irlandês George Moore – a quem Joyce admirava. Anos mais

²⁷ *À rebours* é um romance que representa o espírito decadente do final do século XIX e marca a ruptura do autor com a estética naturalista de Zola. Na fuga ou discussão acerca da realidade, a pintura ou a arte torna-se um dos temas centrais da obra a partir das imagens de *Salomé* de Gustave Moreau. Vejamos como, no capítulo V, há indícios de imersão na linguagem simbolista a partir das descrições do ambiente e de imagens vagas ou fugidias: "Entorno desta estátua, imóvel, presa numa instalação hierática de Deus hindu, dos perfumes que queimavam, produzem novos vapores que penetram, assim como olhos fosforados de animais, os fogos das pedras fixas nas paredes do trono; seguidamente o vapor subia, desenrolava-se sob as arcadas onde o fumo azul misturava-se ao pó de ouro dos grandes raios de dia, saídos das cúpulas". HUYSMANS, Joris-Karl. (tradução nossa). Essa obra de Huysmans influencia Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray*. O romance *À rebours* foi traduzido por *Às avessas* pela Companhia das Letras em 1987.

²⁸ Stéphane Mallarmé é um dos membros mais ilustres do Simbolismo, e uma de suas obras mais conhecidas é *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914); Auguste Villiers de l'Isle-Adam, um apaixonado pela obra de Wagner, é autor de diversas obras, sendo, entre elas, a mais conhecida *Contos cruéis* (1883). Entre os textos de Maurice Barrès, merece destaque a trilogia *Culte de moi* (1888 – 1891); Charles Vignier é autor de *Centon* (1886); George Moore foi amigo de James Joyce e é autor de *Fleurs de passion* (Flowers of Passion, 1878), *La femme du cabotin* (A Mummer's Wife, 1885), *Confessions d'un jeune anglais* (Confessions of a Young Man, 1888); René Ghil publica, em 1886, *Traité du verbe*, prefaciado por Mallarmé. Jules Laforgue faz parte do movimento decadentista e simbolista, é poeta, autor de *L'imitation de Notre-Dame de la Lune* (1886); Jean Moréas é autor de *Cantilènes* (1886), *Le Pèlerin passionné* (1891), *Stances* (1893), entre outros.

tarde, em 1922, Valéry Larbaud (1888 – 1957)²⁹, inebriado por **Ulisses** (1922), pergunta a Joyce a origem de tão fantástica técnica, o monólogo, e eis que brota o precursor do novo romance: Dujardin. Narra Larbaud:

Em **Os loureiros estão cortados**, me diz Joyce, o leitor se encontra instalado, desde as primeiras linhas, no pensamento do personagem principal, e é este desenvolvimento ininterrupto desse pensamento que, ao substituir completamente a forma usual da narrativa, nos mostra o que faz o personagem e o que se passa nele (LARBAUD apud COHN, 2001, p. 31, tradução nossa).³⁰

Joyce experimentava, no texto de Dujardin, o esforço do francês em lançar um ponto de vista capaz de imergir na consciência da personagem – o que já fará James Joyce em **Retrato de um artista quando jovem**³¹, em 1907, ao apresentar a sensibilidade

²⁹ Valéry Larbaud nasceu em Vichy em 1888 e morreu em 1957. Participou ativamente da vida literária em Paris, ocupando a posição de mestre e mediador entre os autores da Europa e de outras partes do mundo. Entre suas obras, constam **Amants, heureux amants...**, **Beauté, mon beau souci, Mon plus secret conseil** (1923) e **Ce vice impuni la lecture... Domaine français** (1941). Atualmente, há um museu-biblioteca Valéry Larbaud em Vichy e um centro cultural. Entre os amigos brasileiros do autor estão Ribeiro Couto, Graça Aranha e Oswald de Andrade, com quem partilhou seus ideais e trocou experiências. Larbaud também manteve contato com Eça de Queiroz e traduziu para o francês Monteiro Lobato.

³⁰ "Dans **Les lauriers sont coupés**, m'ai dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée, qui se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive".

³¹ Em **Retrato do artista quando jovem**, temos a representação da memória de forma linear, verifica-se, portanto, que Joyce quer imergir nos pensamentos da personagem, mas ele ainda não faz uso de omissões e quebras discursivas, o que se fará presente em **Ulisses**. Joyce gosta do ruído, quer poder captar tudo que cerca seus personagens; não é à toa que, em **Retrato**, já esteja presente as onomatopeias que serão amplamente exploradas na obra de 1922. Em **Retrato**, o narrador é ainda um mediador entre a personagem e o leitor, ou seja, o narrador aproxima-se da personagem para demonstrar ou interpretar seus sentimentos, contudo, ainda que por vezes as vozes se misturem, a mente da personagem não se desvela totalmente. Vejamos o trecho em **Retrato**: "Mas não era no rosto que ele se sentia doente. Pensou que estava doente mas era no coração, se é que se pode ter doença nesse lugar. Fleming era muito bonzinho em perguntar isso. (...) Aquela noite, em Darkley, o trem ia rangendo com o barulho de agora e, depois, quando entrou no túnel, o barulhão tinha sumido. Fechava os olhos e o trem continuava, fazendo barulho e calando; fazendo barulho e calando. Era gostoso ouvi-lo rugir e calar, e começar outra vez a rugir ao sair do túnel e em seguida tornar a ficar silencioso" (JOYCE, 1971, p. 15). Vejamos que, no trecho, os verbos estão todos no passado, o que demonstra a organização do narrador ao referir-se à história, além disso verbos como "pensar" deflagram a dependência da personagem, uma vez que as personagens não podem mostrar-se sem a mediação do narrador. Os sons da rua que invadem a psique serão mote dos

do artista Stephen Dedalus. Em abril de 1922, Valéry Larbaud apresenta, em *La Nouvelle Revue française*, nº CIII, um comentário a respeito de Joyce, relatando que não compreendia como os críticos americanos ainda mantinham a visão de que o texto de **Ulisses** não passava de um relato pornográfico tecido por um irlandês. Gustave Flaubert (1821 - 1880), Charles Baudelaire e Walt Whitman (1819 - 1892) já teriam recebido comentários semelhantes. Apaixonado pela personagem de Homero (séc. VIII a. C.), Joyce constrói, portanto, uma paródia da odisseia de nossos dias, em que os homens, cheios de medos, são submetidos a um verdadeiro mosaico. Larbaud explica que, nos rascunhos de Joyce, havia inclusive milhares de frases e anotações escritas com cores diferentes para poder conceber o mais fiel possível essa odisseia que rodeava as personagens. O expressivo, neste episódio, é Larbaud ter apontado a construção desse mosaico como a tentativa de figuração da vida humana não mais tal qual uma unidade, já que é construída em fragmentos, mas como uma trajetória heroica menos postíça e limitadora, conjunto de qualidades e defeitos de um humano comum: um ser de carne e osso que percorre a sua singela existência em menos de 24 horas, solitário, sem auxílio nem dos deuses nem de outros seres. Em quantos momentos o homem do dia a dia assemelha-se a um herói homérico? Essa é a grande virada na representação proposta por Joyce. O cotidiano solitário do homem é, em verdade, a sucessão de atos rotineiros, aparentemente, por vezes banais, nada espetaculares, ou seja, parece que Joyce quer mostrar-nos a necessidade de representação de uma nova estrutura romanesca quando, ao referir-se à personagem de Homero, exemplo do protagonista heroico insuperável, nos apresenta as fraquezas de Leopold e Molly Bloom. Se para as personagens de Homero os parâmetros eram nobres e definidos; para o herói moderno, tudo resvala, gera dúvida, desintegra-se.

A genialidade de Joyce evidentemente não está atrelada à descoberta de Dujardin, contudo é notável que o irlandês ansiava por uma forma que pudesse construir a façanha de sua odisseia moderna. Nesse ponto, o escritor francês apresenta

artistas do novo romance – é como se, na modernidade, o espaço público e o privado se misturassem na intimidade das personagens.

um papel relevante, pois ele provoca em Joyce a dúvida sobre a forma, oferecendo uma técnica capaz de libertar a personagem da estrutura engessada do Realismo e produzir uma nova linguagem para dar conta da descrição do herói moderno que se fazia urgente. Em 1925, Larbaud escreve o prefácio para a nova edição de **Os loureiros estão cortados** afirmando que, mais de 30 anos antes da composição de **Ulisses**, um autor francês já experienciara uma linguagem contínua de discurso (LARBAUD apud CANNONE, 1992, p. 8). Ainda que a qualidade estética de **Os loureiros** possa ser questionada por alguns críticos, e Michel Raymond³² será um deles, a tentativa de estabelecer na enunciação os conflitos da mente e a miscelânea de influxos os quais ela perpassa é uma questão definitiva para a libertação do ponto de vista narrativo em um novo capítulo da mímesis. Autores como Anton Tchekhov e Fiódor Dostoievski, e por que não acrescentar Edgar Allan Poe (1809 – 1849), já haviam se embrenhado nos limites de imersão na consciência, no entanto o que é autônomo e genial em Dujardin é intentar apresentá-la em um discurso descontínuo e em processo de construção (centralizando-se na subjetividade do *eu* enunciativo) no decorrer de toda a obra. Eis por que a narrativa de introspecção é uma retomada de preceitos realistas – usa-se uma lente semelhante de análise –, em que se investiga uma forma artística capaz de transpor a intimidade ao texto ficcional, contudo delineia um avanço estilístico, pois alarga as realidades e as multiplica ao conjugá-las e ultrapassá-las em seus aparentes limites da representação. Conforme Hermann Broch (1886 – 1951), autor de **Os sonâmbulos** (1828 – 1931) e **A morte de Virgílio** (1945):

³² Michel Raymond, autor de **La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt**, afirma que a proposta de Dujardin está distante da estrutura do monólogo, porque o autor situa sua personagem no tempo e no espaço desde as primeiras linhas do romance, além disso se apega ao cenário e à superfície dos personagens, estando mais próximo de um Céard do que de um Joyce. Conforme Dujardin, Balzac em **Le curé de Tours** já teria empregado de forma bem-sucedida o verdadeiro monólogo. Por outro lado, Raymond, ao discutir a aplicação de monólogo aos romances de Proust, já que se trata de uma estrutura tradicional, explica que não há em Proust qualquer relação com a técnica moderna de representação em fragmentos, contudo não se perde o contato, no decorrer de todo o **Em busca do tempo perdido**, com o pensamento das personagens. A diferença entre um Joyce e um Proust estaria no fato de que o irlandês detém-se a registrar os movimentos instantâneos do cérebro, ao passo que o francês ressuscita as lembranças e sensações do passado. Não podemos comparar Édouard Dujardin a James Joyce, mas sim apontá-lo como precursor da necessidade de se apresentar o tempo de outra forma na ficção.

O Realismo não é um estilo, e sim o cumprimento de uma exigência racional. (...) E dado que cada época, à sua maneira, pensa racionalmente, se julga racional, toda arte genuína, em última análise, é realista; ela representa a imagem da realidade por intermédio do vocabulário específico da época em que é criada (BROCH apud ROSENTHAL, 1975, p. 21).³³

A vida interior das personagens foi desvelada muitas vezes antes da utilização do monólogo, e nisso não há novidade alguma: é a expressão de uma narrativa que prioriza o sujeito discursivo e seu andamento psíquico, e não mais a peripécia, aliando-se a uma forma de escrita que instaura a ruptura com as estéticas anteriores. Em **Dom Casmurro**, por exemplo, a ênfase já estava na psique do sujeito. Bento Santiago está longe de ser um herói homérico tradicional, uma vez que – embora a ficção apresente certo rol de peripécias – elas são apenas escusas para as dúvidas que atormentam o narrador, isto é, fazem parte do cenário da psique, não constituem o centro do relato. As lembranças mais reveladoras de Bento Santiago estão nas passagens em que o narrador-protagonista se contradiz, ou seja, naquelas nas quais ele desliza, demonstrando algo que está além de sua compreensão, a fim de libertar-se da culpa a qual o corrói ao construir um discurso que visa estabelecer o contraste com o outro. Fazendo uso das atitudes infantis de Capitu, Bento recorta no passado o que não compreende no caráter da jovem e apresenta os possíveis contrassensos que apontariam mais tarde à personalidade decidida da protagonista. É, em verdade, um falso memorialista, porque está imerso na desconfiança e no ressentimento. No capítulo CVI, por exemplo, a economia das dez libras esterlinas não pode ser mais isso, não indica dissimulação, uma vez que vem da própria voz de Capitu a revelação, no entanto Bento faz uso dessa passagem para demonstrar ou que Capitu era interesseira ou que se perdia em pensamentos lembrando-se de Escobar – que é quem a ajuda nas economias. Essa desconfiança

³³ BROCH, Hermann apud ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. São Paulo: Companhia Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 21. A obra de Broch a que a citação se refere é **Hofmannsthal und seine Zeit**.

instaurada pelo próprio narrador nos é antecipada quando Bento se apresenta como, no capítulo LIX, "alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias".

Os textos mais convincentes de um realismo talvez sejam aqueles, portanto, que instauram a fratura no processo narrativo como uma insígnia do humano e desmistificam o herói. Em **O Ateneu**, obra de Raul Pompéia, é admirável a tentativa de construção de uma forma que dê vazão às impressões e sensações do menino Sérgio, embora seja evidente a quebra de ponto de vista do narrador que cerceia sua própria memória e camufla as verdadeiras intenções do protagonista, provocando uma desarmonia no processo mimético, uma vez que algumas interpretações do menino Sérgio são claramente o produto da leitura do passado realizado pelo Sérgio adulto. O que é entendido como Impressionismo³⁴, em Pompéia, é o exercício de revelar a experiência interior produzida no sujeito diante da exterioridade, descompassando o tempo social. É a conjugação de tempos ao paradoxo, mas também a conquista da interioridade no discurso. Para isso, Pompéia utilizará o monólogo para aliar o influxo impressionista à sintaxe de uma prosa poética simbolista a fim de produzir o espaçamento temporal da psique. Assim, "a densidade da representação mental no monólogo interior, assim como o recorte pontilhista da escritura, ajuda a montar como uma retórica particular do pensamento age diretamente sobre a percepção interna que o locutor tem de si mesmo"³⁵ (SALADO, 2001, p. 139). No Brasil, as tentativas de representação da intimidade se iniciam com Machado, no entanto é só em Pompéia que o tempo se fragmenta, e, em Adelino Magalhães, o discurso passa a representar as fraturas temporais. Na Europa, segundo Larbaud, o processo inicia-se com Dujardin, mas transfigura-se em um novo discurso com **Ulisses** de Joyce.

³⁴ É inquietante pensar em uma prosa simbolista, pois parece que o Impressionismo melhor se adéqua a essa exteriorização das sensações íntimas da personagem. O Simbolismo é uma expressão artística hermética, própria à poesia, não podendo ser constitutiva da prosa, salvo como influxo ou modelo.

³⁵ "La densité de la représentation mentale dans le monologue intérieur, tout autant que le découpage pointilliste de l'écriture, aident à monter comment une rhétorique particulière de la pensée agit directement sur la perception intérieure que le locuteur a de lui-même".

O mergulho no movimento, na passagem, no intermitente cria no interior da enunciação o refúgio reflexivo. A apropriação dos símbolos e das imagens tecida por escritores como Dujardin encadeia enigmas e produz relações requintadas com o interlocutor, pois, em vez de convidá-lo à leitura, o desafia e o provoca. Hugo Friedrich (1904 - 1978), autor de **A estrutura da lírica moderna**, afirma que, após a metade do século XIX, a poesia torna-se um recinto de experimentação da linguagem. O processo de ensimesmamento passa, portanto, a não ser mais avaliado como uma vivência descolada do mundo exterior e pacífica, ela é seu reflexo e, por isso, é extremamente perturbadora, pois se torna o lócus de projeção da crise do sujeito e convida o leitor a participar dessa construção. A despersonalização da lírica simbolista, apontada por Friedrich, não pode ser estendida à narrativa da vida interior, no entanto o processo de experimentação, visando configurar a fratura do sujeito, serve como inspiração para o desvelamento da intimidade, pois insere a fissura no cerne do discurso. Em que sentido a técnica do monólogo pode ser herdeira da proposta simbolista? Criar um texto a partir de enigmas e fragmentos é estabelecer já no convite a proposta de um novo ponto de vista: não se trata mais de uma linguagem que relata uma experiência, ela é a própria experiência em construção³⁶. Conforme Dujardin, no monólogo interior, "a língua não serve mais para veicular uma intriga" (DUJARDIN apud CANNONE, 2001, p. 12, tradução nossa)³⁷, ela é a própria intriga. Por isso, a linguagem torna-se sincopada e elíptica, pois assim concretiza a clivagem do sujeito e configura a crise constante do homem, sobretudo daquele que experimenta com intensidade os paradoxos do mundo moderno. É por essa razão que Larbaud entusiasma-se a respeito de **Os loureiros estão cortados**:

Não é somente o primeiro livro escrito em monólogo interior que constitui um achado literário de uma importância incalculável - mas também uma perfeita

³⁶ Após a metade do século XIX, a língua se transfigura em experimento e transformação, segundo FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

³⁷ "Dans le monologue intérieur - celui de Dujardin et des autres - la langue ne sert plus à véhiculer une intrigue (si elle a jamais servi à cela), elle est l'intrigue même".

obra-prima, podendo ser colocado entre as grandes novelas da literatura francesa! Estou estupefato em pensar que isso data de 1887 e que foi necessário esperar até *Ulisses* para que alguém retomasse a forma do monólogo interior (CAHIERS VALÉRY LARBAUD, 2007, p. 145, tradução nossa).³⁸

Nos textos críticos em que teoriza a respeito do monólogo, Dujardin vê na técnica o modo de dar cadência ao movimento de intimidade da personagem sem interferências do narrador, ou seja, o crítico francês acredita que é possível representar o que há de mais secreto e inconsciente na mente do sujeito literário em tempo contínuo, em constante erosão e formação. É como se pudéssemos testemunhar o nascimento das ideias. Essa será, portanto, a marca expressiva do monólogo para Dujardin, porque desse modo pode-se imprimir o *tout-venant*, os instantes intermitentes do pensamento, no conjunto de reflexões da personagem ainda que contrarie à lógica da narrativa. É claro que há um equívoco neste raciocínio de Dujardin, pois conceber a possibilidade de visualização de uma linguagem pré-lógica torna-se improvável porque: (1) qualquer texto, ainda que queira apresentar conteúdo em evolução, fará uma escolha de elementos discursivos, e esse procedimento é claramente um exercício lógico, ou seja, mesmo o desordenado é ordenado na enunciação literária; (2) se aceitarmos que o pré-lógico é possível, acreditaríamos que pode haver um narrador isento, capaz de libertar a personagem, e isso seria em demasia ingênuo, pois, tratando-se de narrativas em primeira pessoa, não há como negar a intromissão de um outro ponto de vista, aquele que deseja permanecer oculto pela personagem ou pelo narrador, quiçá o autor, se não desejarmos matá-lo ou ignorá-lo³⁹; (3) e, se assim fosse, teríamos de compreender como monólogo somente a estrutura que estivesse em primeira pessoa, o que não é

³⁸ "C'est non seulement le premier livre écrit en monologue intérieur - ce qui constitue une trouvaille littéraire d'une importance incalculable - mais aussi un parfait chef-d'oeuvre, à mettre auprès des plus grands romans de la littérature française! Je suis stupéfait de penser que cela date de 1887 et qu'il a fallu attendre jusqu'à *Ulisses* quelqu'un reprît la forme du monologue intérieur". Carta de Valéry Larbaud a Édouard Dujardin em 11 de agosto de 1923. Em verdade, sabemos que o monólogo já havia sido utilizado por outros autores, como vimos, no entanto o que caracteriza o texto de Joyce é a transfiguração do tempo em linguagem fraturada.

³⁹ Philippe Lejeune é autor de *Le pacte autobiographique*, obra em que se opõe ao pacto ficcional na medida em que apresenta o escritor como um narrador real, capaz de reescrever e modificar sua trajetória.

verdadeiro, visto que não podemos ignorar os monólogos tecidos por um Marcel Proust ou uma Virgínia Woolf, por exemplo, que Dorrit Cohn denomina de *monólogo narrado*, o que será posteriormente explorado nesta tese.

Conteúdo pré-lógico nos remete à formulação de Ernst Bloch (1880 - 1959), autor de **O princípio esperança** (2006). Para compreender a formação das utopias, Bloch refere-se ao "princípio esperança", o terceiro nível da consciência, no qual os limites entre o consciente e o inconsciente se tocam, em que o adormecido aflora, e as transformações se concretizam - os *insights*. É nesse estágio que surge o *élan* de Bergson - impulso vital que move os homens à fantasia e produz o devaneio ou a ciência. O *princípio esperança* é o que será despertado, por isso podemos estabelecer uma relação com o monólogo, pois, conforme Dujardin, esse é a representação de um estado pré-consciente, do ainda não-assimilado ou apreendido pela personagem, tais os átomos de Woolf que, dispersos no ar, são enlaçados pelo sujeito em um momento de maturação - porque o conteúdo pré-consciente sempre está disponível, contudo deve aguardar o seu *kairós* para manifestar-se. Ao representar o homem em suas realidades multifacetadas, estaríamos próximos à realização wagneriana de arte total. Não é certa a influência da teoria do polonês Téodor Wyzéwa na produção de Dujardin, no entanto a criação de um discurso que componha elementos do humano (sensações, noção, emoção), meios de expressão (prosa e poesia) e formas literárias (narração, descrição, análise psicológica e meditação lírica) é inspirada em Wagner, que constitui o conjunto teórico do autor polonês e pode ter inspirado a formulação do francês. Hermann Broch também aludirá ao realismo de inspiração wagneriana afirmando que "a marca do romancista é representar o homem total, em todos os níveis de sua vida psíquica, incluindo esta camada subliminar essencial que não poderia ser desenvolvida sem a ajuda do que é consciente no personagem" (BROCH apud COHN, 2001, p. 71, tradução nossa)⁴⁰. No Brasil, o grupo modernista *Festa* do Rio de Janeiro dialoga com os influxos simbolistas e reivindica uma arte equacionada por elementos nacionais e universalistas, realidade

⁴⁰ "la tache du romancier est de représenter l'homme total, à tous les niveaux de la vie psychique, y compris cette couche subliminale essentielle et qui ne saurait être rendue à l'aide de ce qui est conscient chez le personnage".

local e nacional, mas também interior, metafísica. Diria Tasso da Silveira (1895 – 1968), um dos idealizadores e diretores da *Revista Festa*, em agosto de 1927: "O artista canta agora a realidade total: a do corpo e a do espírito, a da natureza e a do sonho, a do homem e de Deus" (SILVEIRA, 1927, p. 1)⁴¹. O movimento simbolista, em nosso país, não pode ser estudado sem o entendimento desse grupo tardio que, em tempos modernos, certifica o Simbolismo como a corrente propulsora da modernidade na arte.

Ernst Bloch percebe a intuição e os pressentimentos como os prenúncios do que está por vir, da vontade de mudança, da saída de um regime rígido de pensamento. O processo de fantasia está associado ao desejo por outra vivência, à configuração de uma nova proposta, ao futuro e ao nascimento da transformação, porque é esse anseio por mudança que desencadeia o princípio de esperança, o relâmpago, como diz Bloch, que contém uma intuição incubada (2006). É assim que o homem se ausenta, suspende-se, transporta-se a fim de lançar-se a uma nova vida, como diz o epistemólogo Gaston Bachelard (1884 – 1962), e de abandonar "o curso ordinário das coisas" (BACHELARD, 2001, p. 3). O devaneio não é entendido pelo autor como uma fuga, é um sonho desperto, é um descobrir-se, um voltar ao centro, um trabalho que se foca no inconsciente como chave para as descobertas do consciente. O pensamento científico e o artístico possuem a mesma origem: o enleio produzido pela razão e pela imaginação em contínuo devir. Contudo, nem sempre uma época está preparada para concretizar os frutos de um desejo, é necessário um conjunto de fatores que propiciem a configuração de uma mudança, seja ela qual for.

Assim, para voltarmos aos limites de **Os loureiros**, se Dujardin não foi bem recebido em 1888, é porque sua sociedade não estava preparada para tal inovação. Era necessário modificar-se a lente, atentar para o detalhe e experimentar outra faceta da

⁴¹ SILVEIRA, Tasso. **Revista Festa**. CAMARINHA, Mário (Org.). Edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1927, nº 1, p. 1. Pouco significativo parece ter sido o movimento simbolista brasileiro. Geralmente recebem destaque Alphonsus de Guimarães, Eduardo Guimarães e Cruz e Sousa, no entanto Augusto dos Anjos apresenta heranças simbolistas e, mais tarde, encontramos esses influxos também em Jorge de Lima (1893 – 1953) e Murilo Mendes (1901 – 1975), sobretudo em **Tempo e eternidade** (1935), na primeira fase de Vinícius de Moraes e em Cecília Meireles. Na prosa, o experimento com a linguagem inicia-se com **O Ateneu**, de Raul Pompéia, e com os contos de **Casos e impressões** (1916), de Adelino Magalhães.

representação. É importante lembrar que as descobertas na psicanálise estavam em evolução: Willian James (1842 - 1910) publica **O princípio de psicologia** em 1890, e Jean-Martin Charcot (1825 - 1893) divulga seus primeiros estudos sobre o sistema nervoso entre 1885 e 1887. As obras de Flaubert e Balzac ainda circulavam como modelos; além disso, a partir de 1874, os impressionistas iniciam a exploração e a libertação das cores - que não são mais vistas como acidente de iluminação tal qual Aristóteles⁴², mas passam a ser postas em foco e utilizadas visando delinear a alma dos objetos; e os simbolistas expandem a relação entre forma e conteúdo. Embora esses movimentos ocorram quase ao mesmo tempo e denotem que uma nova concepção de mundo se tornava urgente, na prosa, Dujardin parece experienciar a solidão, pois, defensor da estética simbolista, consagrada pela poesia, era raro e quiçá estranho pensar tais preceitos alargados à narrativa.

Em 1931, Dujardin publica o célebre ensaio teórico sobre a nova forma, "O monólogo interior", em três partes: I - A criação (a publicação de **Os loureiros**); II - O esquecimento (1888-1921); e III - A Ressurreição e a Glória (a partir da publicação de **Ulisses** em 1921-1922 e da declaração de Joyce a Larbaud). Sob um tom talvez patético, Dujardin enfatiza a nobre atitude do irlandês ao abdicar do título de pai do monólogo. Em verdade, ainda que haja uma intenção que os aproxime, há grande diferença no modo de apropriação da técnica pelos autores, e isso não pode ser visto como um aspecto negativo da forma; uma vez que apresentam semelhanças, os monólogos devem oferecer peculiaridades, e serão essas capazes de materializar a pluralidade dos pontos-de-vista - característica da simultaneidade textual. Há diferenças no texto de **Os loureiros** entre a publicação de 1888 e a de 1925, pós-Joyce. No estudo de Stefania Iannella (2009), a autora demonstra como a estrutura sintática de Dujardin fragmenta-se após a leitura de Joyce. O ponto e vírgula e as reticências, por exemplo, tornam-se frequentes para denotar a suspensão do sujeito. Édouard Dujardin influencia James Joyce, e a proposta do irlandês é repensada e aprimorada pelo francês.

⁴² Para Aristóteles, as cores eram definidas a partir de sete cores principais divididas entre harmônicas e desarmônicas. O branco será para Aristóteles a fonte das cores, aquela capaz de preencher com um conteúdo substancial a forma vazia do Uno - e aqui suas concepções aproximam-se das de Platão.

Ao iluminar a personagem e não mais a intriga, Dujardin compactuará com essa família literária iniciada por Anton Tchekhov e aprimorada até os limites da imersão na subjetividade com uma Katherine Mansfield. Assim, como mostra Stefania, o francês inclusive se nutre após a publicação de **Ulisses** da estrutura estilhaçada de Molly Bloom, ou seja, quando comparamos a versão de 1888 à de 1925, verificamos que partes do romance são suprimidas, a pontuação e a sintaxe tornam-se mais fragmentadas. Conforme Edmond Jaloux (1878 - 1944), crítico francês autor de **Le reste est silence**, citado por Ianella:

a novidade da fórmula de **Os Loureiros estão cortados** está nesta prodigiosa delicadeza de apreender todos os matizes do espírito, misturar o mundo externo ao mundo interno, destacar em pequenas frases curtas, vivas e leves, o perpétuo trabalho de volição, de reflexão, de inconsciente, que tece e destece sem fim telas quase indistintas no fundo de nossa alma (JALOUX apud IANELLA, 2009, tradução nossa).⁴³

As duas grandes inovações que marcam a paisagem literária no início do século são, sem dúvida, o verso livre na poesia e o monólogo na prosa. Nos dois casos, como nos explica Laurent Jenny (2002), o objetivo é o mesmo: procurar um meio de acesso à intimidade, ou seja, desnudar o pensamento ou o processo de criação. A tentativa de esboçar esse conteúdo pré-lógico, confuso e desestruturado, nasce da relação entre o subjetivismo romântico, atrela-se às inovações discursivas do Simbolismo e produz a estrutura moderna. Nesse desvelar, a exteriorização da interioridade romântica, uma das heranças mais importantes do Simbolismo, na formação do monólogo moderno, será o estabelecimento da contradição e a configuração aleatória de conceitos e imagens; do Surrealismo, alimentado pela metamorfose, a pesquisa do automatismo puro se tornará a herança mais aparente. O importante legado provirá da tradição romântica -

⁴³ "la nouveauté de la formule des **Lauriers sont coupés** est dans cette prodigieuse délicatesse à saisir toutes les nuances de l'esprit, à mêler le monde extérieur au monde intérieur, à noter en petites phrases courtes, vives et légères, le perpétuel travail de volition, de réflexion, d'inconscient, qui tisse et détisse sans fin des toiles presque indistinctes au fond de notre âme".

escola, evidentemente, mais fecunda e produtiva da história da arte, pois libertou o tema e a forma de tal modo que é difícil não relacionarmos as escolas subsequentes a ela, além disso, porque está na alma do romântico a crise, e será este o tema central da modernidade. A literatura moderna fará uso dessa divisão do sujeito e transformará a solidão romântica na essência da estrutura literária. O ponto de vista interioriza-se, e a realidade externa internaliza-se em prol do sujeito. Auerbach bem observou esse processo ao analisar a obra de Woolf:

Isto vai tão longe, no nosso trecho, que nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo tempo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance (AUERBACH, 1971, p. 469).

Outra questão elaborada por Dujardin alude ao princípio de descendência do gênero, pois o monólogo, segundo o autor, é o resultado da ebulição estética que tomará conta do século XX.

Um estudo completo do movimento nascido em 1885 conduziria ao Surrealismo e levará às suas extremas consequências (...) tentando exprimir diretamente... dados do inconsciente (...). Eu não seria surpreendido se, posteriormente, o escritor genial que representará o movimento de 1885 não seja o escritor irlandês que começou a escrever nos primeiros anos do século XX (AUERBACH, 1971, p. 469).

Não há processo evolutivo, o monólogo traz em sua essência os questionamentos presentes do Simbolismo e do Impressionismo, mais tarde absorvidos pelo Surrealismo, de imergir em um terreno ainda desconhecido e aos poucos revelado ao homem: o funcionamento da mente. As rupturas promovidas pelas vanguardas, no início do século XX, nada mais são do que desejos de mudança que, latentes, encontraram – nas

transformações desse período - terreno fértil para se materializar, como partículas dispersas no ar que se aglutinam para formar a chuva - Virgínia Woolf nos fala sobre uma teoria atômica. O monólogo é uma das facetas desse processo e não a mola propulsora. Dujardin intenta encontrar uma definição para o seu achado, no entanto seguidamente tropeça em seus preceitos, pois está também em terreno movediço e em meio às transformações, logo não consegue prever os desdobramentos de sua descoberta. Nessa tentativa, aproxima, por exemplo, o monólogo moderno do produzido no gênero dramático, afirmando que em ambos a personagem estaria falando diretamente ao leitor. É evidente que as estruturas se assemelham, contudo há divergências essenciais que devem ser apontadas: em um texto de discurso dramático como Hamlet, por exemplo, nota-se que o ato enunciativo é um processo de racionalização (o francês referia-se a uma instância pré-consciente, pré-racional) que almeja ser escutada, projetada, logo não visa minimizar o outro ou "retirar" a voz da personagem, como aparece nos escritos de Dujardin - o monólogo moderno constitui-se em discurso de formação e produção constante de um *tu*.

O texto dramático tradicional (não o teatro de atmosfera⁴⁴ que surgiu posteriormente com um Tchekhov nem o teatro do absurdo que com um Samuel Beckett [1906-1989] revolucionou os limites da representação no gênero) não dilacera de maneira tão visceral o discurso narrativo almejando desvelar o conteúdo inconsciente ou pré-consciente da personagem, por isso a concepção de um enunciado "sem ouvinte e não pronunciado" parece subverter a lógica que o assemelha ao texto dramático. Ao aproximar as duas formas, Dujardin cria um paradoxo, porque parece querer dotar o monólogo moderno de uma característica divergente da tecida por ele próprio: a não-

⁴⁴ Interessa-nos somente apontar que o termo "monólogo", tão usual no teatro, diferencia-se radicalmente do monólogo interior da prosa ao projetar um leitor/espectador como um *tu*, não promovendo, portanto, uma quebra no *eu*. Na França, uma das respostas do teatro ao Realismo é o teatro poético de Maurice Maeterlinck (1862 - 1949). Para superar o realismo teatral e conferir um novo sentido à realidade cotidiana, Henrik Ibsen (1828 - 1906) também desenvolve, em suas últimas peças, um estilo simbólico, no entanto é importante destacar que o maior representante do teatro de atmosfera foi Anton Tchekhov, produzindo um texto em que a ação espetacular quase desaparece como se pudesse confirmar a incapacidade das ações diante da tragédia humana. O teatro do absurdo também abordará o conflito entre as relações interpessoais e o isolamento humano.

enunciação. Esse se mostra como ponto de vista aparentemente antagônico, visto que o monólogo deixa rastros de um *tu* no texto, ainda que sutis, dissimulados em meio à fragmentação, ao passo que o teatro tradicional, cuja técnica denomina-se também monólogo, apresenta estrutura de encenação, ou seja, a construção do cenário, do tempo e das falas sempre tem um *tu* projetado. Logo, o monólogo moderno ficcional se difere do tecido pelo dramático porque apresenta (1) estrutura descontínua; (2) tentativa de representação de um estado embrionário ou pré-consciente; (3) incorporação de diversas facetas da realidade, produzindo uma unidade em mosaico; (4) dissolução do espaço em primazia à duração do tempo; e (5) construção da autorreferencialidade como princípio formador. O discurso monológico do teatro tradicional não quer esconder o *tu*, ao passo que a característica mais cara ao monólogo talvez seja encobrir essa presença para criar a ilusão de alteridade: produzir um outro que se mostra como uma faceta de um *eu* referente. É claro, entretanto, que por trás de uma análise desajeitada do processo está o discurso de Dujardin que demonstra como o acesso ao mundo interior da personagem é deflagrado instantaneamente ao leitor como um modo de dotar o texto de realismo, sem a presença de um intermediário.

A obra de Dujardin narra uma noite de abril, em Paris, da vida da personagem Daniel Prince, jovem estudante de direito de 24 anos, ao encontro da atriz Léa, por quem está apaixonado. Os acontecimentos são aparentemente banais, pois a caminhada do jovem pela cidade, o devaneio de seus pensamentos, o encontro para o jantar com um amigo, se fosse uma narrativa tradicional, desencadeariam um final estrondoso, à Maupassant, no entanto nada ocorre, nem mesmo o encontro entre Daniel e Léa, nas últimas páginas da novela, promove qualquer clímax: Léa agradece a gentileza de alguns francos e luíses oferecidos pelo rapaz, mas, mesmo sob súplicas do jovem que deseja permanecer com ela durante a noite, ela marca um encontro para uma situação posterior – o que parece que irá se postergar sem data de término. Morte da história, do clímax, da tensão romanesca. A proposta de Dujardin é genial: enredar o leitor na tensão do desejo do jovem por uma bela atriz, por uma noite agradável com essa mulher,

dilatando a ansiedade do protagonista. Para melhor avaliarmos o texto, segue um trecho do início da obra em que Daniel Prince aguarda o amigo Lucien Chavainne:

Um entardecer de sol se pondo, ar distante, céu profundo, e massas confusas, ruídos, sombras, multidões, espaços de extensão infinita; um vago entardecer...

Pois sob o caos aparente, entre o tempo e o espaço, na ilusão das coisas que se engendram e se criam, um entre os outros, um como os outros, distinto dos outros, semelhante aos outros, um igual e um a mais, do infinito das possíveis existências, **surjo eu**⁴⁵; e eis que o tempo e o espaço se precisam; é o hoje; é o aqui; a hora que bate; e, em volta de mim, a vida; a hora, o lugar, um entardecer de abril, Paris, um entardecer claro de sol se pondo, os ruídos monótonos, as casas brancas, a sombra das árvores; um entardecer agradável, e uma alegria de ser alguém, de ir; as ruas e as pessoas, e lá muito longe o céu; Paris em volta canta e, na bruma das formas percebidas, suavemente emoldura o quadro.

... A hora soou; seis horas, a hora esperada. Eis a casa onde devo entrar, onde encontrarei alguém; a casa; o vestíbulo; entremos. A tarde cai; o ar está bom; existe alegria no ar. A escada; os primeiros degraus. Se por acaso ele tiver saído antes da hora? Isso acontece às vezes; mas eu queria lhe contar o que fiz hoje. O primeiro andar; a escada larga e clara; as janelas. Confiei a ele, a este bravo amigo, minha história de amor. Que bela noite eu terei! Finalmente ele não vai mais zombar de mim. Que noite deliciosa será! Por que o tapete da escada está virado no canto? Isso deixa sobre o vermelho uma mancha cinzenta, sobre o vermelho que sobe de degrau em degrau. O segundo andar; a porta à esquerda; "Estudo". Tomara que ele não tenha saído; onde eu iria encontrá-lo? Paciência, eu iria ao bulevar. Entramos vivamente. A sala de Estudo. Onde está Lucien Chavainne? A vasta sala, as cadeiras dispostas em círculo. Ali está ele, perto da mesa, inclinado; está com seu sobretudo e seu chapéu; arruma papéis apressadamente com um outro empregado. A prateleira de brochuras azuis, no fundo, amarradas com cordões. Paro na entrada. Que prazer em contar esta história! Lucien Chavainne ergue a cabeça; me vê; boa tarde (DUJARDIN, 2005, p. 19-20).

O excerto inicia-se como uma paisagem pintada em um quadro impressionista: um fim de tarde se esvaindo, um movimento vago, uma sensação de devir tal qual *Impression soleil levant* (1872). Os quadros de Monet produzem um efeito semelhante: pinceladas que se dispersam para dotar o tempo de uma contínua fluidez e, "entre o tempo e o espaço", parece surgir uma nova dimensão, quiçá uma quarta dimensão: o

⁴⁵ Grifo nosso.

tempo da interioridade ou das impressões. Essa talvez seja a característica que melhor aproxime o monólogo da escola impressionista ou a ficção moderna à compreensão de tempo desenvolvida por essa tendência. A essa imagem em desenvolvimento, agrega-se a multidão, o ruído e as sombras que produzem um ar de Poe ou de Baudelaire. *O homem das multidões*⁴⁶ traz o *non-sense* da cidade para o texto, de uma espiral alucinante em que o *eu* procura um lugar ou um sentido para ser entre os *outros* – o som da rua de "A uma passante" ou de "As multidões", de Baudelaire⁴⁷. Tudo na multidão é fluido, escorregadio, efêmero e sem forma – multifacetado para dar conta da conjunção de realidades. A multidão não tem rostos, ela é o coletivo e o amorfo que se estrutura e caminha em busca de um sentido. Também é o espaço de experiência do choque, como bem compreende Baudelaire, que afasta o homem dos outros e instaura a solidão no coletivo – a condenação à voz interior. Hugo Friedrich, ao referir-se ao Simbolismo como uma lírica dissonante capaz de produzir no texto um recinto de tensão, exemplifica que:

Mallarmé compõe suas poesias a partir de um centro para o qual é difícil encontrar um nome. Se quisermos designá-lo de alma, pode-se fazê-lo com a reserva de que com esta palavra não se pretende abarcar os sentimentos diferenciáveis mas, sim, uma intimidade total, a qual abrange tanto as forças pré-rationais quanto as racionais, tanto estados de ânimos oníricos quanto abstrações ferrenhas, e cuja unidade é perceptível nas correntes de vibrações da linguagem poética. Mallarmé continuou o caminho que Novalis e Poe tinham recomendado, o caminho que conduz do sujeito poético a uma neutralidade suprapessoal (FRIEDRICH, 1978, p. 110).

⁴⁶ Interessante apontar que, em *O homem das multidões*, a narrativa do conto também se inicia ao entardecer: o horário entre "le loup et le chien" é quando a visão se torna mais turva e os medos começam a aflorar. Walter Benjamin (1892 – 1940) explica que: "a multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo" (BENJAMIN, 1983, p. 53). A solidão propicia a experiência da solidão de forma bárbara: imerso entre os outros e isolado ao mesmo tempo. Sem interagir, o homem se torna um bárbaro do mecanismo social.

⁴⁷ Em 1931, em *Luzes da Cidade*, Chaplin representará o movimento da multidão que surgirá no fundo da filmagem, já que o centro, o indivíduo que centraliza o olhar da câmera, recai sobre a figura de Chaplin – a personagem fora do tempo da multidão, liberta da euforia da massa.

A arte de narrar esfacela-se com a experiência do choque. Para não lidar com o outro – estranho, diferente, anônimo –, a personagem encontra abrigo na consciência, pois é mais seguro devorar a si mesmo, a suas angústias e a seus medos, a compartilhá-los com outro. O mundo herdeiro da técnica tornará os homens cada vez mais massa disforme, por isso também o mergulho na individuação: dentro de mim sou único, dentro de minha consciência sou livre, dentro de mim me protejo do que não sou *eu*. A presença da massa gera inquietação no indivíduo, pois ele quer *ser*, ele almeja não fazer parte simplesmente de uma extensão de um grupo, deseja ser novamente só – eis a solidão romântica delineada com outras nuances. A barbárie da modernidade é tão cruel quanto tantas outras promovidas pela História: os dominadores cobiçam ver os corpos de outrem ao chão. O *eu* ignora ou rechaça um outro por não ser parte dele. Isso não quer dizer que a construção da autorreferencialidade no monólogo carregue esse princípio bárbaro para o discurso, mas ele é sem dúvida o resultado de um processo que foi desencadeado pelo temor do outro ou de um conjunto deles: a multidão. O mundo que entorna o sujeito é somente moldura para seu processo de internalização. A referência à multidão será retomada em outros momentos nesta tese e contribuirá para o entendimento do processo de formação da nova narrativa.

Ainda no excerto da página anterior, verificamos que o tempo que predomina é o presente, o que nos remete aos estudos enunciativos tecidos por Émile Benveniste (1902 – 1976), pois, para o linguista, o presente é o tempo em que o *eu* se instaura no discurso como paradigma da enunciação. Ao utilizar os verbos no presente, Dujardin demonstra que esse é o tempo do homem que se impõe à história, o tempo da ação discursiva, pois, como ilumina Benveniste, "o presente é propriamente a origem do tempo" (BENVENISTE, 2006, p. 85), porque é nele, no presente, que o *eu* toma forma no discurso e apresenta o outro: o mundo, os que não sou *eu*, a multidão. No trecho "do infinito das possíveis existências, surjo eu; e eis que o tempo e o espaço se precisam; é o aqui; a hora que bate; e, em volta de mim, a vida", verificamos a posse do discurso pelo sujeito. Só há monólogo se houver um *eu* se impondo na enunciação, pois será a partir desse que o texto evolui. Paris só existe no discurso porque Daniel Prince assume o seu lugar na

enunciação em oposição à cidade. O tempo da metrópole é sempre presente, porque é passageira, imediata e instantânea. A multidão pertence à cultura da instabilidade dos sentimentos, dos objetos e das permanências fortuitas, é a sociedade do efêmero, do conjunto de "imagens-flux", ou seja, da vida narrada sob a aceleração do relógio. O tempo interior é um abrigo a esse caos e traz consigo um tom de ligeira melancolia. Paris é somente um fundo diluído à pintura que ilumina seu devaneio.

No terceiro excerto – observamos que esses primeiros parágrafos denotam uma concepção intuitiva bastante apurada de Dujardin sobre a forma criadora que se fará o gênero por excelência da modernidade –, o tempo introjeta as sensações de Daniel. Seguidas as percepções acerca do tempo: "a tarde cai; o ar está bom; existe alegria no ar", ele o internaliza; não estamos falando, portanto, do tempo do mundo material, mas do tempo que evolui na consciência, ou seja, do resultado da internalização do andamento cronológico assimilado pelo *eu*. O terceiro excerto inicia com as reticências – pontuação expressiva e precisa entre os simbolistas para recriar o silêncio e apresentar o efêmero, propiciando o entendimento de que há mais a dizer ou a mostrar, mas instaurar um conteúdo oculto, optando por não desvelar.

No Brasil, Raul Pompéia utilizará com abundância as reticências como elemento gráfico capaz de promover o alongamento temporal dotando a narrativa de espaçamento sensorial. Isso ocorre porque o que chamamos de linguagem impressionista em Pompéia nada mais é que o exercício de representação do tempo das impressões, da consciência ou da memória, capaz de alongar-se em algumas passagens e, em outras, rapidamente acompanhar o compasso do relógio (POMPEIA, 2000). Acompanhem os comentários nos excertos.

No dia seguinte ao almoço, amargava eu, sem açúcar que me bastasse, o resto do café quinado da expectativa, porque Mânlio tinha-me prevenido, quando ouvi Aristarco, alargando pausas dramáticas de comoção, ler, claro, severo: "O Sr. Sérgio tem degenerado..." (POMPEIA, 2000, p. 38) *(seguida à enumeração que prepara a imagem subsequente, a voz de Aristarco parece produzir um estrondo capaz de alongar-se na memória de Sérgio a partir do uso das reticências)*.

Às vezes, na aula de música chamava o Ribas e pedia-lhe aquela, aquela... do hino... (POMPÉIA, 2000, p. 42) *(neste trecho, a memória parece ter se detido em algo prazeroso. A repetição de "aquela, aquela" ao mesmo tempo em que demonstra o exercício de lembrança aponta para o recorte e estabelece o diálogo com o interlocutor. A dupla de reticências marca claramente que o narrador detém-se com atenção e prazer na recordação do hino)*

Era o Bento Alves!... com uma das mãos, o bravo colega oprimia a cara ao sujeito contra o solo, ralando-a na areia, com a outra, por um prodígio de vigor, imobilizava-lhe o braço armado (POMPÉIA, 2000, p. 57). *(a junção da exclamação com as reticências prolonga a admiração de Sérgio por Bento Alves e produz, portanto, um sentido diferente se no trecho tivéssemos somente o ponto de exclamação).*

Entre nós, a alegria é um cadáver. Ao menos se sofréssemos... A condição da alma é a prostração comatosa de uma inércia mórbida (POMPÉIA, 2000, p. 68-69) *(muito comum os discursos filosóficos no texto, Pompéia dá voz ao narrador adulto que, por vezes, distancia-se do relato da infância para manifestar-se em tempo presente. Nesses devaneios, as reticências marcam o vagar solto, o ócio do pensamento, o período de engendramento do discurso na mente da personagem)*

Dona Ema... Dona Ema... não se murmura à toa... Reparem na maneira de falar do Crisóstomo... Tem motivo, um rapagão... Palavra que os apanhei sozinhos, juntinhos, conversando, a distância de um beijo... (POMPÉIA, 2000, p. 83) *(aqui as reticências marcam o que não pode ser dito ou nomeado, são uma omissão provocativa e proposital, prolongam-se tanto no chamamento que aponta para a surpresa quanto para a imagem que desvela a sexualidade entre os meninos.)*

As reticências e o ponto e vírgula são marcas do transitório, do contínuo e do intermitente porque não provocam a ruptura e, aliados à música, uma das paixões de Dujardin, compõem o tumulto interior da personagem, como podemos ver no trecho já citado da obra. É com o uso das aliterações e assonâncias, tão comuns ao Simbolismo, que se produzirá, segundo Dujardin, a música da alma. O ardor do escritor francês pela música e por sua representação no espírito é de tal forma intenso que não só a utiliza como projeto estético – os preceitos desenvolvidos por Wagner –, mas insere as próprias notas musicais, por exemplo, no capítulo VI de **Os Loureiros**, aludindo à falência das palavras, insuficientes para dar cadência ao andamento psíquico. Talvez Dujardin compactue com Schopenhauer na aceção de que somente a música não era representação dos ideais, mas objetivação da vontade (SCHOPENHAUER apud JENNY,

2002, p. 49), ou seja, quanto mais próximo da essência, da intuição, da interioridade – e distante da racionalização que produz as ideias –, mais próximo da natureza pura e simples do objeto e de sua essência. Laurent Jenny (2002, p. 13, tradução nossa) explica que, na França, a música resta solitária de "uma concepção expressiva da arte segundo a qual a poesia deve ser compreendida como a exteriorização de uma interioridade"⁴⁸. Ainda que a filosofia de Schopenhauer seja uma das mais difundidas entre os simbolistas, não podemos esquecer que esse é um período de vertiginoso encontro teórico de idealismos; assim, fazem parte também do amálgama Plotino, Swedenborg (1688 – 1772), Novalis e Hegel. A música, tão cara a Wagner e Schopenhauer, será o meio pelo qual se produzirá a fusão entre a experiência interior e a ação exterior, a reprodução direta da percepção do sujeito, a introjeção da poesia no romance. Para Ianella:

Vê-se a inclusão da poesia e da música em um romance que tem por objeto refletir a alma do protagonista através da sua consciência. É este precisamente o desenrolar de pensamentos interrompidos; são suas percepções fugitivas; suas verdadeiras ideias escondidas por trás dos diálogos que deram a Daniel Prince um caráter de universalidade no nível do desenrolar de sua consciência. O impacto de seu monólogo interno avança no mesmo passo que a leitura do leitor por uma espécie sintonia mental, visto que a narração desenrola-se da maneira como os pensamentos do leitor desenrolam-se: torrencialmente (IANELLA, 2009, tradução nossa)⁴⁹.

Para finalizar a leitura do excerto de Dujardin, merecem destaque ainda algumas marcas desmistificadoras do ato narrativo, as quais, em primeira instância, seguindo a teoria do autor, deveriam representar a mente da personagem sem interferência de

⁴⁸ "une conception expressive de l'art selon laquelle la poésie doit se comprendre comme l'exteriorisation d'une intériorité".

⁴⁹ "On voit l'inclusion de la poésie et de la musique dans un roman qui a pour objet celui de refléter l'âme du protagoniste à travers sa conscience. C'est précisément ce déroulement de pensées interrompues; ce sont ses perceptions fugitives; ses vraies idées cachées derrière les dialogues qui ont donné à Daniel Prince un caractère d'universalité au niveau du déroulement de sa conscience. L'impact de son monologue intérieur avance au même pas que la lecture du lecteur par une espèce de syntonie mentale, vu que la narration se déroule de la façon par laquelle les pensées du lecteur se déroulent: torrentiellement".

outrem. A primeira recai em "entremos" – a quem Daniel se refere se está sozinho? A ele e ao leitor? A ele e a seus outros *eus* ou a ele e ao narrador? Após um breve devaneio sobre o local e os elementos que o rodeiam, ele afirma novamente "entramos vivamente". A descrição do espaço por onde passa Daniel não organiza o raciocínio da personagem, mas prepara o leitor, pois tudo parece posto com o intuito de seguir docemente Daniel, ou seja, não há uma estrutura em fragmentos como ocorrerá em Joyce, porque aqui Dujardin não quer dispersar o leitor, pelo contrário, quer que esse o acompanhe pela trajetória de Daniel, aproxime-se de suas impressões. Isso não quer dizer que a proposta de Joyce seja mais bem resolvida que a de Dujardin. Em verdade, o que observamos é que a denominação apresentada pelo autor de **Os Loureiros** não corresponde a sua proposta teórica de que há apenas uma formulação de monólogo, conforme os objetivos almejados; os efeitos e resultados modelam-se para melhor representar a consciência. Outro ponto que nos chama a atenção é "paro na entrada", porque "paro" é um verbo de ação que, no presente, em primeira pessoa, não pode se realizar na enunciação como marca da produção da mente, ou seja, "paro" é um rastro dissonante no texto, produzindo uma quebra na lógica do discurso – o que não deixa de ser um desconcerto agradável e, talvez, produtivo.

A fim de demonstrar a alma falando interiormente ao pensamento (EGGER, 1881, p. 1), para usar palavras de Victor Egger, Dujardin dá início a uma estrutura textual que, ao dissolver a realidade objetiva (AUERBACH, 1971, p. 470), transforma o conteúdo em forma, e é isso que em Auerbach parece ainda nebuloso, porque o pesquisador alemão aponta as possibilidades de representação dessa ficção interior como aquelas que "não residem no campo formal, mas na tonalidade e no contexto do contedístico" (AUERBACH, 1971, p. 470). O francês é um dos artistas que aproveita o influxo das ideias de seu tempo, aliados à necessidade do nascimento de outro ponto de vista, e instaura um olhar que se estende no objeto. As ações, as situações e os caracteres do mundo material não são ignorados pelos autores da narrativa de introspecção, pelo contrário, são deglutidos e vivenciados pelo sujeito. Essa é uma ficção que se submete ao risco, ao experimento do ainda não conhecido, ao estilhaçado, porque entende que a

vida na arte, representação de uma realidade material, não pode ser limitada, pois, se assim fosse, viveríamos sem imprevistos, possuiríamos consciências semelhantes e experimentaríamos tempos e espaços delimitados. Se assim fosse, nossa vida seria um conjunto retilíneo de acontecimentos, e a nossa consciência, ou talvez alma, se tranquilizasse à medida que os problemas, as peripécias ou as dificuldades fossem descobertos ou resolvidos. Não é assim, pois é da natureza do humano a crise, e na modernidade o homem é a tensão. Ao libertar a consciência das personagens, o monólogo instaura a pluralidade das mentes, ou seja, não há mais a representação de um mundo, unívoco e hermético, de uma verdade, há uma infinidade de consciências prenes de outras. Esse sim parece ser um pensamento realista a propósito das relações entre o fato material e a experiência artística, e não aquele que se atrela aos acontecimentos de maneira cega e ignora que esses produzam influxos na interioridade do sujeito. Viver é sim muito perigoso, como afirmaria Riobaldo, em **O Grande Sertão: Veredas**, e há pouco de objetivo nesse aprendizado.

A experiência da modernidade desencadeia uma estética do efêmero. Christine Buci-Glucksmann, no livro **Esthétique de l'éphémère**, ao citar **Souvenirs**, de Paul Klee (1879 - 1940), explicita a necessidade de representação de um mundo intermediário o qual permita a projeção fora de si concomitantemente à exploração da nova dimensão da arte: o tempo (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 11). Ao dizer isso, Christine refere-se ao tempo frágil, suspenso e ao que está por vir (*devenir*) para demonstrar que o *cronos* valoriza-se na modernidade e passa a ter uma importância diferenciada em relação às estruturas por muitos anos cultivadas no Ocidente que supervalorizam o ser ou a ideia em detrimento da personagem temporal. Quando focamos o tempo, refletimos a respeito de sua impermanência, logo nos encontramos ou experimentamos um dos mais antigos tabus da sociedade ocidental: a morte. Enquanto o Oriente procura no tempo fugaz, o *kairós*, o momento oportuno, observando o tempo-fluxo de forma positiva, no Ocidente, o tempo-fluxo de herança heraclitiana será ordenado por Platão (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 29) e se tornará um emblema da melancolia. Aceitar a fluidez

de *cronos* e desafiá-lo ao encontro da ocasião, do momento oportuno, é atravessar a dimensão temporal e modulá-la conforme nossos ritmos e nossas inquietudes.

É isso é que se reencontrará precisamente em toda a arte do século XX, amantes dos vidros, dos espelhos, das transparências, dos tempos-fluxo e virtuais que irradiam ainda desta “radioatividade pneumática” que Plotino atribuía à beleza “não preguiçosa”, à sua graça vivificante e a sua capacidade de animar mesmo as qualidades mortas. O efêmero de um “*não-sei-o-que*”, que age como um encanto, de uma capacitação de instante a instante (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 30, tradução nossa)⁵⁰.

É corajoso enfrentar ou tentar conter o tempo, mas é uma atitude vã, uma vez que não há nada que possamos fazer para retê-lo, já que, mesmo quando nos detemos em uma lembrança, vivenciamos o tempo perdido. Podemos procurar o tempo, contudo o que essa melancolia busca sem alento é um conhecimento árduo aos espíritos sensíveis. Podemos contar histórias antigas ou observar fotografias que comprovem a passagem do tempo e de seus sucessivos acontecimentos; todavia, tal nostalgia jamais será aceita, no Ocidente, de forma positiva, porque a trajetória leva ao fim, e, se não cremos que podemos vencê-lo ou transcendê-lo, o encontro com a morte se multiplica. Talvez por isso seja tão difícil aceitar uma realidade interior e em fluxo, pois, uma vez que a acolhemos, compactuamos com o nosso fim. Christine explica que nem todo efêmero é melancólico no Ocidente:

Por um lado, um efêmero melancólico, constitutivo do barroco histórico ou do moderno (Baudelaire, Benjamin, Pessoa etc.), que é tão imediatamente ambivalente que o claro-escuro e o *spleen* alegórico. E, por outro lado, um efêmero positivo, mais explicitamente cósmico, que já atravessa a história do olhar na França no século XIX (Monet) e que me parece ter servido “de ponte”

⁵⁰ "Celle que l'on retrouvera précisément dans tout l'art du XXe siècle, amoureux des verres, des miroirs, des transparents, des temps-flux et virtuels qui rayonnent encore de cette 'radioactivité pneumatique' que Plotin attribuait à la beauté 'non paresseuse', à sa grâce vivifiante et à sa capacité d'animer même les qualités mortes. L'éphémère d'un 'je-ne-sais-quoi', qui agit comme un charme, une capacitation de l'instant para l'instant".

teórica e estética entre a Ásia e o Ocidente (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 27, tradução nossa)⁵¹.

O som das ruas alimenta essa percepção fugidia do tempo e a imersão no *eu*, em que, entre o enigma do outro e o conforto do *ego*, o homem, embevecido pelo movimento das cidades, se dispersa no transitório. Em "A uma passante", vislumbramos esse paradoxo que produz o transitório, o efêmero e fugaz à modernidade, ou seja, entre os outros e o *eu*, instaura-se a crise, e essa contradição irá repercutir de diferentes formas no sujeito, ainda que a multidão referida seja a mesma. Mário de Andrade (1894 - 1945) diria "Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta" (ANDRADE, 1979) - uma consciência que se mistura às outras e se constrói em oposição. Diante do mundo, as nuances do sujeito são como modulações de claridade em um cristal: dependendo do movimento da pedra, modifica-se o tom da luz. Christine refere-se a uma representação na pintura de um plano cristalino (Manet) e de um plano fluido (Monet). É como se em Manet a realidade fosse assimilada mais rapidamente, em um *click* fotográfico, de forma horizontal e opaca, como se a vida ali delineada fosse reprimida pelo olhar do espectador. Ao observarmos os movimentos da água de Manet em, por exemplo, *Le grand canal à Venise*, verificamos que o nosso olhar parece materializar e cristalizar a imagem, em *close-up*, das águas do canal; em Monet, por sua vez, no quadro emblema desse movimento - *Impression, soleil levant* - a pincelada é feita de tal forma que a oscilação das águas se sublima, desaparece. Nos dois casos, a água move-se; contudo, no segundo, a transição não é marcada, é como se os tempos se misturassem. Em Manet, parece que há um elo que demarca a pincelada, o que não ocorre em Monet, porque essa ligação se desvanece.

⁵¹ "D'une part, un éphémère mélancolique, constitutif du baroque historique ou du moderne (Baudelaire, Benjamin, Pessoa etc.), qui est d'emblée aussi ambivalent que le clair-obscur et le spleen allégorique. Et, d'autre part, un éphémère positif, plus explicitement cosmique, qui traverse déjà histoire du regard en France au XIX siècle (Monet), et qui m'a paru servi de 'pont' théorique et esthétique entre l'Asie et l'Occident".



(MANET, Édouard. *Le grand canal à Venise* Vermont: Shelburne Museum, 1874.)



(MONET, Claude. *Impression, soleil levant*. Paris: Musée Marmottan, 1872.)

O efêmero está presente nas duas pinturas sem dúvida, no entanto o plano cristalino da representação parece transformar o objeto apreciado em evento ou fato, à medida que é um dos momentos de passagem que está sendo retratado; no plano fluido, enfatiza-se o transitório. O plano cristalino pressupõe um início e um fim; o fluido marca o meio de um processo e a incerteza da expressão de um ponto estável – é o tempo da passagem. O cristalino é baudelariano, pessoano e melancólico; o fluido é ceciliano, rosiano e otimista. Diria Guimarães Rosa: “Comigo as coisas não têm hoje e nem ant’ontem, nem amanhã. É sempre” (ROSA, 1994, p. 191). A modernidade parece ter se apegado a uma visão pessimista da fluidez, uma vez que o movimento de travessia é encarado como morte, a qual constantemente é atrelada a um forte sentimento de melancolia, ou seja, ao aceitarmos o efêmero, vivenciamos o rito fúnebre, porque encaramos os limites do tempo, ou melhor, os nossos limites no tempo e a extinção de tudo. Por outro lado, o mesmo efêmero pode transfigurar-se em eterno, em presente contínuo, e driblar a velha companheira da humanidade. Bergson enfatiza o conceito de duração como um tempo duplo; a *durée* é a dilatação ou extensão temporal, é como uma "lembrança do presente" (BUCI-GLUCKSMANN, 2003, p. 53), pois, se quebramos o fio contínuo do tempo, postergamos o nosso encontro com a morte, instauramos um *transtempo*, para lembrar mais uma vez Guimarães Rosa.

"Relançados sobre seu próprio mundo privado" (OEHLER, 1999, p. 20), os escritores remanescentes da Revolução em Paris de 1848 se desvencilham da arte sentimental do século XIX e empenham-se no desenvolvimento de uma nova linguagem, pois, conforme o autor, foram proibidos de expor suas ideias, exprimir o luto pela liberdade perdida, o que provocará um processo de isolamento:

E, então, esses desdenhadores dos burgueses descobrem que a melancolia da impotência pode tornar-se uma força literária produtiva, um alento para o rigorismo estético e intelectual, que, concentrando-se ostensivamente no mundo interior dos sujeitos isolados, é capaz de pôr a descoberto as relações

secretas ou as correspondências entre o universo pessoal reduzido ao silêncio e o universo político a ser reduzido ao silêncio (OEHLER, 1999, p. 20 - 21).

Não nos interessa destacar a Revolução de 1848 como marco histórico da construção do conceito de modernidade – como quer Oehler – mas demonstrar que esse está atrelado a um sentimento de melancolia, a uma visão que exterioriza o interior e, com isso, modifica o ponto de vista artístico. Assim, "na soleira dos tempos e das formas" (PROUST, 2003, p. 10), o artista compreende que não é mais possível conceber o mundo como uma unidade rígida: é necessário apresentar sua fragilidade, suas interfaces e expandir fronteiras ou, pelo menos, duvidar delas. A partir do silêncio, a arte humaniza-se, e o homem se *hominiza*, ou seja, ao aceitar a sua natureza desordenada, aleatória e ambígua, destrói o tradicional conceito de tempo e exterioriza o relógio de sua intimidade, sem ponteiros, é claro, como bem mostrou Ingmar Bergman (1918 - 2007), em **Os morangos silvestres** (1957)⁵², e William Faulkner, em **O som e a fúria** (1929), ao apresentar o relógio de Quentin também sem ponteiros para provar a invalidez da teoria do pai.

A autonomia da narrativa de introspecção se dá quando, a partir da desestabilização da linearidade da intriga, sobretudo na passagem do século XIX ao XX, o conjunto de ideias, sensações e lembranças da personagem torna-se não só assunto, mas matéria do discurso. Essa evolução sensível da arte literária vai deixando cada vez mais aparente o conteúdo individual, visando não apenas à exteriorização da intimidade, tornando a personagem mais transparente, mas ao processo em formação. Para isso, o leitor passa a ter uma nova relação com o texto e principalmente com o narrador, que é o centro dessa mudança. Ao dar vazão à focalização interna, para usar um termo de Gérard Genette (1979), o delineamento psíquico dissolve a onisciência da

⁵² Na viagem de Isaac, o tempo físico e o da lembrança são marcados por um relógio sem ponteiros. No início do filme, a história é desencadeada pelas badaladas do relógio. A viagem de Isaac é um encontro com as suas desilusões, lembranças da infância e medos que o levam ao isolamento afetivo. Afirma o protagonista: "Nossa relação com as pessoas consiste em discutir com elas e criticá-las. Foi isto que me afastou, por vontade própria, de toda vida social e tornou minha velhice solitária" (BERGMAN, 1957).

autoridade do narrador a fim de revelar a psique sem entremeios, dotando o relato de uma expressão mais autêntica. Quanto menos referência à existência do texto, maior o acesso à intimidade da vida interior e de um novo olhar realista. Para isso, um processo de autorreferencialidade se constrói, fazendo com que todos os elementos discursivos convirjam para o sujeito, instaurando o que denominaremos de princípio de interiorização - conjunto de características cujo entrelaçamento promove o desvelamento da intimidade no texto.

3. O PRINCÍPIO DE INTERIORIZAÇÃO: MODOS DE ACESSO À VIDA INTERIOR DA PERSONAGEM

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse: Estou lhe dando o mausoléu de toda a esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda a experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão dos filósofos e néscios (FAULKNER, 2003, p. 73).

Muitas denominações são aplicadas para definir ou delimitar os influxos mentais na ficção; em 1890, William James cunhou o termo *fluxo de consciência* na psicologia e, por não haver termo que melhor se adequasse à aplicação de tais processos psíquicos na literatura, difundiu-se na crítica para dar contorno à intimidade do sujeito literário. Robert Humphrey, autor de **O fluxo da consciência**, defende o termo como a designação capaz de dar conta de um conjunto de textos que possuem temáticas semelhantes como técnica ou forma específica – o que será questionado, pelo menos em parte, por Dorrit Cohn e Belinda Cannone. Para analisar, por conseguinte, a natureza humana em *close-up*, a narrativa moderna tentará traduzir a consciência das personagens a partir da representação dos pensamentos em fluxo ou movimento. Humphrey apropria-se das palavras de Henry James (1843 – 1916), em **Arte da Ficção**, (1888), para demonstrar os limites desse processo: "a experiência nunca é limitada, nem nunca é completa" (HUMPHREY, 1976, p. 6). Todo o conhecimento humano procede das atividades mentais; portanto, quando James se refere à "câmera da consciência", isto é, à mente, está imprimindo um espaço novo aos domínios dos estados interiores da personagem. Poderíamos dizer que, como esse *locus* propicia o aprendizado, toda ficção que trata da intimidade do sujeito é literatura de formação ou reconstrução da identidade.

A diferença entre a ficção de fluxo de consciência – e os autores estudados por Humphrey são Joyce, Woolf, Faulkner e Dorothy Richardson – e outras representações da psique se configura na análise dos níveis de racionalização da estrutura discursiva, ou seja, Humphrey acredita que há um discurso mais próximo da fala, da enunciação, e outro da consciência, anterior à fala – o nível da pré-fala ou pré-verbal, quer dizer, parte de uma estrutura organizada a uma outra sincopada. Proust jamais poderia ser lido como um romance de fluxo de consciência, conforme Humphrey, porque, mesmo que sua obra se dissolva em memórias, todas elas são construídas em uma estrutura discursiva tradicional. A corrente da consciência é um termo psicanalítico, e devemos, dessa forma, visualizá-lo como "tendo a forma de um *iceberg* – o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície" (HUMPHREY, 1976, p. 4). Interessa-nos, portanto, não o conteúdo visível, mas o que está camuflado a partir dele. O aspecto contemporâneo da composição estaria no processo de fluidez do pensamento e de desestruturação da forma como modo de dissolução de uma lógica pré-estabelecida. Os enigmas do homem são segredos guardados até mesmo por eles próprios, logo o que o autor ou narrador esconde tanto o leitor projetado quanto a personagem muitas vezes desconhecem.

Para entendermos como se dá a formação dos conhecimentos no indivíduo, não basta observá-lo linearmente, é necessário lançar um olhar na vertical para a estrutura, pois como as relações não têm dimensões delimitadas e nem sempre apontam para o mesmo fim. Os pensamentos não estão em cadeia, mas em corrente, decifrá-los ou encadeá-los é a tarefa da personagem, quiçá do narrador, que, ao descobrir uma maneira de aliá-los, vivencia o instante ou momento epifânico – expressão de cunho religioso utilizada por James Joyce⁵³. Por isso, a narrativa que acessa a vida interior na literatura é

⁵³ Denise Mafra aponta epifania como o que "desvela a face oculta do viver, obscurecida pelo próprio fazer rotineiro que impossibilita reconhecer em toda a realidade circundante, em todos os objetos e circunstâncias, o sentido transcendente, transformador, mesmo que instantâneo ou fugaz" (MAFRA, 1990, p. 49). O termo seria utilizado de diferentes formas: "realidade como sonho" (Álvaro Lins – Os mortos de sobrecasaca); "deslumbramento" e "instantes de iluminação" (Olga de Sá); "o essencial que se fixa" (Sérgio

sempre um texto de formação, pois produz um aprendizado, mesmo que esse seja negado seguidamente pela personagem. A experiência dessa ficção é a apreensão de um conhecimento a duras penas e parte de uma alienação do ser literário sobre si próprio ou sobre o entorno que o cerca.

3.1 A TOMADA DOS FLUXOS DE CONSCIÊNCIA

Para avaliar como o estado psíquico se revela na prosa, Humphrey apodera-se de um arsenal composto de termos da psicanálise e de técnicas cinematográficas, pois pensa a experiência mental como um processo recortado capaz de aliar os métodos tradicionais da poesia (pontuação, metáfora e símbolo) à montagem no cinema. Essa é a melhor contribuição do autor para o estudo das estruturas de acesso à intimidade, pois, quando faz uso dos artifícios do cinema, como aporte para o entendimento do fluxo de consciência, capta a representação de uma nova dimensão ficcional: a associação do tempo com a imagem, produzindo uma instância temporal em que cabe a simultaneidade. A livre associação se desenvolverá em recortes e, a partir de *flash-backs*, *fade-outs*, *multiple view* e *slow-ups*⁵⁴, introduzirá o leitor no discurso como se realmente pudesse vivenciar a produção dos pensamentos em tempo real à descoberta da personagem.

Os escritores do século XX se sentem atraídos pela intuição e pelos desejos ocultos da consciência (eis a herança romântica), mesclando as instâncias temporais: passado, presente e projeção do futuro em um mesmo enunciado. Entre os aspectos

Milliet - Diário Crítico); "momentos que brilham" (Schwarz - A sereia e o desconfiado); "súbita revelação que se recusa a ser apreendida pela palavra" (Clarice Lispector) (MAFRA, 1990 p. 48).

⁵⁴ A montagem é um artifício caro ao estudo dos modos de acesso à vida interior, porque oferece a interação e justaposição de tempos em uma mesma cena ou imagem literária, modificando ou multiplicando os pontos de vista envolvidos. As técnicas citadas podem auxiliar-nos a remontar os diversos momentos de uma cena: *flash-backs* (vista para trás, recordação), *fade-outs* (dissolvência em negro), *multiple view* (vista múltipla), *slow-ups* (câmera lenta), corte e panorama.

mais extraordinários do cinema estão a experiência de planos diferentes – interno, externo e conjugado –, os olhares múltiplos, o espaçamento temporal e a produção do choque como ocorre em **Outubro**, de Eisenstein, em que se conjugam, em uma tomada, Jesus Cristo e Buda, provocando o choque ou o confronto de uma ideia. O que percebemos enquadrado na tela não é mais o homem exterior, mas as associações ou o andamento de sua consciência. Para Alain Menil, autor de **L'écran du temps**, a grande contribuição do cinema está na:

lição exemplar, que contém entre os limites às vezes estreitos de um plano isolado, o que poderia bem ser a essência do cinematógrafo: tornar evidente não o movimento solitário, mas inseparável da unidade do espaço e do tempo ao captar o cerne da pura fenomenologia e do que nela testemunha esta relação. Não o movimento que se traduziria no plano do espaço único pelo percurso de uma distância, mas pela essência mesmo da mobilidade, que se virá a ser (MESNIL, 1976, p. 10, tradução nossa)⁵⁵.

Humphrey afirma que o fluxo de consciência não pode constituir-se como técnica, pois, ao abrir "suas portas para um novo campo da vida" (1976, p. 20), os autores que contribuíram para essa ficção que visa representar o movimento da psique não queriam enclausurar a percepção interior ou instaurar modelos. É importante ressaltar que, embora o aflorar de toda consciência seja tema do *fluxo* – como no caso de **Em a busca do tempo perdido** de Marcel Proust, e por que não em **Moby Dick** (1819 – 1891) de Herman Melville, já que Ismael, ao procurar a morte da baleia, busca separar-se definitivamente de uma de suas facetas –, nem sempre o discurso está sincopado, portanto não pode ser apontado como consciência em fluxo. O monólogo interior sim se constitui como uma técnica e pode englobar o fluxo, contudo o contrário não se justifica. Há, conseqüentemente, muitas formas de se desvendar a *verdade* sobre os pensamentos e

⁵⁵ "leçon exemplaire, qui contient entre les limites parfois étroites d'un plan isolé ce qui pourrait bien apparaître comme l'essence du cinématographe: rendre manifeste non le seul mouvement, mais l'indissociable unité de l'espace et du temps en captant au sein de la pure phénoménalité ce qui en elle témoigne de ce lien. Non le mouvement qui se traduirait sur le plan de l'espace seul par le parcours d'une distance, mais l'essence même de la mobilité, qui est devenir".

as crenças da personagem, e o que as diferencia é, sem dúvida, a relação que se oferece ao leitor. Mas por que os autores escolhem um meio por vezes tão inexprimível de apresentação da vida interior?

Virgínia Woolf de *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao Farol* e *As ondas* é um exemplo de quem faz uso, conforme Humphrey, do fluxo de consciência. Segundo o autor, a estrutura surge porque, ao tentar expressar uma visão particular da realidade, Woolf busca uma forma que não revele facilmente o conteúdo da consciência, pois, ao apresentá-lo, – é importante lembrar que uma compreensão psíquica é por vezes inconsciente e, portanto, desconhecida pela personagem em foco – não seria lógico fazê-lo em um discurso linear, pois assim a atividade da mente seria esboçada como uma unidade limitadora. A vida interior tem, desse modo, de se expressar a partir do movimento, como em uma lanterna em um quarto escuro: os objetos exteriores são iluminados a partir das escolhas do sujeito e, aos poucos, vão apontando para os pensamentos em formação. Em *L'art du roman*, afirma Virgínia Woolf:

Olhem dentro, e a vida, parece estar muito distante, ser “assim”. Examinem um momento, um espírito comum, durante um dia comum. O espírito recebe miríades de impressões, banais, fantásticas, evanescentes ou gravadas com a acuidade do aço. De todas as partes chegam – uma chuva sem fim de inúmeros átomos; e enquanto caem, que se personificam na vida de segunda-feira ou de terça-feira, o tom não se marca mais no mesmo lugar; ontem o momento importante situava-se lá, não aqui; de modo que, se o escritor fosse um homem livre e não um escravo, se pudesse escrever o que quer escrever e não o que deve escrever, se pudesse fundar a sua obra sobre o seu próprio sentimento e não sobre a convenção, não haveria nem intriga, nem comédia nem tragédia nem história de amor nem catástrofe ao sentido convencional destas palavras, e talvez não só um botão pregado como o costureiro de *Bond Street* os costura. A vida não é uma série de lanternas de automóveis dispostas simetricamente; a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos cerca do início ao fim do nosso estado de ser consciente (WOOLF, 2001, p. 11 – 12, tradução nossa)⁵⁶.

⁵⁶ "Regardons au-dedans, et la vie, semble-t-il, est très loin d'être 'comme ça'. Examinons au moment un esprit ordinaire, au cours d'un jour ordinaire. L'esprit reçoit des myriades d'impressions, banales, fantastiques, évanescentes ou gravées avec l'acuité de l'acier. De toutes parts elles arrivent – une pluie sans fin d'innombrables atomes; et tandis qu'ils tombent, qu'ils s'incarnent dans la vie de lundi ou de mardi, l'accent ne se marque plus au même endroit; hier l'instant important se situait là, pas ici; de sorte que si l'écrivain était un homme libre et pas un esclave, s'il pouvait écrire ce qu'il veut écrire et non pas ce

Ao referir-se a Woolf, Humphrey utiliza a expressão "compreensão de uma verdade", ao passo que, quando se refere a Joyce, afirma que o irlandês oferece ao leitor a "vida como ela é realmente". A fim de representar a pequenez do ser e seu universo por vezes banal, Joyce constrói uma odisseia satírica do homem moderno em que os métodos empregados indicam que "o padrão da **Odisseia** é um meio para igualar o heroico e o comum, e o monólogo interior indistinto é um meio para igualar o trivial e o profundo" (HUMPHREY, 1976, p. 15). Contudo, se para Joyce a existência é uma dura comédia, para Faulkner, ainda que também apresente elementos do irônico, o conflito psíquico parece desdobrar-se na própria consciência. Faulkner, em **O som e a fúria**, constrói a precariedade do raciocínio dos idiotas e dos obcecados, o que denota louvável maestria e domínio da técnica. De acordo com o crítico americano:

O método de Faulkner coloca a luta em termos do conflito psíquico de Quentin, pois é a um nível de pré-fala da vida mental que se dá sua verdadeira derrota – ele é derrotado pela consciência. Ele pode fugir a tudo (ele frequenta Harvard e é um *gentleman*), menos ao conhecimento da verdade. Chega mesmo a fazer uma tentativa para fugir à sua consciência do mundo concreto (ele arranca os ponteiros de seu relógio; tenta substituir a irmã pela italianinha), mas a única maneira de consegui-lo é morrendo. Assim, num sentido importante, o antagonista de Quentin é sua própria consciência (HUMPHREY, 1976, p. 17).

Humphrey percebe que não há como traçar definições precisas capazes de delimitar o movimento do fluxo de consciência, o que existem são métodos de análise da estrutura os quais apontam para uma possível interpretação da tragédia existencial humana e configuram os conflitos do sujeito a partir da crise discursiva – e talvez nesse sentido Humphrey simplifique por demasia o processo. Ao deter-se nos modos de

qu'il doit écrire, s'il pouvait fonder son ouvrage sur son propre sentiment et non pas sur la convention, il n'y aurait ni intrigue, ni comédie ni tragédie ni histoire d'amour ni catastrophe au sens convenu de ces mots, et peut-être pas un seul bouton cousu comme le tailleur de Bond Street les coud. La vie n'est pas une série de lanternes de voitures disposées symétriquement; la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient".

representação da consciência, o autor faz uso de quatro denominações: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição onisciente e o solilóquio. O monólogo é entendido como a técnica mais ou menos articulada para representar o conteúdo psíquico; para isso, o pesquisador apropria-se dos conceitos apressados de Dujardin e os divide em direto (quando quase não há inserção ou interferência do autor e não presume uma plateia) e indireto (às descrições da mente atrelam-se as explicações ou informações adicionais para melhor situar o leitor). No primeiro caso, o exemplo usado é Joyce, destacando-se o célebre e conhecido monólogo de Molly Bloom em que o devaneio se mostra quase sem censura ao espectador; no segundo, é Virgínia Woolf que serve de exemplo com o romance **Rumo ao Farol**, demonstrando que, embora a consciência das personagens se desvele, há sempre um narrador onisciente a oferecer uma interpretação do processo psíquico, ou seja, no primeiro caso, os pensamentos estão soltos e podem ficar mesmo dispersos no texto, sem ocupar qualquer função; no segundo, as amarras e relações ficam a cargo do narrador, o que não quer dizer que as modalidades não se misturem – uma ou outra predomina, é claro. Em Joyce, por exemplo, nem todo o texto de **Ulisses** é de tal forma caótica como a passagem de Molly, há outros momentos da obra em que o discurso estrutura-se e pode sim adquirir um tom convencional.

As duas técnicas que seguem a teoria de Humphrey, o narrador onisciente e o solilóquio, não são formulações exclusivas da nova narrativa. O autor onisciente que visa espreitar a consciência já estaria presente, no século XIX, em um Dostoievski e em um Conrad, por exemplo. No Brasil, Machado de Assis delineia um novo ponto de vista para o romance brasileiro ao instaurar o conflito da representação no cerne do narrador, colocando-o em cheque, duvidando de sua fidelidade. Conforme John Gledson:

A grandeza de Machado de Assis é constantemente vista como capacidade de antever muitos dos procedimentos literários do século XX, nos quais as perspectivas múltiplas, os narradores não confiáveis e um profundo ceticismo quanto ao nosso acesso à verdade se tornaram, se não norma, ao menos bastante comuns (GLEDSON, 1991, p. 8).

É interessante que, ao mesmo tempo em que autores do século XIX tentavam dar mais verossimilhança à ficção construindo narradores que sabiam de tudo e inseriam verdades quase absolutas às suas análises, Machado, em sutil ironia, *cambalhotava* ou *cabriolava* ao questionar a validade dessas assertivas. Ele bem entendera que forma e conteúdo são engrenagens que não podem ser dissociadas se desejarmos imprimir no tecido textual a complexidade psíquica necessária para configurar a crise. Para isso, nada melhor que um narrador excêntrico, morto, beirando à loucura, Brás Cubas, para caminhar sobre o tempo e ressaltar as fragilidades do ser. Machado instaura a dúvida no texto e, com isso, demonstra que, em se tratando do homem, nada pode ser afirmado com exatidão.

O último dos modos estudados por Humphrey é o solilóquio, já conhecido no recinto dramático, pois, tal qual o solilóquio teatral – e nós havíamos mencionado Shakespeare – uma plateia projetada é associada a uma trama coerente e, claro, solitária. Em verdade, o que diferencia as técnicas de acesso à interioridade do sujeito é a relação que se deseja estabelecer com o *tu*, ou seja, com o leitor pressuposto, podendo-se apresentar, a partir de um texto mais ou menos estruturado, uma consciência ou mais livre ou mais cerceada. O interlocutor do solilóquio é, portanto, um espectador formal e imediato, não há a tendência de minimizar o *tu*; o narrador deve desaparecer para que a personagem dialogue com o leitor idealizado, produzindo a comunicação desejada. No monólogo, desde as definições de Dujardin, o objetivo é outro, pois, embora também se comunique, o efeito oferecido ao leitor é flagrar pensamentos, por isso apresenta caráter fragmentado, em diferentes níveis, dependendo do grau de imersão na consciência. Os tipos de discurso almejam a construção de um *tu*, contudo no solilóquio ele é claro e pré-concebido; no monólogo, por sua vez, a estrutura deve ser difusa para representar com maior verossimilhança uma consciência em evolução, segundo Humphrey. Como em todas as técnicas de acesso à intimidade, também é possível verificarmos trechos de solilóquios entre outras tipologias textuais. Segundo o autor, esse é o caso inclusive de

uma das passagens de **Enquanto Agonizo** (1930), de William Faulkner, em que se dão os preparativos para o enterro de uma moribunda. Podemos lembrar também o episódio décimo quinto de **Ulisses**, em que, em uma descrição da cena, uma construção de diálogos sugere a interpretação teatral.

(Um surdo-mudo idiota de olhos esbugalhados, a boca disforme babando, trasteja, sacudido da dança-de-sã-vito. Uma ciranda de mãos de criança o aprisiona.)

As Crianças: Lanfranhudo! Viva.

O Idiota: *(Levanta um braço paralítico e gorgulha)*: Grrghunda! (JOYCE, 1980, p. 491).

As distinções tecidas por Humphrey são interessantes e elucidativas, sobretudo porque essa tipologia textual não visa engessar um modelo, logo são válidas para analisarmos a utilização de uma ou outra forma se a atrelarmos ao sentido que o autor ou narrador deseja expressar ao empregá-la, pois não haveria verossimilhança se a representação da consciência adquirisse um caráter único e linear – a expressão da vida interior nunca apresentará com exatidão o conteúdo psíquico, e todos os autores e críticos envolvidos nessa conquista deixam claro que não almejam uma estrutura rígida ou cerceadora, pois essa reproduziriam uma visão distorcida da realidade. Entre as estratégias apresentadas por Humphrey está, sem dúvida, a tentativa de criar mecanismos que nos auxiliem a interpretar a proposta do narrador ou autor fazendo uso dos artifícios do cinema. O uso desses se deve provavelmente ao entendimento do estudioso de que, para acessarmos a intimidade ficcional, temos de repensar as relações de tempo no texto. Tanto na vida interior quanto no universo projetado nos filmes, a representação do tempo contínuo é uma constante, pois se almeja, a partir da montagem de recortes ou fragmentos, dar mobilidade ao tempo, transfigurando-o em tempo-espço. O tempo não é visível, logo não há como observá-lo solitário, ele se faz presente em conjunção com os rastros deixados pelo *eu*.

toda a questão é saber se não se quebra de uma ou outra maneira o tempo. Daí a referência de Deleuze à segunda tese bergsoniana da **Evolução criadora**: se a imagem-movimento for constituída de imagens quaisquer que reproduzem o movimento em função de momentos equidistantes, o fotograma corresponderia, portanto, ao momento qualquer, o qual depende ainda de uma espacialização da temporalidade. Porque a imagem qualquer, como é equidistante entre dois cortes, deixa-se, com efeito, assimilar a tal medida, da qual se sabe que é essencialmente indiferente à lei profunda do tempo, que é heterogeneidade pura (é ao mesmo tempo a essência da duração e a condição de possibilidade do Novo). Também o tempo pode aparecer apenas sob forma de momentos privilegiados (MESNIL, 1976, p. 11, tradução nossa)⁵⁷.

Analisar de que modo se desenvolve a livre associação é uma perspectiva eficaz para compreendermos como – já que a mente não consegue deter-se muito tempo em um mesmo objeto ou conteúdo – os pensamentos saltam de um a outro sugerindo relações a partir de qualidades comuns ou de oposições entre os elementos. Humphrey delimita três movimentos que dominam a associação: a memória (base para a evolução de qualquer fluxo), os sentidos (guia das lembranças) e a imaginação (desencadeador de sua elasticidade). A livre associação é o que dá rumo à psique e está presente, portanto, em todas as estruturas de representação da intimidade: solilóquio, narrador onisciente, fluxo de consciência e monólogos. Para isso, Humphrey separa o enredo em cenas e verifica como os fatos ou objetos da exterioridade ecoam nas personagens. À livre associação é integrado o artifício da montagem.

O estudo da narrativa da intimidade assemelha-se à concepção da forma cinematográfica desenvolvida por Serguei Eisenstein (1898 – 1948) em **O sentido do filme e A forma do filme**. Entre os aspectos que os aproximam está o direcionamento do ponto de vista que, para o russo, pode ser desencadeado por uma sensação ou uma

⁵⁷ "toute la question est de savoir si on ne rate pas d'une autre manière le temps. D'où la référence de Deleuze à la deuxième thèse bergsonienne de l'Évolution créatrice: si l'image-mouvement est constituée d'images quelconques reproduisant le mouvement en fonction d'instantanés équidistants, le photogramme correspondrait dès lors à l'instant quelconque, lequel relève encore d'une spatialisation de la temporalité. Car l'image quelconque, en tant qu'elle est équidistante entre deux coupes, se laisse en effet assimiler à une telle mesure, dont on sait qu'elle est essentiellement indifférente à la loi profonde du temps, qui est hétérogénéité pure (c'est là fois l'essence de la durée, et la condition de possibilité du Nouveau). Aussi le temps ne peut-il apparaître que sous la forme d'instant privilégiés".

cor em uma tomada de cena. O centro da imagem deve desenvolver fatos que retratem as emoções do herói, logo não é o mundo que está em destaque, mas os sentimentos ou as percepções do protagonista. É o encadeamento das imagens que impregnará a cena de sentido. Eisenstein constrói cinco tipologias de montagem: a métrica (se dá a partir de uma ampliação dos planos), a rítmica (acompanha o andamento da ação), a tonal (é baseada em uma sequência de sensações ou percepções emocionais em expansão), atonal (se faz a propósito da percepção fisiológica) e a intelectual (apresenta o conflito ou a justaposição entre o fisiológico e o intelectual). A sintaxe do discurso interior, segundo Eisenstein, oposta ao discurso articulado, revela uma estrutura própria; todavia, o objetivo da criação artística mantém-se, pois, conforme o autor,

O que é fantástico, e a razão de eu estar discutindo o assunto, é que as leis de construção do discurso interior são precisamente as leis que existem na base de toda a variedade de leis que governam a construção da forma e composição das obras de arte (EISENSTEIN, 2002, p. 125).

Para Humphrey, todos os escritores de fluxo de consciência fazem uso dos mesmos artifícios: "suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação psicológica, representação de descontinuidade e condensação por figuras de retórica padronizadas e sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos através de imagens e símbolos" (HUMPHREY, 1976, p. 58). Assim se estabelece o que o autor americano chama *coerência suspensa*, isto é, o aparentemente confuso e fraturado na personagem é o modo empregado para mimetizar a intimidade do sujeito, estabelecendo relações que são inicialmente aleatórias ao deixar "pistas ao longo do caminho para deslindar os nós de intimidade" (HUMPHREY, 1976, p. 63) e provocar o leitor implícito. Nathalie Sarraute, estudiosa do romance psicológico, reporta-se à época de exteriorização da intimidade desse novo ponto de vista em seu texto crítico, **L'ère du soupçon**, como o período em que:

A suspeita, que está destruindo o personagem e todo o aparelho obsoleto que assegurava a sua potência, é uma destas reações mórbidas pelas quais um organismo defende-se e encontra um novo equilíbrio. Ela força o romancista a deixar o que é, diz Philip Toynbee, lembrando o ensino de Flaubert, 'sua obrigação mais profunda: descobrir a novidade', e impede-o de cometer 'seu crime mais grave: repetir as descobertas de seus antecessores (SARRAUTE, 1956, p. 79, tradução nossa)⁵⁸.

O uso das figuras de retórica e as associações simbólicas – pensando os símbolos como aqueles que, embora sejam escolhidos aparentemente de forma arbitrária pelo escritor, representam percepções que compõem "uma espécie de disfarce para essas ideias, conforme afirma Edmund Wilson" (WILSON, 1972, p. 73) – é um processo corrente entre os escritores de fluxo de consciência, mas também comum em outras formas narrativas, mesmo que o percebido e o sentido, quando aliados para despir a mente, estabeleçam relações que sirvam como meio, e não como fim, de acessar a intimidade. Para apreender, e não estruturar, o funcionamento da desordem psíquica, o crítico americano propõe algumas ferramentas à pesquisa da ficção da intimidade: (1) unidades (tempo, espaço e personagem); (2) motivos condutores; (3) padrões literários; (4) estruturas simbólicas; (5) arranjos cênicos; (6) esquemas cíclicos e (7) esquemas cíclicos teóricos. Os artifícios do cinema serão úteis no constructo de um ponto de vista que não vislumbre mais a categoria tempo dissociada de espaço, mas faça uso da imagem-tempo, a imagem-movimento, aquela capaz de dar vazão à agitação da mente.

Duas são, portanto, as contribuições valiosas para o estudo do andamento psíquico auxiliado pela montagem cinematográfica: a junção da categoria tempo à espaço e a representação da simultaneidade da vida exterior e interior do homem – conjuntura de realidades que antes se sobrepunham.

⁵⁸ "Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philip Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, 'son obligation la plus profonde: découvrir de la nouveauté', et l'empêche de commettre 'son crime le plus grave: répéter les découvertes de ses prédécesseurs'".

3.2 A TRANSPARÊNCIA INTERIOR: ARTIFÍCIOS DE ACESSO À PSIQUE DA PERSONAGEM

"Se escrevo como se me dirigisse a leitores, é unicamente para o relógio, porque é muito mais fácil escrever assim. É apenas uma forma, uma forma oca" (DOSTOIEVSKI, 2008).

Dorrit Cohn é a pesquisadora que apresenta o estudo mais metuculoso, denso e refinado a respeito do mergulho na psique da personagem narrativa, detendo-se nos limites de representação do narrador. A autora parte da concepção de que o monólogo, e não mais o fluxo, visto que *fluxo de consciência* será compreendido como uma das facetas do monólogo, é a estratégia que visa decifrar e, mais do que isso, penetrar, exteriorizar os pensamentos em formação. Ao mimetizar a realidade, a personagem pode, por um lado, apresentar-se mais opaca, em consonância com o mundo material; por outro, se o objetivo do texto for dar ênfase ao movimento psíquico, é importante que a representação seja mais transparente, visto que a narrativa mimetiza um processo projetado, pois, na realidade material, não podemos ter acesso aos pensamentos em formação. É claro que um personagem opaco, dependendo da maestria do processo discursivo, pode vir a se desvelar transparente e ultrapassar as fronteiras do real visível.

Inquietar-se diante do conteúdo psíquico é um mergulho angustiante e doloroso para o autor e no autor, e nem sempre o leitor está disposto a acompanhá-lo. Na poesia, esse processo é bastante conhecido: em Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987), por exemplo, deparamo-nos com a luta com as palavras; em Cecília Meireles (1901 - 1964), com a aceitação da poesia sem resistência; e em Manuel Bandeira (1886 - 1968) com o choro "de desalento, de desencanto" que perpassa seus versos, ou seja, na lírica, desde o Romantismo, há mais espaço na literatura para a imersão na consciência e a experiência do íntimo. Não obstante, outros gêneros também manifestam a

subjetividade. Os diários⁵⁹ ou as correspondências podem ser os parentes das novas formas da ficção. Em verdade, esse novo ponto de vista, tal qual a poesia, ao ultrapassar a linha do que é visto, demonstra que o leitor não se satisfaz mais com o aparente: quer conhecer e experimentar um pouco dos outros, do que está escondido, de suas psiques, dos conflitos e das aflições mascaradas, quer ser *voyeur* da e na intimidade – e assim talvez compreender que é a partir da experiência de um outro que se dá vazão a um *eu*. Na *Revue Fabula*, J.B. Mathieu tece um comentário que contribui para a análise desse ponto de vista interno ao discurso:

A quarta época do romance aumenta as dificuldades de integração do homem a seu meio e a sua opacidade a ele mesmo. Ela se coloca primeiro, de acordo com Pavel, sob o signo do estetismo, que é, sobretudo, uma reação idealista ao reino do naturalismo. Na sua primeira versão, o estetismo designa uma atitude associal do *eu* em relação ao mundo, objetivado por um sujeito focalizado sobre a riqueza das suas únicas sensações, como no famoso **À Rebours**, de Huysmans. Na sua segunda versão, ele designa a ideia de uma salvação pela arte, da qual Proust faz-se o arauto no **Em busca do tempo perdido**: contra a futilidade do amor e das relações sociais como fugacidade da memória, a literatura restaura a plenitude do mundo e a comunicação. A religião da arte não afasta menos o homem da comunidade humana concreta que o culto das sensações. Um passo suplementar é dado por uma obra como **Ulisses** de Joyce, que, certamente, não preconiza nenhuma salvação pela arte, mas desloca o interesse do leitor da intriga para o livre jogo da escrita, enquanto radicaliza a estranheza do homem ao mundo apresentando consciências desordenadas, atravessadas de miríades de sensações (MATHIEU, 2008, tradução nossa)⁶⁰.

⁵⁹ Muitos autores apontam o diário como o gênero de origem do monólogo; é uma tendência atual na França o estudo desse gênero aliado ao debate acerca da autoficção e da autobiografia. Conforme Cohn: "Há várias razões que fazem do diário fictício não só um parente próximo do "monólogo" interior, mas também um dos seus principais antepassados. Há inicialmente a ficção comum da intimidade: no diário íntimo, é pressuposto que só se escreve somente para si, assim como no monólogo se fala apenas para si mesmo. Nem um nem outro possui a necessidade de justificações explícitas: a ficção da intimidade se afunda a partir do momento em que o narrador passa a expor a sua situação à sua própria vontade, à maneira de um autobiógrafo que se dirige aos leitores eventuais, ou de um locutor que fala a alguém que o ouve". "Il y a plusieurs raisons qui font du journal fictif un proche parent du monologue intérieur, et aussi un de ses principaux ancêtres. Il y a d'abord la fiction commune de l'intimité: dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-même. Ni l'un ni l'autre n'a non plus besoin de justifications explicites: la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre intention, à la manière d'un autobiographe qui s'adresse à des lecteurs éventuels, ou d'un locuteur parlant à quelqu'un qui l'écoute" (COHN, 2001, p. 236, tradução nossa).

⁶⁰ "La quatrième époque du roman renchérit sur les difficultés d'intégration de l'homme à son milieu et sur son opacité à lui-même. Elle se place d'abord, selon Pavel, sous le signe de l'esthétisme, qui est avant

Para estudar os romances "cujos personagens gostam de imergir nos seus próprios pensamentos e pôr-se diante deles mesmos" (COHN, 2001, p. 9, tradução nossa)⁶¹, Cohn deseja examinar a consciência a partir das escolhas tecidas pelo narrador e, para isso, faz uso de aparatos da psicanálise e dos estudos da linguagem para apontar como se dá a afirmação do *eu* no texto, a partir da organização das estruturas discursivas (utilização de verbos de estado, de advérbios de tempo ou de lugar que façam referência à identificação espaço-temporal das personagens sob o filtro do narrador). Käte Hamburger, cuja crença é de que a ficção da intimidade configura-se como categoria distinta das demais, é citada no livro de Cohn como exemplo de uma das autoras que bem assimilou o novo conceito que se estabeleceu para a mimese na nova narrativa. Não é ao acaso que Hamburger, em **A lógica da criação literária**, parte de fundamentos linguísticos e reserva um capítulo, após o gênero lírico, às formas denominadas especiais, isto é, aquelas as quais se apoderam da primeira pessoa. Para construir sua teoria, Cohn explica-nos que há dois grupos de abordagem da intimidade narrativa na crítica: o primeiro, de origem teórica americana, faz uso do termo "fluxo de consciência" (COHN, 2001, p. 106-107, tradução nossa), e a referência é Robert Humphrey⁶²; o segundo, de origem europeia, do qual a autora se aproxima, inicia sua

tout une réaction idéaliste au règne du naturalisme. Dans sa première version, l'esthétisme désigne une attitude asociale du moi à l'égard du monde, objectivé par un sujet focalisé sur la richesse de ses seules sensations, comme dans le fameux **À Rebours** de Huysmans. Dans sa seconde version, il désigne l'idée d'un salut par l'art, dont Proust se fait le héraut dans *À La Recherche du temps perdu* : contre la vanité de l'amour et des relations sociales comme la fugacité de la mémoire, la littérature restaure la plénitude du monde et la communication. La religion de l'art n'écarte pas moins l'homme de la communauté humaine concrète que le culte des sensations. Un pas supplémentaire est franchi par une oeuvre comme l'*Ulysse* de Joyce qui, certes, ne prône aucun salut par l'art, mais déplace l'intérêt du lecteur de l'intrigue vers le libre jeu de l'écriture, tandis qu'elle radicalise l'étrangeté de l'homme au monde en présentant des consciences désordonnées, traversées de myriades de sensations".

⁶¹ "dont les personnages aiment à se plonger dans leurs propres pensées, à se mettre face à eux-mêmes".

⁶² Cohn pensa que a teoria americana que segue o "stream of consciousness in the modern novel", como a de Robert Humphrey, tende a reduzir o ponto de vista ao caracterizar toda narrativa de introspecção com quebras discursivas como "corrente da consciência". Para Cohn, as formas de monólogo constituem gêneros narrativos, porque apresentam implicações psicológicas e configurações estilísticas próprias. A autora aponta, por exemplo, para contradições na teoria de Humphrey como apresentar o romance de corrente da consciência como um estilo infraverbal e ilustra com **Ulisses**. Cohn explica que, para isso, os personagens de Joyce teriam de experimentar o silêncio, o que não pode ser aplicado à obra.

abordagem utilizando os preceitos da análise do discurso, sobretudo de Émile Benveniste (1902 - 1976), associados à psicanálise, distinguindo os modos de enunciação como facetas do monólogo. A autora estabelece, portanto, três critérios centrais de acesso à intimidade: "(1) psicorrelato - discurso do narrador sobre a vida interior de um personagem; (2) monólogo conduzido - discurso mental de um personagem; (3) monólogo narrado - discurso mental de um personagem sustentado pelo discurso do narrador" (COHN, 2001, p. 28-29, tradução nossa)⁶³. Dorrit Cohn, assim como Robert Humphrey, não visa encerrar os textos em modelos, mas cria mecanismos que facilitam o acesso à obscuridade da psique.

A designação talhada pela autora, psicorrelato, é o discurso dominado pelo narrador que visa desnudar a vida interior da personagem; poderíamos chamá-lo de descrição onisciente, contudo a autora crê que, em comparação com o termo "onisciente", a denominação *psico* é mais clara, porque se centraliza no relato do ser literário e não do narrador, o que modifica o ângulo de ponto de vista da análise. Neste subgênero, dominante até o século XIX, as personagens são submetidas a mudanças de tempo e espaço; há, portanto, certa tendência à dramatização em que é frequente o uso de frases que remetam ao passado no início da história até se alcançar o presente do narrador. Na estrutura textual, manifesta-se uma preferência por frases longas. É no psicorrelato, sem dúvida, que o narrador controla mais de perto a mente da personagem ao estabelecer comentários e tecer, com frequência, julgamentos de valor, explicitando seguidamente intenções didáticas. É especialidade do psicorrelato a iluminação das personagens a partir do narrador - é como se esse estivesse dotado de uma lanterna e, nas costas do protagonista, segundo seu desejo ou interesse, iluminasse uma ou outra passagem da história ou faceta da personagem, detendo-se mais ou menos tempo em uma cena, conforme lhe é conveniente. Wayne Booth (1921 - 2005) afirma que "todo ponto de vista interno sustentado (...) transforma momentaneamente em narrador o

⁶³ "(1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage; (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage; (3) le monologue narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur".

personagem cuja consciência é revelada"⁶⁴ (BOOTH In COHN, 2001, p. 42). São exemplos desse procedimento, na literatura brasileira, **Senhora**, de José de Alencar, **O Cortiço**, de Aluísio de Azevedo e **Quincas Borba**, de Machado de Assis. A afirmação de Booth pode se ajustar muito bem à cena em que o cachorro Quincas Borba passa a ser o centro do recorte:

Quincas Borba vai atrás dele pelo jardim fora, contorna a casa, ora andando, ora aos saltos. Saboreia a liberdade, mas não perde o amo de vista. Aqui fareja, ali para a coçar uma orelha, acolá cata uma pulga na barriga, mas de um salto galga o espaço e o tempo perdido, e cose-se outra vez com os calcanhares do senhor. Parece-lhe que Rubião não pensa em outra coisa, que anda agora de um lado para outro unicamente para fazê-lo andar também, e recuperar o tempo em que esteve retido. Quando Rubião estaca, ele olha para cima, à espera; naturalmente, cuida dele; é algum projeto, saírem juntos ou coisa assim agradável. Não lhe lembra nunca a possibilidade de um pontapé ou de um tabefe. Tem o sentimento da confiança, e muito curta a memória das pancadas. Ao contrário, os afagos ficam-lhe impressos e fixos, por mais distraídos que sejam. Gosta de ser amado. Contenta-se de crer que o é (ASSIS, 2004, p. 22).

Entre os autores do século XX, Cohn destaca D. H. Lawrence, Musil, Gide, Hermann Broch, mas considera Thomas Mann quem melhor representa de forma explícita um narrador de terceira pessoa que se oferece ao estudo psicológico do indivíduo (COHN, 2001, p. 46). Neste processo de análise, a autora estabelece dois movimentos que relacionam narrador e personagem: a dissonância e a consonância. O primeiro ocorrerá quando a situação narrativa for dominada pelo narrador (**A morte em Veneza**, de Mann); e o segundo, pela personagem (**O retrato de um artista quando jovem**, de Joyce). O vocabulário por vezes vago dos artistas é uma marca estilística deste tipo de narrador que quer exprimir sua capacidade de mostrar o que a personagem sabe ou intui, mas não é capaz de verbalizar. Transformar em discurso é sempre desvendar

⁶⁴ "tout point de vue intérieur soutenu (...) transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée".

uma inquietação, materializar um problema em palavras. O ato enunciativo é um golpe, pois, ao formular o que se sente, vivencia-se a dureza da realidade. Para diferenciar os dois movimentos, Cohn explica que, no texto de Mann, o narrador evita as situações analíticas ou o uso das subordinadas, empregando um vocabulário bastante abstrato. Em Joyce, a profusão de imagens e as modulações poéticas, aliadas à abundância de verbos e de substantivos, produzem uma simbiose entre narrador e personagem – é como se as impressões de um se derramassem e se misturassem às do outro.

Entre os modos de assimilação da variável temporal estabelecidos por Cohn, ainda que não possamos demarcar ou cercear os limites dessa representação, encontramos um leque de possibilidades oferecido pelo narrador para dar conta do tempo do sujeito, distinto do cronológico ou físico. No psicorrelato, por exemplo, a flexibilidade temporal expande-se, o tempo pode instaurar-se ora interno, ora externo à personagem; nos outros casos, no monólogo conduzido ou no narrado, a vida interior parece sobrepor-se predominantemente ao constituinte temporal, conjugando ainda mais o tempo ao espaço. A expansão do psicorrelato pode ser vista quando, por exemplo, o narrador onisciente produz uma clara antecipação no relato – e é a esse dilatamento temporal a que nos referimos –, demonstrando ter domínio sobre o tempo da personagem. Essa é a instância das lembranças e dos momentos de nostalgia, sempre em caráter descritivo ou interpretativo. O psicorrelato supõe uma distância (*écart*) entre o sujeito ficcional e o comentário do narrador. Dentro de um mesmo relato, por exemplo, podemos verificar a passagem de um tom dissonante para um consonante ao constatar que um narrador vai libertando-se dos juízos de valor e propiciando ao leitor a construção de seu próprio julgamento. **Madame Bovary**, de Flaubert, pode ser um exemplo de psicorrelato. Vejamos a seguir como a confusão mental de Emma, ao encontrar Léon, é relatada pelo narrador. Na mente de Emma, uma mistura de lembranças vai tomando conta da consciência e produzindo o silenciamento da realidade exterior:

Daquele momento em diante, porém, Emma não ouviu mais nada. O coro dos convidados, a cena de Ashton e do criado, o grande dueto em ré maior, tudo se passou para ela muito longe, como se os instrumentos se houvessem tornado menos sonoros e as personagens mais distantes. Recordava-se dos jogos de cartas em casa do farmacêutico, do passeio à casa da ama, das leituras no caramanchão, das palestras a sós junto à lareira, de todo aquele pobre amor, tão sereno e tão prolongado, tão discreto, tão terno, e de que ela, apesar de tudo, se esquecera. Para que voltava ele? Que combinação de aventuras o colocava outra vez em sua vida? Léon conservava-se por detrás dela, apoiado ao tabique; e, de vez em quando, a moça sentia-se impressionar com o sopro tépido das narinas dele, que lhe vinha até os cabelos... (FLAUBERT, s.d, p. 215).

O monólogo conduzido, por sua vez, é o modo de acesso à intimidade que, a partir de citações diretas dos personagens, leva ao desvelamento da consciência do ente literário; é o estilo indireto que propicia a fala, sem intermediário, em tempo presente, instantâneo, ou seja, o leitor instala-se na consciência da personagem e acompanha os saltos e as reviravoltas do pensamento. No monólogo conduzido, as confissões silenciosas do ser em foco são feitas para ele e por ele, pois o narrador percebe que não é capaz de expressar com clareza as angústias que a personagem vivencia, por isso prefere libertá-la. É, sem dúvida, a forma que tem menos interferência do narrador, podemos encontrá-lo em **Crime e castigo**, de Dostoievski e **O vermelho e o negro**, de Stendhal, ou ainda em **Ulisses**, de Joyce. Em geral, o monólogo conduzido aparece misturado ao monólogo narrado. No excerto a seguir, Julien Sorel⁶⁵, na prisão, espera ser guilhotinado e repensa sua trajetória:

Estou me tornando louco e injusto, pensou Julien, batendo na testa. Estou isolado aqui neste cárcere; mas não *vivi isolado* na terra; tinha a poderosa ideia do *dever*. O dever que eu me tinha prescrito, com ou sem razão... foi como o tronco de uma árvore sólida no qual eu me apoiava durante as tempestades; eu vacilava, era agitado. Afinal de contas, eu era apenas um homem... mas não era arrebatado. É o ar úmido deste cárcere que me faz pensar no isolamento (STENDHAL, 1987, p. 504).

⁶⁵ Belinda Cannone afirma que o antagonista de Julien Sorel, personagem de **O vermelho e o negro** de Stendhal, é a vida exterior, social, que se opõe à sua fragilidade interna (CANNONE, 2001, p. 17).

O mergulho na consciência ou no conteúdo ainda não consciente da personagem depende da relação estabelecida pelo autor entre pensamento e linguagem. No monólogo conduzido, por exemplo, quanto mais próximo do inconsciente, mais fraturado, sincopado e menos racional torna-se o texto; no entanto, no psicorrelato, como os pensamentos passam pelo crivo do narrador, esse estrutura e organiza o conteúdo mental do sujeito antes de oferecê-lo ao outro. É nesse modo que percorremos mais livremente os níveis da vida interior da personagem e descobrimos as manobras de defesa e os movimentos psíquicos ainda não acabados. É possível que, no monólogo conduzido, por vezes a linguagem crie espaços vazios e produza um silêncio no texto que, seguidamente, pode aparecer em forma de reticências evidenciando uma psique em evolução, instantes de relaxamento e ou ainda a combinação entre um pensamento e outro anterior à formulação do enunciado. Esses silêncios que se produzem no texto são como mergulhos no pré-verbal que levam à superfície uma significação recém-descoberta. Afirma Cohn, a respeito de Joyce e outros autores, que:

eles preferem "dizer" estes movimentos psicológicos antes de os "mostrar", visto que seus personagens não estão em condição de verbalizá-los de maneira aceitável, e eles preferem todos os recursos de análise e analogia e outros rodeios oferecidos pelo narrador para penetrar nas profundezas mudas do mundo interior (COHN, 2001, p. 135).

O monólogo narrado, como o psicorrelato, privilegia o uso da terceira pessoa, contudo emprega o discurso indireto livre, respeitando a linguagem do ser ficcional. O narrador é um tradutor das impressões do sujeito que, por vezes, se mostra incapaz de reconhecer, identificar ou desvendar seus sentimentos. É "a própria essência do relato focalizado, senão de toda narração: é aí que, com efeito, o fio de pensamentos de um personagem se associa de modo mais estreito à textura da narração em terceira pessoa"

(COHN, 2001, p. 135, tradução nossa)⁶⁶. Há, nesse modo, um desdobramento de consciências entre o ente literário e a instância discursiva, provocando um amálgama capaz de produzir um mergulho menos brusco do leitor na psique – é como se, de forma harmoniosa, o mundo exterior se fundisse ao interior; assim, as descrições do narrador e as reflexões da personagem se misturam de tal forma que é difícil separar o ponto de vista de um do olhar do outro. Uma semelhança entre o monólogo narrado e o psicorrelato, por exemplo, é o emprego da terceira pessoa gramatical e a utilização do tempo passado, sendo que é no psicorrelato que a amplitude temporal tornar-se-á mais estendida; além disso, o uso dos verbos de estado e de pensamentos é pouco frequente. Cohn explica que ele se:

distingue do monólogo conduzido pelo tempo gramatical e pela pessoa, ainda que o monólogo conduzido não apresente signos explícitos da citação, como é o caso em Joyce; ele se distancia do psicorrelato pela ausência de todo verbo de pensamento ou de sentimento, beneficiando-se assim de uma total independência sintática (COHN, 2001, p. 126, tradução nossa).⁶⁷

Como essas definições são escorregadias, e não poderiam deixar de sê-las, visto que estamos nos deparando com a heterogeneidade discursiva, Cohn traça distinções que foram empregadas e interpretadas nos quadros a seguir. Vejamos que somente cabe ao monólogo conduzido e ao monólogo autônomo, a seguir apresentados, o uso da primeira pessoa. Serão eles também os responsáveis pelo uso do presente ou de tempos acabados que não produzam uma expansão temporal ao enunciado, instaurando-se, dessa forma, recortes no tempo, experiências do instantâneo. É por essa razão também que, no segundo quadro, o monólogo conduzido é aquele que se concentra nas ações do

⁶⁶ "l'essence même du récit focalisé, sinon de toute narration: c'est là en effet que le fil des pensées d'un personnage s'associe le plus étroitement à la texture du récit à la troisième personne".

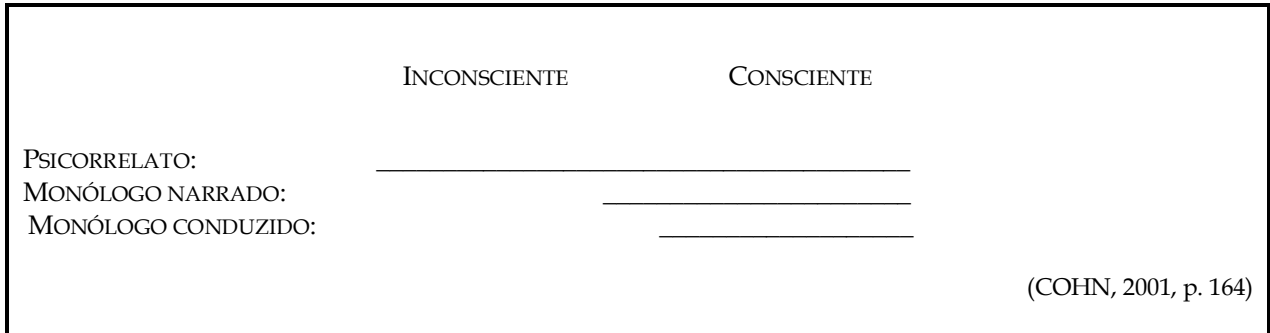
⁶⁷ "distingue du monologue rapporté par le temps grammatical et la personne, même lorsque le monologue rapporté ne présente pas des signes explicites de la citation, comme c'est le cas chez Joyce ; il se démarque du psycho-récit par l'absence de tout verbe de pensée ou de sentiment, bénéficiant ainsi d'une totale indépendance syntactique".

consciente, já que estamos totalmente entranhados na personagem, podemos compartilhar de todos os sentimentos e de todas as percepções conhecidas, contudo é importante lembrar que a fronteira é delimitada pelos interesses do narrador.

Se fosse possível pensarmos em uma representação do pré-verbal, o que é sempre escorregadio e pouco convincente, o monólogo conduzido e o autônomo seriam as categorias em que o pré-verbal jamais se manifestaria. Entre o psicorrelato e o monólogo narrado, os limites fazem-se mais tênues, destacando-se a utilização por ambos da pessoa verbal (ele), ou seja, de um narrador que se intromete na mente da personagem, desvelando mais ou menos o conteúdo da psique segundo seu interesse. No psicorrelato, o narrador invade a vida interior e revela até o que ainda não é conhecido pela personagem – tanto o leitor quanto o narrador sabem mais sobre a crise em que o sujeito está mergulhado do que ele próprio, por isso a invasão no inconsciente é mais intensa. No monólogo narrado, o leitor acompanha a história como se estivesse nas costas da personagem. Esse narrador domina totalmente o meio discursivo, aproximando-se da psique quando lhe é conveniente; é o caso da maioria dos narradores irônicos, pois, ao darem voz às personagens, brincam e satirizam suas atitudes ou escolhas.

MONÓLOGO CONDUZIDO	MONÓLOGO NARRADO	PSICORRELATO
(eu) – pronunciado; pouca dependência do narrador.	(ele) – dependência do narrador; o narrador cola na consciência da personagem.	(ele) – distância enunciativa entre narrador e personagem; interpretação de uma experiência.
Eu estou atrasado.	Ele estava atrasado.	Ele sabia que estava atrasado.
Eu estava atrasado.	Ele tinha estado atrasado.	Ele sabia que tinha estado atrasado.
Eu estarei atrasado.	Ele estaria atrasado.	Ele sabia que estaria atrasado.
Privilegia os instantes particulares do discurso interior que podem não ter uma relação muito distante com a emoção inicial.	Suscita, a partir de reações brutas, a expressão aparente de questões, exclamações e conjecturas.	Resumo ou descrição dos sentimentos, das pulsões e dos desejos difusos.

REPRESENTAÇÃO DOS NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA NOS RELATOS



Ainda faltam apresentar outras diferenças ou aproximações traçadas por Cohn esclarecedoras para nosso estudo. Entre elas, destacamos as distinções entre: a) monólogo e prosa poética: a prosa poética desenvolve-se na superfície do enunciado, não mergulha no interior da personagem, ao passo que o monólogo traz à tona o movimento psíquico; e b) monólogo e poema em prosa: liberto das normatizações estilísticas e métricas, o poema em prosa traz descrições de sentimentos e sensações, mas nem sempre essas estão atreladas a um *eu*; se o discurso possuir uma brevidade e um tom de revolta ou indagação às convenções, pode assemelhar-se ao monólogo autônomo. O trecho de Molly Bloom, em **Ulisses**, é um exemplo de monólogo autônomo, isto é, da linguagem estilhaçada, da ausência de pontuação, da instauração de um momento de crise do sujeito em protesto contra a ordem do universo ou à procura por um entendimento que justifique a existência individual. Segundo Dorrit Cohn: "as primeiras manifestações do monólogo autônomo em estado 'puro' pertencem à era simbolista ou à época em que as barreiras entre os gêneros tradicionais se faziam menos insuperáveis"⁶⁸ (COHN, 2001, p. 289), contudo é com Joyce, no século XX, que a estrutura concretiza-se. A seguir, um trecho exemplificativo de Molly Bloom:

⁶⁸ "que les premières manifestations du monologue autonome à l'état 'pur' appartiennent à l'ère symboliste, ou à l'époque où les barrières entre les genres traditionnels se font moins infranchissables".

e eu tenho de ficar me arrastando de um lado para outro na cozinha a preparar o café da manhã de sua excelência enquanto está todo enroscado como uma múmia será que eu tenho mesmo você já me viu correndo eu gostaria de me ver fazendo isso quanto mais atenção você dá a eles mais eles a tratam como lixo eu não me importo com o que qualquer um possa dizer mas seria muito melhor para o mundo se ele fosse governado por mulheres você não veria mulheres indo e se matando umas às outras e massacrando quando é que a gente jamais vê mulheres se rolando à volta bêbadas como eles fazem ou apostando nos cavalos todo o dinheiro que têm e perdendo sim porque uma mulher o que quer que ela faça sabe quando deve parar (JOYCE, 2005, p. 910).

Ainda como uma subcategoria do monólogo autônomo está o rememorativo cuja peculiaridade é a instauração de um devaneio, um momento de lembrança de um passado indefinido, sem mediador, em que somente as marcas linguísticas são capazes de distinguir o conteúdo do tempo da personagem daquele conduzido pela memória. No monólogo rememorativo, há a descrição de um fato passado, expandido ou dilatado no tempo. É o caso do monólogo de Quentin, em **O som e a fúria**, de Faulkner, em que a descrição de uma lembrança, desencadeada pelo relógio, prende a atenção do narrador no tempo passado.

Não creio que haja alguém que deliberadamente escute um relógio ou um despertador. Nem é preciso. Podemos abstrair-nos do som por largo tempo, e nisto, num segundo de atenção, ele recria na nossa mente o longo período de tempo que não ouvimos. Tal como o Pai dizia que se podia ver Jesus a caminhar nos longos e solitários raios de luz. E o bom São Francisco de Assis, que dizia Irmãzinha Morte, ele que nunca teve uma irmã. Através da parede ouvi as molas do colchão do Shreve e depois os seus chinelos a arrastarem pelo chão. Levantei-me, fui até a cômoda e percorri-a com a mão até tocar no despertador; virei-o com o mostrador para baixo e voltei para a cama. Mas a sombra dos caixilhos ainda lá estava e eu tinha aprendido a decifrá-la quase até ao minuto, pelo que tive de lhe virar as costas, acometido de uma comichão como se tivesse os olhos que os animais tinham antigamente na parte de trás da cabeça, quando a traziam erguida. Arrepentemo-nos dos hábitos ociosos que adquirimos. Era o que o Pai dizia. E que Cristo não foi crucificado: foi-se esgotando no ínfimo tic-tac de múltiplas rodinhas. Ele que não tinha irmã (FAULKNER, 2003, p. 73-74).

Essa descrição do passado produz um relato sem ordem cronológica, espaçando o andamento temporal. Em **O som e a fúria**, quando a referência é feita ao presente da consciência, como em Molly Bloom, essa coincide com o momento da enunciação; todavia, quando o monólogo é uma narração atual, e o objetivo do relato é lembrar-se de algo do passado, o monólogo é denominado rememorativo. Em **Grande Sertão: Veredas**, seria como: "Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou de pesar, cada vez daquela hoje que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim eu conto" (ROSA, 1965, p. 78). Dionisio Toledo⁶⁹, no ensaio *Sobre a composição de Grande Sertão: Veredas*, afirma que a obra do autor estaria estruturada entre o monólogo rememorativo e o autobiográfico:

Como frequentemente se observou, este romance divide-se claramente em duas partes. A primeira parte é, ao nosso ver, um monólogo rememorativo; a segunda, um monólogo autobiográfico, o que não as impede de mudar às vezes os seus elementos característicos. Com efeito, a desorganização inicial do texto decorre das associações que certas lembranças desencadeiam na memória de Riobaldo. Os fatos emergem espontaneamente no seu espírito fora de qualquer encadeamento cronológico. A segunda parte de **Grande Sertão: Veredas** apresenta, pelo contrário, um desenvolvimento linear: os acontecimentos são evocados de acordo com a sua ordem de sucessão no tempo, a memória não intervém mais de maneira espontânea, o respeito à cronologia é erigido em princípio organizador do discurso. (...) Contudo, se a estrutura do romance é bipartida, o seu caráter monológico é constante. Riobaldo evoca em voz alta o

⁶⁹ "Comme on l'a souvent remarqué, ce roman se divise clairement en deux parties. La première est, à notre avis, un monologue remémoratif; la seconde, un monologue autobiographique, ce qui ne les empêche pas d'échanger parfois leurs éléments caractéristiques. En effet, la désorganisation initiale du texte découle des associations que certains souvenirs déclenchent dans la mémoire de Riobaldo. Les faits surgissent spontanément dans son esprit en dehors de tout enchaînement chronologique. La seconde partie de Grande Sertão: Veredas présente, au contraire, un développement linéaire: les événements y sont évoqués d'après leur ordre de succession dans le temps, la mémoire n'y intervient plus de façon spontanée, le respect de la chronologie est érigé en principe organisateur du discours. (...) Toutefois, si la structure du roman est bipartite, son caractère monologique est constant. Riobaldo évoque à haute voix son passé. S'il semble s'adresser à un interlocuteur, celui-ci n'est rien d'autre pour lui qu'un moyen de rendre son discours vraisemblable. Son monologue dont le tiret initial est le signal graphique, n'est jamais interrompu : son interlocuteur est muet. Il s'agit en fait d'un monologue qui veut se faire passer pour un dialogue. Disponível em: http://www.freudlacan.com/articles/article.php?url_article=dtoledo260294. Acesso em abril de 2008.

seu passado. Se ele parece dirigir-se a um interlocutor, este não é para ele nada mais que um meio para tornar o seu discurso provável. Seu monólogo, cujo travessão inicial é o sinal gráfico, nunca é interrompido: o seu interlocutor é mudo. Trata-se na verdade de um monólogo que quer se fazer passar por um diálogo (TOLEDO, 2008, tradução nossa).

Uma das peculiaridades desse modo é misturar os níveis temporais, resultado do uso dos mesmos tempos gramaticais para remeter-se a fatos diferentes. Assim, "ainda que o monólogo rememorativo apresente os eventos na ordem da rememoração, um narrador pode também os apresentar em ordem cronológica"⁷⁰ (HERDEN, 1989, p. 487, tradução nossa). O monólogo autônomo visa produzir no leitor a ilusão de que é possível surpreender os pensamentos em formação da personagem. Para Cohn, a representação dessa forma, em estado puro, pode ser observada em Joyce, no discurso canônico de Molly Bloom, em que uma única e mesma voz é ouvida. Entre as características mais importantes deste gênero está, para a autora, o efeito de produzir a correspondência absoluta entre o tempo da narrativa e o texto (COHN, 1978, p. 248), enfatizando não só a passagem do tempo, mas a interrupção do pensamento. Além disso, podemos acrescentar também como traços dessa estratégia textual:

MONÓLOGO AUTÔNOMO
Predominância de frases exclamativas ⁷¹ .
O texto evita as formas verbais da descrição e da narração.
Uma voz narrativa – independência da consciência.
Não-referencialidade: o discurso em movimento constante apaga os referentes reais.
O leitor tem a ilusão de surpreender os pensamentos autênticos da personagem.

O monólogo autônomo apresenta-se, nos demais casos, segundo Cohn, como uma forma híbrida, pois a construção da narrativa não se dá somente em tempo

⁷⁰ "Tandis que le monologue remémoratif présente les événements dans l'ordre de leur remémoration, un narrateur peut aussi les présenter dans l'ordre chronologique".

⁷¹ Se o monólogo autônomo é um gênero que não se dirige diretamente a um outro, mas se volta para si, é importante esclarecer que a predominância de frases exclamativas denota a expressão de um discurso autossuficiente que projeta questionamentos ao *tu* autorreferencial no texto. Conforme Benveniste, "o monólogo é um diálogo interiorizado" (2006, p. 88).

presente. No monólogo rememorativo, um de seus subgêneros, vários passados invadem a psique da personagem, e as lembranças se misturam ao tempo da enunciação ao situar a recordação em um presente indefinido. A sintaxe continua elíptica, resultado dos cortes temporais, não há uma exposição explícita da situação e, comumente, o texto inicia *in media res*. O romance **O som e a fúria**, talvez pela construção de locutores diferentes, é um exemplo dessa rica estratégia de representação.

3.3 A AUTORREFERENCIALIDADE

Belinda Cannone aproxima-se dos demais autores que investigam os modos de acesso à intimidade da personagem ao referir-se à semelhança entre os objetivos que produziram o monólogo e aqueles que estão presentes no romance realista. A autora inicia seus estudos revelando que o romance do século XX modificou a relação com o leitor, ou seja, convida-o a participar do processo psíquico, estabelecendo uma ligação estreita com ele. Cannone também compactua da ideia de que a narrativa de introspecção do século XX alarga o ponto de vista do sujeito e instaura na linguagem o veículo da intriga – a complicação não está mais fora da personagem, mas constitui sua identidade. Como essa narrativa não chama a atenção mais do leitor por suas histórias ou peripécias, é necessário, portanto, construir uma teia no discurso, repleta de estados de consciência flutuantes e realidades móveis, que envolvam o interlocutor – e não há como não se lembrar dos contos da neozelandesa Katherine Mansfield. Isso só é possível porque, diferente da estrutura clássica, a intriga exterior não é mais vista como um dos elementos que constituem a história e que envolvem as personagens; o conflito configura-se nos limites da psique, pois, segundo Cannone.

O personagem do romance clássico era fixo, estático em todos os domínios: tinha uma profissão, uma história, uma paixão ou uma mania, e a sua

fidelidade a ele mesmo era inquestionável. Ele era encerrado em um círculo de giz desenhado pelo autor. É dizer que se parecia com as descrições tradicionais da personalidade concebida como um feixe de tendências mais ou menos complexas que se manifestam por reações constantes (CANNONE, 2001, p. 78, tradução nossa)⁷².

Quanto ao tempo, Cannone compactua com outros autores ao perceber que a sucessão ou fragmentação temporal, no novo romance, reflete um rompimento com as estruturas anteriores já consagradas, pois se observa que o tempo cronológico é diferente do vivenciado na intimidade, uma vez que é perpassado pela consciência. Para revelar, portanto, como os estados sucessivos da vida exterior desencadeiam sensações, pensamentos e desejos na intimidade, o processo de mimese se modifica – não há mais ligação direta entre a personagem e o mundo, mas uma leitura de como o mundo é vislumbrado pela psique. Com o desenvolvimento da interioridade e a centralização na consciência, quanto mais individual é o ponto de vista da personagem, mais neutro e discreto é o olhar do narrador, segundo a autora.

Dado que progressivamente a narração da vida tornou-se central – e, por “vida interior”, não designo somente os pensamentos e os sentimentos íntimos, mas o *ecrã* da psique sobre o qual se projeta qualquer realidade exterior –, este apagamento do narrador, do século XVIII ao XX, evidentemente veio acompanhado de um tendência a renunciar à onisciência e privilegiar aquilo que, desde o **Nouveau Discours du récit**, Gérard Genette chama de focalização interna, ou seja, o leitor não conhece do universo romanesco mais do que o personagem em foco percebe (CANNONE, 2001, p. 16, tradução nossa)⁷³.

⁷² "Le personnage de roman classique était fixe, arrêté dans tous les domaines: il avait une profession, une histoire, une passion ou une manie, et sa fidélité à lui-même était sans défaillance. Il était comme enfermé dans un cercle de craie dessiné par l'auteur. C'est dire qu'il ressemblait aux descriptions traditionnelles de la personnalité conçue comme un faisceau de tendances plus ou moins complexes qui se manifestent par des réactions constantes".

⁷³ "Puisque progressivement la narration de la vie est devenue centrale – et, par 'vie intérieur', je ne désigne pas seulement les pensées et sentiments intimes mais l'écran de la psyché sur lequel se projette toute réalité extérieur – cet effacement du narrateur, du XVIII au XX siècle, s'est évidemment accompagné d'une tendance à renoncer à l'omniscience et à privilégier ce que, depuis **Nouveau Discours du récit**, Gérard Genette appelle la focalisation interne, c'est-à-dire que le lecteur ne connaît de l'univers romanesque que ce que le personnage, foyer en perçoit".

O estudo da linguagem feito por Cannone e as percepções a respeito do que ela chama de apagamento do narrador são uma das análises talvez mais competentes entre os teóricos pesquisados, pois a estudiosa, ao aliar-se a preceitos da teoria da enunciação de Émile Benveniste, consegue demonstrar que há marcas reais no texto, capazes de apontar porque, indiferente da técnica, o leitor sabe quando está diante de uma narrativa de introspecção. O apagamento do narrador, o melhor seria dizer de sua autoridade, representa uma dissolução dessa no texto, construindo no discurso um verdadeiro confronto de olhares. Assim, independentemente do uso de tempos verbais ou pessoas gramaticais, o essencial é verificar como as relações entre esses recursos linguísticos e outros elementos se associam ao sujeito enunciativo. Cannone percebe que o monólogo, mais do que qualquer outra estrutura, constrói uma sintaxe no enunciado a qual, ao direcionar-se ao sujeito, produz sim um *tu* que pode ser o leitor, mas também outra faceta desse mesmo *eu* – a autorreferencialidade. Segundo Benveniste, é essa transposição do *eu* que permite as figurações da crise do sujeito, da consciência e da linguagem interiorizada. Quando um *eu* se enuncia, ele só existe em oposição a um *tu*, logo podemos dizer que o monólogo é sempre um diálogo mais ou menos silencioso consigo mesmo.

o "monólogo" procede claramente da enunciação. Ele deve ser classificado, não obstante a aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental. O "monólogo" é um diálogo interiorizado, formulado em "linguagem interior", entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor (BENVENISTE, 2006, p. 88).

Não há o entendimento de um monólogo que se divide e assume dois papéis em Cannone, mas entre os oito capítulos da obra – em que se ocupa da relação entre o leitor e a verossimilhança, a interioridade como forma e conteúdo no novo romance, a criação

do monólogo e a utilização do indireto livre em Woolf, os novos caminhos da modernidade e dos elementos textuais como a dissipação da intriga e o fortalecimento da personagem -, em menos de duas páginas de um total de aproximadamente cem, está o *insight*, sem dúvida, decisivo de sua proposta, a autorreferencialidade, que alia as descobertas de Benveniste à narrativa de introspecção. Ao afirmar que a autorreferencialidade é o dado essencial da arte moderna, Cannone sintetiza todo o processo que, desde os simbolistas, proporcionou o esfacelamento do tempo e a dissolução da autoridade do narrador. É evidente que é a teoria de Benveniste que sustenta a análise de Cannone, sobretudo quando se refere de modo quase melódico às figuras narrativas da solidão. A ficção moderna é a concretização discursiva do encontro solitário com a consciência no texto.

Assim, o monólogo interior, porque pretende emitir um pensamento captado ao seu conhecimento e porque é nele ausente qualquer vestígio do narrador, apresenta-se como a pura emanção do homem único. A personagem pensa e, como por encantamento, penetra no segredo de seu eu até que se veja protegido na sua intimidade, no abrigo de qualquer escuta que implicaria de sua parte coerente, lógica ou máscara social dos movimentos psíquicos diversos. Em suma, o fato de que o solilóquio aumenta a narração, que tenha um narrador, inscrito em um projeto de comunicação. É palavra cúmplice, dirigida ao leitor. Enquanto monólogo, que tem o ar de contar tudo sozinho, poderia ser dito figura narrativa da solidão por excelência (BENVENISTE, 2006, p. 250).

Todo ato narrativo revela, portanto, um interlocutor, às vezes presente, o narrador e o narratário, outras vezes virtual, projetado e mudo; todavia, uma terceira pessoa, conforme Belinda, assombra sempre essa relação entre os membros do ato comunicativo. Fazendo uso dos preceitos de Benveniste, contidos no artigo "A natureza do pronome", a autora explica que a instância da narração só se materializa no enunciado quando um *eu* se projeta no texto em relação a um *tu* - ao leitor ou, poderíamos acrescentar, ao desdobramento do mesmo *eu*. De acordo com Benveniste, "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a

linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'" (BENVENISTE, 2006, p. 286). Nessa equação, é necessário ainda acrescentar um *ele*, ou seja, a voz transfigurada pelo sujeito, segundo a autora, para comunicar-se com um *tu*: a voz dos personagens secundários. Cannone trata desses aspectos de forma breve, afirmando inclusive a possibilidade da existência de um narrador neutro – o que parece um posicionamento delicado, pois sabemos que é possível, sobretudo a partir das investigações de Cohn, buscar ou seguir os rastros do narrador ao mergulhar na mente da personagem. A designação de "apagamento" para aludir à voz do narrador talvez não seja também a mais apropriada; silenciamento pode indicar uma postura menos passiva.

Entre os modos narrativos, é a distinção entre monólogo e solilóquio a que ocupa a análise de Cannone, contudo, como já vimos, esse não parece ser um aspecto que produza muitas controvérsias, pois o solilóquio projeta um leitor e deixa claro a decisão de se comunicar; o monólogo, por sua vez, quanto mais distante dessa indicação, menos lógico e organizado se edifica o discurso e mais protegida resta a intimidade. O monólogo tece uma divagação silenciosa e solitária, como diz Cannone (2001, p. 60), porque visa construir o texto em uma voz única; no entanto, devemos acrescentar que nem sempre de um mesmo ponto de vista. Esse estilo narrativo é visto como um modo discursivo que, a partir do timbre da solidão, associa o sujeito a si mesmo, a uma descoberta ou a uma experiência que amplia ou ilumina o ainda desconhecido. Quando a personagem passa a ser o centro do texto, ela domina o espaço, o tempo e as relações discursivas que antes a impediam de reinar absoluta no discurso. A teoria de Benveniste, ainda que brevemente tratada por Cannone, leva a um caminho de análise que une forma e conteúdo a partir da autorreferencialidade: base da equação produzida pela imersão da solidão do sujeito no texto.

A autorreferencialidade é um dado essencial da arte moderna, porque esta não tem mais códigos ou regras externas a ela mesma; a arte deve produzir as suas próprias regras e eventualmente deve formulá-las dentro da obra. Tendência

ainda mais passageira na arte de vanguarda que postula que cada nova obra deve constituir uma superação crítica do que a precede (CANNONE, 2001, p. 100, tradução nossa)⁷⁴.

Benveniste afirma que a linguagem só é possível se cada locutor se apresentar como *sujeito* remetendo-se "a ele mesmo como *eu* no seu discurso" (BENVENISTE, 2006, p. 286). A projeção de outra pessoa propicia a experiência do sujeito, ou seja, é dirigindo-me a alguém que percebo que não estou sozinho e opto pelo afastamento. Hugo Friedrich tem razão ao afirmar que o crescente isolamento que se inicia com o Simbolismo e se espalha pelas gerações futuras é um protesto consciente contra a sociedade vigente (FRIEDRICH, 1978, p. 31), contudo é necessário acrescentar que, em se tratando do discurso, não podemos esquecer que essa dualidade configura-se nos limites da consciência do *eu*, portanto a sociedade à qual se opõe o sujeito não se refere à sociedade diretamente, mas aos sentimentos de opressão desencadeados no ente literário como já havíamos apontado a respeito de Julien Sorel. A dissolução da autoridade do narrador abre caminhos para verdades múltiplas, tensão e confrontação de verdades não mais representadas por personagens, mas por indivíduos. A vida exterior está refletida na intimidade, logo ela está completa e em constante conflito, produzindo sempre um *outro* a que o *eu* se contrasta, por isso a ilusão de diálogo. Em verdade, não podemos nos remeter ao diálogo como vozes enunciadas, pois, como vimos, nem sempre a voz é pronunciada pelo sujeito, mesmo assim temos acesso às vozes que compõem o conteúdo mental – e eis o princípio da subjetividade linguística:

Caem assim as velhas antinomias do 'eu' e do 'outro', do indivíduo e da sociedade. Dualidade que é ilegítimo e errôneo reduzir a um só termo original, quer esse termo único seja o *eu*, que deveria estar instalado na sua própria consciência para abrir-se então à do 'próximo', ou seja, ao contrário, a

⁷⁴ "C'est que l'autoréférentialité est une donnée essentielle de l'art moderne. Parce qu'il n'a plus de codes ou de règles extérieures à lui-même, l'art doit se donner ses propres règles, et éventuellement il doit les formuler à l'intérieur de l'oeuvre. Tendance d'autant plus passante dans l'art d'avant-garde qu'il postule que chaque nouvelle oeuvre doit constituer un dépassement critique de ce qui la précède".

sociedade, que preexistiria como totalidade ao indivíduo e da qual este só se teria destacado à medida que adquirisse a consciência de si mesmo. É numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade (BENVENISTE, 2006, p. 287).

A crise não é uma marca da modernidade, mas a crise transfigurada à linguagem é sim uma metamorfose na história da narrativa, pois, uma vez que se desestruturam todas as categorias literárias e se relativiza o cerne da ficção (o narrador), tempo e espaço se misturam, verdades são questionadas, unidades se desintegram para dar início ao reinado da subjetividade. Dessa forma, a vida exterior vai, aos poucos, se apagando, transformando-se em opaca, dando vazão à transparência do íntimo e sua refinada estrutura. Cannone refere-se a um "teatro de movimentos contraditórios, de instintos que correspondem a níveis diferentes da evolução da espécie, assim como de manifestações singulares que distinguem cada indivíduo" (CANNONE, 2001, p. 66). Não há mais um enfoque no discurso; há vários pontos de vista cambiantes que se sobrepõem em um mesmo enunciado, afinal, a crise está instaurada, não há amarras que impeçam o *eu* de gozar de sua liberdade. O sujeito não está no mundo, é o mundo que está introjetado no sujeito e, como diz Émile Benveniste, o nós discursivo é um *eu* dilatado acrescido de contornos vagos (BENVENISTE, 2006, p. 258), ou seja, na intimidade e nos arrabaldes da consciência, nada existe sozinho. A realidade do discurso não é, conseqüentemente, a realidade do mundo, mas a emergência da subjetividade na linguagem. A narrativa de introspecção, solitária de outros *eus*, povoa-se de não-*eus*. A subjetividade define-se, deste modo,

não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa 'subjetividade', quer apresentemos em fenomenologia, ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem (BENVENISTE, 2006, p. 286).

A diferenciação entre tempo físico e crônico, tecida por Benveniste, é outro ponto revelador da autorreferencialidade presente no monólogo, porque denota que o tempo vivido ou da lembrança é uma experiência subjetiva, uma vez que o tempo interior está constituído pelas referências que dotamos de significados particulares. É claro que há um tempo físico socializado e instituído como o do calendário ou do relógio, contudo os acontecimentos marcantes, os que constituem a memória, dispõem-se em fragmentos, como o tempo-imagem do cinema, e não podem, por conseguinte, ser assimilados de modo objetivo. Na lírica da enunciação, segundo Benveniste, "os acontecimentos não são o tempo, eles estão *no* tempo. Tudo está no tempo, exceto o próprio tempo" (BENVENISTE, 2006, p. 71). O tempo estabelece uma relação por vezes espacial com o *eu*; o homem necessita visualizar o seu lugar no tempo para apropriar-se de seu discurso e de sua história. Se pensarmos nos tempos gramaticais, veremos que o presente é a origem dessa noção, pois passado e futuro passam a existir somente depois que o *eu* domina o presente da enunciação, o contínuo da enunciação, ou seja, ele é o único capaz de coincidir o tempo do acontecimento ao do enunciado.

a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos 'tempo'; continuidade eu se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não é mais (BENVENISTE, 2006, p. 86).

Com a observação "dinamitada" pelo relativismo, Ernst Broch defende o argumento de que, para se expor uma ideia, "era necessário igualmente apresentar a personalidade daquele que a pensava. Deste modo, o sujeito da observação deveria ser projetado no campo da observação, enquanto 'objecto de observação'" (BROCH apud Cantinho, 2009).

A polaridade da linguagem é uma condição fundamental do processo comunicativo, mas tornar o sujeito, ou a personagem, o centro do discurso faz com que a relação com o leitor se modifique. A linguagem é "a possibilidade da subjetividade" (BENVENISTE, 2006, p. 287), ela instaura no enunciado um *eu* que pode ser a personagem, mas também o leitor idealizado. Isso ocorre porque a linguagem produz lacunas, ou seja, de algum modo ela se estrutura para que, no ato enunciativo, os rastros do *eu* possam ser os de um outro. O locutor apropria-se das percepções da personagem e experimenta as instâncias mais secretas da subjetividade. A autorreferencialidade é a síntese do modo de acesso à intimidade, é o princípio de interiorização que alia os rastros formais do *eu*, como os dêiticos, ao conteúdo da psique.

4. EM BUSCA DO TEMPO REDESCOBERTO: UMA LEITURA DOS CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos (ASSIS, 2004, p. 8).

Xavier Placer (1916 - 2008), ao apresentar a **Obra Completa** de Adelino Magalhães⁷⁵, refere-se ao autor como uma "ilha" na Literatura Brasileira, fazendo uso da mesma denominação usada por Albert Thibaudet (1874 - 1936) para caracterizar James Joyce após a publicação de **Ulisses**. De fato, as estratégias estudadas nesta tese exemplificam, em sua maioria, com escritores de literaturas de outras nacionalidades, porque nos parece que as inovações de Adelino não encontraram pares no início do século no Brasil. A composição inusitada dos elementos sintáticos, atrelada a um tom poético simbolista ou impressionista, mesmo hoje, é um feito solitário do professor nascido em Niterói em setembro de 1887. Podemos traçar um diálogo entre os poetas simbolistas brasileiros, como Cruz e Sousa, ou ainda, na prosa, com Raul Pompéia, talvez mais próximo às conquistas da subjetividade no final do século XIX e início do XX, ou ainda com os participantes da *Revista Festa*, periódico modernista do Rio de Janeiro, cuja participação de Adelino Magalhães foi ativa; no entanto, nenhuma dessas associações dialoga de fato com a diversidade de facetas de sua obra. Em "Dias de chuva", afirma o narrador: " Chove! Das muitas pessoas que existem na minha pessoa, surge à tona a pessoa dos dias de chuva" (MAGALHÃES, 1963, p. 265). A pessoa no discurso muitas vezes é a mesma, contudo, como os tempos se conjugam, não raro percebemos que as vozes se multiplicam.

⁷⁵ Optamos por inserir os comentários acerca da fortuna crítica do autor no decorrer do texto para podermos apresentá-lo aos poucos, em fragmentos, e não em um capítulo fechado, unitário, como algo acabado e sem movimento.

Ao aproximarmos o livro **Os momentos** (1927/1928), composto por minirretratos da realidade brasileira, à obra de Oswald de Andrade, sobretudo do **Primeiro caderno do aluno Oswald de Andrade** (1927), verificamos que um diálogo produtivo entre as propostas dos autores pode se estabelecido, apontando para as contradições do país, a partir da reconstrução de cenas quase cinematográficas da vida cotidiana tanto urbana como rural. Em nosso trabalho, Oswald de Andrade aparece em foco devido a um interesse despertado a partir da crítica de Adelino Magalhães que aponta o autor modernista como um par possível do escritor fluminense, uma vez que ambos delineiam uma linguagem em processo de experimentação. Em verdade, nesses dois livros, veremos que há semelhança entre os autores, pois ambos fazem uso das vanguardas a fim de ampliar a arte brasileira. Em **Os momentos**, temos o mesmo autor que se refugia em solilóquios ou monólogos em outros livros, no entanto percebemos que, nessa aparente distância da realidade objetiva ou material, há uma preocupação eminentemente social, mesmo quando faz uso de distintas roupagens.

Eugênio Gomes, um dos mais importantes críticos de Cruz e Sousa, relaciona Adelino a Proust, Woolf, Faulkner, Joyce e D. H. Lawrence (1885 - 1930), contudo o primeiro livro do professor de Niterói, **Casos e impressões** (1916), surgiu antes ou quase ao mesmo tempo em que esses autores foram publicados. É por isso também que Eugênio Gomes afirma que Adelino Magalhães é um gênio solitário, já que não participava das discussões que, como vimos, suscitavam o desejo por uma nova representação da realidade. Para entendermos a composição estética do autor, é necessário, portanto, dialogar com todas essas tendências da época, mas sem restringi-la ou aprisioná-la a um modelo ou estética, até mesmo porque verificamos que, no próprio estilo de Adelino, há variação na forma, pois o autor parte de um Simbolismo/Impressionismo nas primeiras obras até **Tumulto da vida** (1920), liberta-se totalmente de estéticas e configura um projeto moderno, independente e eficaz em **Inquietude** (1922) e **A hora veloz** (1926), até abandonar o compromisso com a realidade

em **Íris** (1937), **Plenitude** (1939) e **Quebra-Luz**⁷⁶ (1946). Esses três últimos livros, os quais foram adicionados à **Obra Completa** em 1946, são importantes para compreendermos a visão de mundo do autor. O tema da solidão, por exemplo, será perseguido por Adelino em toda a sua obra, o que denota a inquietação do autor em criar um discurso, a forma monológica, para representar a crise do sujeito. Em **Íris**, Adelino aponta o homem como um ser egoísta, centrado e refugiado em si mesmo. O pronome "dessas" no texto se refere às igualdades do homem:

No manejo dessas "questões sociais", fingem esquecer demasiado a verdadeira natureza do homem, intrinsecamente particularista: por intrinsecamente egoísta. A grande angústia do homem é o conflito que nele se conturba entre a veracidade do seu "eu" e a contingência em que ele se acha de acovardar-se perante a luta com a ganância dos outros egoísmos (MAGALHÃES, 1963, p. 820).

Entre os críticos que se detiveram na obra de Magalhães, deparamo-nos com Andrade Muricy (1895 - 1934) - autor do estudo mais completo sobre o Simbolismo no Brasil, **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**, e companheiro do escritor fluminense na *Revista Festa*, em que era um dos diretores junto com Tasso da Silveira. Ao tecer o ensaio **Testemunho**, Muricy afirma que Adelino foi, no Brasil, o "precursor imediato do **Suprarrealismo**, como fora realizador instintivo do "Impressionismo", do "Populismo" e do "Simultaneísmo", filho da velocidade moderna" (MURICY In MAGALHÃES, 1963, p. 1040). Outro crítico, Murilo Araújo (1894 - 1980), poeta de **Carrilhões** (1917), também companheiro de *Festa*, no ensaio **A visão transfiguradora do real**, aponta que o germe que crescera em Adelino ampliara seu olhar, construindo uma "arte de instintos, flagrantes, surpresas, dinamismo, relâmpagos cotidianos, individuação brasileira, reivindicações sociais" (ARAÚJO, 1963, p. 1043). No

⁷⁶ Essas obras (**Plenitude**, **Íris** e **Quebra-luz**) não serão abordadas porque denotam um gênero diferenciado. A escritura desses textos são relatos, memórias ou trechos de comentários sobre o país, a arte, a educação e a política.

depoimento dos dois autores, o destaque é para a simultaneidade nos contos do autor, entendida como precursora da velocidade moderna.

As cenas de uma sexualidade grotesca aproximam-no de D. H. Lawrence nos contos, por exemplo, de **Casos e impressões** da vida burguesa, nos quais o abuso da sexualidade infantil e a fome se fazem presentes. Ainda, no mesmo livro, temos recortes de movimentos de greve, escravos sendo presos e surrados e flagrantes da violência da vida rural. Carlos Roberto de Lacerda (1997) escreve inclusive dissertação de mestrado aproximando Adelino Magalhães do *regionalista* Hugo de Carvalho de Ramos. Na prosa de Adelino, vemos um movimento tanto externo – representar as facetas do país – quanto interno – as faces da intimidade do narrador ou personagem, ou seja, a obra do autor é tão rica que é possível traçarem-se muitos caminhos de análise. Denise Mafra (1990) aponta até mesmo para relações possíveis entre Adelino Magalhães e Lima Barreto, afinal os dois autores escrevem contos em que a miséria urbana é focalizada.

Esses flagrantes de atmosfera que se iniciam com Adelino estarão presentes também em Alcântara Machado (1901 – 1935), Mário de Andrade (1893 – 1945), João Alphonsus (1901 – 1944), Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins e Clarice Lispector (1920 – 1977). Segundo Sonia Brayner:

A obra de Adelino Magalhães denuncia o questionamento do século XX, já desconfiante dos racionalismos mecanicistas mas ainda envolvida pela sedução de suas promessas e soluções; aberta à intuição do mundo, é partícipe do desfile grotesco das sensações físicas, expectadora irônica de suas próprias contradições, animada por um sentimento moral em que desponta um ideal utópico de pureza, na abertura para um absoluto subjetivo a ser conquistado. Acima de tudo, a permanente esfinge do Tempo, muda, a presenciar a morte, destruindo a uniformidade dos momentos, e elegendo o mutável, e o fragmento como essências de um universo desamparado (BRAYNER, 1979, p. 196).

É comum pensarmos o tempo do monólogo como resultado de um processo interior que reflete o movimento externo das cidades, e não há equívoco nenhum nessa afirmação, pois dessa forma a quebra discursiva aparece interpretada como um

aglomerado de ruídos emitidos pela balbúrdia dos grandes centros. Em verdade, é o que ocorre na obra de muitos autores que se propõem a descrever os estados interiores dos seres literários, contudo não deve ser restrita ao espaço da cidade a proposta de representação dessa nova faceta do tempo. A cadência interior é composta por um aglomerado de agitações que são sim mais perceptíveis e ritmadas ao movimento do homem citadino, porque este está imerso em meio à multidão, aos outros que não têm face e se contrapõem ao *eu*, contudo o desvelamento da intimidade não necessita de um cenário específico para manifestar-se. Os questionamentos que envolvem o sujeito podem englobar as dúvidas deste em relação a sua aceitação ou não por um grupo – que pode envolver desde a família até a sociedade a que pertence – ou até mesmo questões de ordem metafísica que incluiriam, por exemplo, as correlações do sujeito com uma instância maior, conforme a crença, além dos limites materiais concretos. Uma consciência jamais é apresentada em outro estado que não seja em crise, ou seja, se toda narrativa apresenta um problema que pode ser ou não solucionado no decorrer da história, mas se configura como tal. Na narrativa de introspecção, a linguagem como meio das percepções do sujeito estabelece esse momento determinante em que uma decisão deve ser tomada ou algo é revelado.

Em Adelino Magalhães, as histórias se passam com mais frequência na cidade, e é comum o espaço urbano retratado adquirir contornos do sujeito, por isso não raro percebemos que tanto um recorte da miséria da urbe – um mendigo em meio à rua como em "Francisco", fazendo parte da paisagem – quanto o estampido de uma lâmpada no aconchego doméstico, tal qual em "Sonho acordado de uma noite de estio", desencadeiam o andamento descompassado da consciência. No corre-corre das cidades, talvez Adelino tenha encontrado mais facilmente as feições que queria dar ao descompasso interior no cenário urbano, além disso é mais evidente a solidão nesta paisagem porque, ao contrapor-se ao outro, consegue-se dar destaque ao egoísmo do sujeito em foco. Assim, ao expandir o *eu*, o movimento e a balbúrdia dão cadência à confusão interior pela qual passam esses personagens, e é dessa forma que o entorno, aos poucos, vai ganhando feições subjetivas.

A preocupação em representar as pessoas do ambiente regional, como afirma Antônio Cândido, cria com frequência uma tensão entre língua e tema (CÂNDIDO, 1972). Somente com Guimarães Rosa essa equação alcançará sucesso se pensarmos em aliar a descrição dos estados mentais ao tema e à representação da linguagem. É claro que, em Simões Lopes Neto, isso já está equacionado, contudo é a partir do intermitente refazer de Riobaldo que percebemos a tentativa de apresentar a consciência de um homem bruto ou primitivo e a sua compreensão do mundo a partir de uma realidade sensível. É importante ressaltar que, no discurso de Riobaldo, estamos lidando com o enunciado verbal, ou seja, no vai-e-vem da linguagem, o narrador, ao projetar o *tu* no discurso, deixa claro que se trata de conteúdo consciente, repensado no tempo da enunciação, mas logo ciente do processo. Não estamos nos referindo, portanto, a nenhuma aventura pré-verbal. Mas como seria representado esse conteúdo da consciência se quiséssemos apresentá-lo em livre-associação?

A representação do espaço rural é um aspecto curioso em **Casos e impressões** porque ele quase desaparece nas demais obras, manifestando-se sob outra proposta em **Os Violões** (Brasil-poema), onde um mosaico se estrutura formando excertos autônomos – os trechos contêm títulos próprios e não parecem seguir qualquer ordem sequencial. É claro que, em **Casos e impressões**, se, por um lado, verificamos os germes da proposta do autor, por outro, a obra parece ser uma reunião desordenada e intrigante de cores naturalistas e exercícios de análise de imersão na consciência. Tudo isso é expresso a partir de uma forma que oscila entre recortes da realidade (casos), composição da realidade sensível do mundo, elemento subjetivo sem relação direta com o mundo objetivo, e aqui estamos nos referindo ao elemento do concreto, cristalino, a fragmentos de estados interiores (impressões), efêmero. A livre-associação é, portanto, o resultado das vivências particulares do sujeito.

Se pensarmos em contraste com outras obras de mesma época, averiguamos que talvez Lima Barreto seja o autor cronologicamente mais próximo a Adelino. Esse tópico merece estudo atento, contudo, à primeira vista, pois os autores parecem ter pouco em comum se pensarmos na invenção multifacetada da linguagem utilizada por Magalhães.

Obras como **As recordações do escrivão Isaías Caminha** (1909) ou ainda em **O Cemitério dos vivos** (1920) não apresentam a densidade sensível presente na composição de **O Ateneu**, de Pompéia, ou em Adelino Magalhães, contudo é importante revisitar de que modo o tom autobiográfico ou confessional se estrutura no discurso dos narradores de Lima Barreto e quais as semelhanças entre as propostas. De todo modo, sabemos que tanto Adelino Magalhães quanto Lima Barreto pintam a realidade brasileira com a *tinta da melancolia* – e talvez seja esse um aspecto de interesse, porque ambos veem o país com olhar crítico e realista, não mascaram ou supervalorizam aspectos nacionais e demonstram, inclusive, certa descrença no homem. Segundo Sonia Brayner:

Ainda que não renuncie ao *tipo*, de contornos evidentes e reconhecíveis, Lima Barreto já desenvolve um novo modo de identificação do personagem que repousa na compreensão do homem como um ser que se busca, e cuja consciência é sempre relativa ao olhar alheio. Os movimentos do espírito, os aspectos do ser humano, imperceptíveis e dolorosos na vida real, passam a ter certa primazia que só se irá acentuando na estética ficcional brasileira do século XX (BRAYNER, 1979, p. 175).

Os recortes de **Casos e Impressões** também podem ser lidos como peças dessa engrenagem capaz de apontar não só as diversas facetas do homem, mas também do país, desmistificando inclusive a busca por um nacionalismo homogêneo. Em **Os momentos**, livro formado por **Violões** (1927) e **Câmera** (1928), temos um exercício semelhante; contudo, em **Violões**, o processo se configura ainda mais fragmentado, constituindo-se em minicontos ou minipoemas cuja imagem é capaz de sugerir a multiplicidade de traços da identidade nacional. Assim, em meio à produção de Adelino, verificamos que esse primeiro livro é um ponto de confluência de diversas tendências de época que produziram a mistura de estilos e possibilitaram a experimentação que esboça os pilares do projeto estético de Magalhães: o que não está nos limites da agressão se aprofunda na intimidade. Nessa primeira obra, as descrições

dos estados interiores estão dispersas, sendo menos desenvolvidas em "Casos da roça", polvilhadas em "Casos da vida burguesa", "Casos e perfis" e "Casos de criança" e alcançando o ápice em "Casos e impressões". Em "Casos e perfis", a seção é dividida em dois contos: "A prisão da Candonga" e "A Nicota do Castelo". Adelino Magalhães dá ênfase a essas duas personagens que são, ao mesmo tempo, sensuais e independentes – e seriam elas representantes da mulher brasileira? Ao lermos "A Nicota do Castelo", lembramos de Rita Baiana de **O Cortiço**, de Aluísio de Azevedo, ou ainda de Tudinha de "O negro Bonifácio", de Simões Lopes Neto. Em "A prisão da Candonga", revemos imagens de violência semelhantes às de "Pai contra mãe" de Machado de Assis.

O que verificamos, portanto, nesses primeiros livros, é recorrente no restante da obra, salvo o interesse em apresentar um cenário rural que se dispersa na produção, reaparecendo em **Os momentos**. Percebe-se a tentativa de simular a voz do outro, mas como se trata de um outro de classe diferente do narrador, o autor cria um distanciamento entre os níveis linguísticos. Não poderíamos dizer que a proposta tornasse superficial ou não convence. Adelino marca a diferença e assim não burla ou tenta criar um registro verbal que não existe. Na voz das personagens, o autor faz uso do tradicional travessão e, a partir dessa já conhecida estratégia, aparecem os registros de uma fala não-culta, e assim o narrador marca seu espaço também a partir da linguagem. É uma estratégia distinta da tecida por Simões Lopes Neto e posteriormente por Guimarães Rosa, que visavam timbrar no discurso tanto a origem quanto a classe social a que pertenciam esses personagens, e para isso deram voz a um narrador proveniente do mundo não-desenvolvido, o que não ocorre em Adelino Magalhães.

Nos contos de **Casos e impressões**, os indícios de inquietação diante da forma vão se delineando e acabam alcançando fôlego nos relatos de **A hora veloz** ou ainda em **Inquietude**. Quando a descrição da subjetividade torna-se mais fecunda, o discurso se fragmenta a serviço da representação da consciência. Em narrativas como "A prisão da Candonga", de **Casos e Impressões**, relato da história de uma jovem que tenta desvencilhar-se alucinadamente dos homens que a cercavam e que a levariam para a prisão, verificamos, sob o discurso em terceira pessoa – senhor das sensações, dos

juízos e do conhecimento do relato-, rastros que nos levam a compreender o processo de imersão na consciência. Todavia, nesses textos e nos demais que compõem o livro, o autor ainda não ousa entregar-se definitivamente à cadência da subjetividade psíquica. Contudo, na perseguição à Candonga, há tomadas quase hollywoodianas de filmes de aventura, rápidas, que empregam pelo menos três estratégias, se assim podemos chamá-las, que serão reiteradas pelo autor no decorrer de sua obra: a expansão dos pensamentos do sujeito no discurso, o uso da variação temporal e a mudança ou movimentação do foco narrativo. Vejamos o trecho a seguir:

Ela talvez se sentisse sem ar porque, num momento, desenrolou-se do pano branco que se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes, revoltos; talvez porém que fizessem-na pôr a cabeça de fora os murros e as refladas que sobre ela e sobre o pano em colaboração passiva, fizeram despencar as autoridades desenfreadas! Foi levada à rua, aos empurrões e, lá, quatro outros soldados, perfazendo, com o que já estava, todo o destacamento da cidade, pegaram-na com maneiras desembaraçadas de gente ainda fresca!... (MAGALHÃES, 1963, p. 136)

No trecho acima, observamos que a imersão do narrador na mente de Candonga não se completa; é nítido que o narrador ainda não tem domínio absoluto dos pensamentos da jovem. Ele aproxima-se dela, mas não revela ao leitor o que de fato se passa na mente da protagonista, ainda que a partir das imagens apresente suas percepções - "se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes". A personagem é ainda opaca ao narrador, ou seja, ele só consegue ver o que é propiciado pelos limites físicos. A imagem, portanto, não pode ser mais crua: o tecido se enruga para dar forma à dor e à fúria de Candonga e sugere o movimento de vermes revoltos para provocar o asco ao leitor. Nessa aventura estilística, a câmera se abre e faz com que outros personagens façam parte do arranjo cênico, produzindo a sensação de pequenez em Candonga - centro da agressão e da opressão do grupo de homens. O uso do advérbio "talvez" nos mostra, no excerto citado acima, que o narrador não está em

posição privilegiada e nem sempre enxerga com clareza o episódio descrito. Mais adiante, quando utiliza o elemento espacial "lá", parece querer instaurar uma correlação com o interlocutor, um sentimento de intimidade. Aproxima-se do episódio como se promovesse um convite ao outro. Dessa forma, Adelino faz com que o ponto de vista do narrador, aos poucos, se movimente para preparar o leitor para o ápice do conto: a perseguição.

O soldado, por um movimento instintivo, abandonou o braço da prisioneira e esta, remexendo-se toda, como uma cobra, cai daqui, vira dali, escorrega... avança... e pronto! ei-la, solta, em plena rua, enfrentando os cinco fardados.

Três deles e o subdelegado bloqueiam-se para a mulherzinha: ela, por sua vez, investe com tão sincero furor que o sentindo, os homens recuam... Por detrás dela, um dos cinco segura-lhe a gola da blusa: a rapariga vira-se em pirueta, rápida como um segundo, e responde com um soco no ventre do homem. Outro segura-lhe pelo braço, nesse instante: consegue ela ainda safar-se, deixando um trapo de blusa na mão do pobre mantenedor da ordem (MAGALHÃES, 1963, p. 136).

O segundo excerto traz a ruptura temporal tão frequente em Adelino Magalhães. Para dar velocidade à narrativa não se conseguiria o mesmo efeito se o uso do passado fosse mantido. Ao inserir o presente, o narrador aproxima-se da trama e faz com que o leitor o acompanhe em busca de Candonga. É quase como se ele partisse em um *multiple-vieu*, observasse ao longe o processo, após corresse em *travelling* (a câmera acompanha o narrador como se estivesse colada na cabeça da protagonista) juntamente com a personagem e, assim, inserisse o leitor no episódio. Para construir essa super-heroína, Adelino esboça uma jovem que se remexe e tem o caráter traiçoeiro semelhante a uma serpente, e, se tais características não bastassem, Candonga é mais rápida que cinco homens, capaz de fazer piruetas no ar e driblá-los com facilidade. Não promoveria ela inveja a muitas personagens hollywoodianas? Esse olhar do narrador de Adelino aguça-se ao observar que, para dar verossimilhança à descrição, é necessário relativizar ou multiplicar os pontos de vista, e por isso o corte é tão importante, pois é ele que dá

velocidade ao texto e desmancha a linearidade. Além disso, o conteúdo mental não pode ser apresentado de modo unidimensional, e, a partir de imagens, símbolos, associações, repetições e quebras, o enunciado da psique vai tomando forma.

É curioso que, no conto acima, em nenhum momento sabemos de fato qual o ato cometido por Candonga que mereceu tão violenta represália. Quando teve oportunidade de defender-se, a prisioneira, em todos os momentos, deixou claro que não havia cometido qualquer ato infrator, mas nem as personagens nem o narrador dão qualquer pista do ocorrido. O título da obra, **Casos e impressões**, parece dar-nos um palpite acerca do recorte tecido pelo narrador. Em geral, literaturas que visam descrever a vida interior centralizam-se em episódios aparentemente banais e deslizam nas unidades de tempo e espaço, ou seja, onde e quando ocorre a história de Candonga não importa para a trama cujo foco está na percepção do narrador que tenta compreender as sensações experienciadas pela *crioula*. Auerbach, no ensaio "A meia marrom", já havia apontado para a posição secundária dos acontecimentos em narrativas de introspecção. Pequenos casos provocam impressões fugidias naqueles que passam - resultado de olhares sensíveis que se detêm à realidade. No final do texto, uma passagem ainda merece destaque:

O delegado e o senhor Doutor Aristides, na mesma pessoa, ficaram quase nus!
E na mesma pessoa e nessa pitoresca figura ainda tiveram, todavia, a devida compostura para ordenar, em tom sublimológico:
- "Levem-na de pés amarrados, na carroça do Luís Semana!"
Pouco depois, em atenuado tom:
- "Eu estava decidido a ir amarrado com ela, se não me houvessem desatado...
Eu haveria de comer, de beber... de dormir... agarrado a ela! (MAGALHÃES, 1963, p. 139)

O narrador emprega a imagem fendida do delegado (posto/cargo) e do Dr. Aristides (homem) para desmembrar seu desejo oculto pela crioula. Na primeira tomada, portanto, o narrador mostra-nos como o delegado sentia-se dividido entre o desejo pela crioula que a desafiava e o cumprimento de seu dever. Ao tentar se

desvencilhar do homem, a mulher agarra-se à roupa do delegado a ponto de sair com pedaços da calça e do paletó na mão e, ao fazer isso, não é só a autoridade que se sente desrespeitada, mas a virilidade daquele que veste o uniforme – e vale a pena lembrar o conto "O espelho", de Machado de Assis, ou "O capote", de Nicolai Gogol, em que o transfigura-se na farda ou no capote, e a aparência sobrepõe-se à essência. Para revelar os desejos de Aristides, o narrador faz uso da imagem da roupa para poder preparar o leitor para um passo a mais na intimidade: o mergulho na consciência de Aristides. Ao focalizar um aspecto aparentemente banal, o narrador revela-nos algo que não está no recorte da realidade, mas, por associação, nos leva a ampliar seu significado. No pedaço de tecido, nas mãos da crioula, está flagrada a desmoralização do homem. Essa será a ponta do *iceberg* que dará seguimento ao fato no texto.

No segundo travessão, o narrador dá voz aos pensamentos do delegado e, em discurso direto, deixa que seus anseios ocultos se revelem livremente. As reticências são quase como suspiros que apontam para o lamento do delegado não poder misturar-se à negra, talvez por vergonha, talvez por fraqueza. A pontuação nesse trecho produz fragmentação e dilatamento, pois, ao mesmo tempo em que corta o raciocínio, expande os desejos reprimidos do delegado. Como estamos explorando o âmbito da percepção, nem tudo pode ser transformado em discurso, por isso as reticências completam tão bem o esboço do andamento psíquico – são os espaços no texto reservados para o sentir, para o realizar-se no discurso. Machado de Assis bem compreendera que não era necessário deter-se à descrição, a sugestão poderia por vezes representar melhor uma cena, como no "Velho Diálogo de Adão e Eva". Nesse último trecho do conto, o narrador se afasta e deixa que a personagem livremente tome consciência e voz, logo não há ninguém para guiar ou interpretar os feitos psíquicos para o leitor. A representação é incompleta, lacunar, porque alguns anseios ou medos são constantemente negados pelas personagens, ou seja, se elas não dizem para si mesmas o que sentem, porque não querem assumir o compromisso de ter de tomar consciência de algo, de que outra forma o narrador poderia apresentar-nos esse conteúdo?

Em "A galinha", conto de **Casos e Impressões** pertencente a *Casos da vida burguesa*, encontramos um outro perfil traçado pelo autor que demonstra essa vontade de descrever a subjetividade psíquica. Neste texto, deparamo-nos com uma senhora que, sem dinheiro e não tendo mais o que comer, aceita a ideia proposta por sua empregada: furtar. A patroa claramente tem medo e até asco da situação, mas como não encontra outra saída, deixa-se levar pela audácia da rapariga, que rapidamente dá um jeito de arranjar uma galinha de uma vizinha para se alimentarem. Entre o trágico e o cômico do discurso, os tons fortes se misturam, e a empreitada alcança sucesso. Agradecida pelo ato da crioula, o trecho abaixo bem que poderia constar nas páginas de **O Cortiço** devido ao vitalismo fisiológico:

Tonta de inferioridade agradecida diante da ousadia alheia, esteve para encostar os seus lábios grossos da molecola, no instante em que espirros de sangue foram cair num avental maculadíssimo, numa carapinha e num esborrachado nariz. (MAGALHÃES, 1963, p. 122)

Depois da galinha preparada, o narrador aproxima-se da patroa e desvenda-nos o conteúdo psíquico que atormenta e divide a nobre senhora. No excerto a seguir, o universo exterior silencia para dar acesso aos seus pensamentos. Analisemos que o ponto de vista centraliza-se na canja, passa para a sala e termina no relógio, trançando compassos lentos capazes de assim delinear o movimento interior de uma mulher assustada com sua própria ousadia. O ato de furtar a sufoca de tal forma que parece mergulhar na gordura do alimento. Sabemos que não é a nobre senhora que imerge na gordura, mas sua honra. O compasso do relógio é um artifício frequentemente utilizado – e já nos referimos pelo menos a Virgínia Woolf, a William Faulkner e a Bergman neste trabalho – para destacar que o tempo marcado no relógio não é o mesmo vivenciado pela psique. No final do parágrafo, as reticências marcam o início do processo de imersão na culpa a partir da consciência do ato. É o instante em que o narrador deixa o leitor a sós observando o andamento da psique:

Pouco a pouco, foi-se imobilizando diante do escândalo de gordura que boiava na canja, e na sala escura, onde só era ouvido o rumor monótono do relógio, começou a andar desordenadamente, ora com os olhos arregalados e com os braços meio abertos; ora com a cabeça pendente, em atitude resignada... Àquele momento, já a criada deles havia, sem dúvida, dado por falta da galinha; já haveria contado à patroa, e a patroa não iria desconfiar da gente de outro lado, porque era a gente rica do médico... Oh! ela estava descoberta! O negócio acabaria na polícia!... (MAGALHÃES, 1963, p. 123)

Depois de saciada a fome, como apaziguar a culpa ou o prazer da refeição desejada? Acompanhamos, assim, na psique, as oscilações de humor, as dúvidas, aquilo que provoca uma deliciosa sensação ao experimentar o limite do outro ao mesmo tempo em que se penitencia pelo ato. Há, nesse trecho, o domínio absoluto da instância narrativa e rastros concretos de que estamos de fato vivenciando a intimidade do outro. Para dar conta do processo, o narrador acompanha em *close* as sensações e impressões da protagonista. Inserimos comentários entre parênteses para facilitar a análise:

Abriu a janela da rua, após uma luta de pesadelo (*não se trata de um movimento externo – aqui estamos sondando, juntamente com o narrador, o processo de opressão pela qual passa a personagem*), decidida enfim pela necessidade absoluta da distração: de movimento, de vida, de atordoadoras sensações... (*o narrador sente o sopro de liberdade da protagonista e insere as reticências para demonstrar que o movimento é mais amplo do que é possível traduzir*). Uma primeira onda, vitoriosa, entrou-lhe pelo ser, trazendo-lhe todas as ousadias da rua, e ela sentiu no rosto como que um brilho gorduroso de cinismo (*a mesma gordura que é aliada à culpa no outro trecho serve aqui como elemento cênico importante para definir que é a partir do ato desonroso que ela de fato se sente liberta*), entre rugas de macabros esgares; e na garganta, sentiu uma ânsia de gritar que roubara... que ainda ia roubar mais... que ia ser ladra profissional... que o roubar fora saboroso... que ela ia ser ladra, e tudo o mais... e tudo o mais que fosse condenado... (*aqui o narrador está lendo os desejos da personagem e nos apresentando de modo ordenado como se traduzisse anseios*).

Em pouco porém se constringiu, no seu íntimo, amargo gosto e teve vontade de chorar diante da nesga do céu (*veja que acompanhamos aqui o olhar da protagonista, que, tomada pela inquietação, procura algo para acalantar-se*), prateada; diante dos automóveis que passavam, das carroças e dos condes, cujos sons se misturavam num som único, vago, irisado, delirante, despedaçador; diante dos homens, das

mulheres; das crianças, que pelas calçadas falavam, riam, tinham exclamações e gestos, a andar ou a correr; diante, enfim, da cara irônica e perversa dos vizinhos roubados, que segredavam...com sorriso amarelo! *(o movimento exterior, o barulho provocado pelos outros, não raro é interpretado como signo maléfico, como se, ao focalizarmos aqueles que não são o eu que se inquieta, o narrador nos mostrasse que o sofrimento da jovem senhora se contrapõe à indiferença do grupo ou como se os outros se opusessem à inquietação do eu).*

Sim... estava tudo descoberto (MAGALHÃES, 1963, p. 125)

Outro aspecto que cabe destacarmos nesse primeiro livro, pensando em **Casos e Impressões** como uma amostra ou uma bússola do projeto estético do autor, são as passagens escatológicas que dotam o texto de Magalhães de um tom naturalista, agressivo e sexual. Esse tipo de descrição faz parte da tentativa de apreensão das diversas facetas da realidade tal qual em William Faulkner e, sobretudo, em James Joyce - ainda que o gosto pelo grotesco já estivera presente nas narrativas românticas. Inquietava-nos, entretanto, durante a pesquisa, a descrição ou a insistência de tais motivos misturados ao exercício de exposição da intimidade, parecia-nos à primeira vista uma associação forçada à estética naturalista, resultado de uma linhagem que, segundo Brayner, inicia-se com Aristófanes, Rabelais ou Swift (BRAYNER, 1979, p. 212). Eugênio Gomes compara-o a D. H. Lawrence, afirmando que:

Ambos fizeram de suas obras uma espécie de sudário em que deliberadamente ou não se reproduz a carne viva de algumas experiências cruciais, vividas na intimidade profunda de seus seres, por forma que sem os recursos da psicanálise não haveria como surpreender as origens do excesso em que incidem em matéria de coisas pudendas (GOMES In MAGALHÃES, 1963, p. 53).

É como se a agressão da escrita de Adelino não quebrasse somente o discurso, como faz quando quer acessar a intimidade, mas cortasse as pessoas e os seus desejos latentes em partes. É como se em uma imagem pudéssemos ter em cena todo o conteúdo da aversão. A presença da sexualidade do narrador de Adelino Magalhães sublinha o

horror pelo sentimento de pulsão; o corpo nunca é exposto de modo natural, é sempre um elemento reprimido que se solta e enfrenta tabus e comportamentos interditos. Fora a sensualidade refinada de Machado de Assis em, por exemplo, "A missa do galo", ou, ainda, na construção do perfil de Sofia em **Quincas Borba**, o terreno das pulsões instintivas mostrava-se fértil no Naturalismo com Eça de Queiroz e em tantas personagens de Aluísio de Azevedo que se entregavam ao prazer e, dessa forma, rompiam com as estruturas sociais vigentes. Contemporâneos a Adelino Magalhães também são as publicações de **Exaltação** (1916), de Albertina Berta, e **Assunção** (1913), de Goulart de Andrade. Segundo Brayner, é a partir dos textos naturalistas que cenas amorosas ousadas como em **A carne** (1888), de Júlio Ribeiro, vão aos poucos se esboçando no cenário dos instintos e tomando forma no texto literário:

Lenita não se podia arredar, estava presa, estava fascinada.

Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.

E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até a raiz dos cabelos.

Em um momento, por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho.

Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria.

Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, com os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo aguilhão da *carne*, espolhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação.

(RIBEIRO, 1998, p. 16)

No trecho acima de Ribeiro, o desejo é apresentado de modo bastante distinto em relação a Adelino Magalhães. Em **A carne**, o narrador acompanha o erotismo da personagem, ele não tem medo de imergir nos desejos de Lenita, ao passo que, em Magalhães, a repulsa do narrador se mostra sobretudo pela distância narrativa. Nas passagens em que o tema erótico aparece, a descrição interior é limitada, é como se nesses casos ele optasse somente por descrever o ambiente externo para, deste modo, não se misturar ao outro, visto como perverso e doentio. Com uma lupa semelhante à dos realistas de Zola, os autores do início do século XX, que se detinham em desvendar o funcionamento da psique, não poderiam deixar de lado as pulsões e as contradições que tais desejos provocam na ordem social. Pensando deste modo, não é estranho, portanto, que, embora pareça fugir ao tom, tenhamos passagens grotescas misturadas à escritura repleta de figuras de retórica, de bossa poética, reconstruindo uma visão que aponta para um amontoado de destroços cujos prazeres instantâneos são alimentados. Segundo Sonia Brayner:

A insistência descritiva da visceralidade e da sexualidade nos textos de Adelino Magalhães acha-se impregnada com a própria dualidade que invade o primeiro quartel do século XX. Sensibilidade aguçada, o autor desde o primeiro livro traz o orgânico a compactuar com a visão espiritualizada e simbolizante. A repressão sexual que marcha com a cultura na domesticação utilitária do princípio do prazer começa neste século a ser publicamente questionada. (BRAYNER, 1979, p. 217)

Em "A prisão da Candonga", por exemplo, os homens fazem uso da força e chegam a agredir o órgão sexual da mulata, essa que, como já sabemos, é desejada pelo mesmo interlocutor que dá a seguinte ordem: "Ó Chico! belisca ali a pomba desta negra! Mete lá dentro o dedo, pra doer" (MAGALHÃES, 1963, p. 138). Em "A Nicota do Castelo", a personagem central também é negra, assim como em **O Cortiço** (1890), de Aluísio de Azevedo, **A mulata** (1896), de Malheiros Dias e **A bugrinha** (1922), de Afrânio Peixoto e, mais tarde, as personagens de Jorge Amado. A sensualidade da negra

faz parte do imaginário de perversão sexual do brasileiro, mas não podemos esquecer que esse olhar é o resultado de nosso processo histórico, pois, em meio a brancas repletas de etiquetas inglesas ou francesas – e Gilberto Freire afirma que havia obras inclusive que ensinavam as moças a ordenar os livros e separar autores masculinos de femininos –; no cenário da alcova, é a negra que, sob a dominação, sacia os apetites sexuais de seu senhor. Freire afirma que "é absurdo responsabilizar-se o negro" (1981, p. 316) pela herança de depravação, pois é característica do regime de escravidão que a parte mais frágil e dominada mostre-se passiva a fim de que o processo econômico se sustente. O domínio da atividade sexual sempre foi visto como uma relação de poder (vide **O Ateneu**), por isso o terreno mostra-se tão movediço – ele não só reconta a construção de nossas sociedades, mas descreve como se dá a permanência de um poder ou de uma classe. Como explica Freire: "Não era a 'raça inferior' a fonte de corrupção, mas o abuso de uma raça por outra (Freire, 1981, p. 320). Segundo Engels, a primeira opressão de classes se deu pela opressão do sexo feminino pelo masculino" (1997, p. 71).

A presença das caboclas não para por aí, em "As bizuquinhas", temos a história de dois homens que, cansados de uma comitiva, procuram mulheres para satisfazerem seus desejos e as encontram na casa de um caboclo. Eles oferecem três tostões e uma moeda de duzentos réis ao pai das meninas (uma de nove e outra de doze). Entram na casa e deixam o pai das crianças na garoa enquanto se saciavam. O intenso processo de migração e a conseqüente urbanização do início do século XX propiciam, tanto no campo quanto na cidade, atividades ilícitas como a prostituição infantil – reflexo de um país em que a pobreza impera⁷⁷.

Ah! meu caro, o resto eu não lhe digo! As pequenas nos encheram as medidas!
A menor, a princípio, quis-se fazer de besta com o Castanheda: pôs-se a fazer fita de medo, mas eu disse a ele que fosse tronbicando para a frente.../Enfim, tomou juízo!/A minha é que, desde o princípio, foi uma beleza!... Aquilo foi mesmo numa maciota, meu caro!... (MAGALHÃES, 1963, p. 119).

⁷⁷ Em Simões Lopes Neto, teremos a presença da atividade ilícita do contrabando no Rio Grande do Sul no conto "O Contrabandista"; em Monteiro Lobato, a personagem Jeca Tatu trará para a literatura a figuração da falência do campo. Nos dois exemplos, encontramos o retrato do subdesenvolvimento brasileiro.

Ainda que o narrador esteja em primeira pessoa, vemos que não há qualquer indício de reflexão, de movimento interior, somente um rastro de requintada sensibilidade se ilumina na cena final: "Olhei, da plataforma do carro: era o caboclo velho que lá ia, molhado da garoa, devagarzinho, todo cambaio... todo jururu" (MAGALHÃES, 1963, p. 121). É possível destacar que toda narração parece adquirir nova nuance nessa última cena em que o velho caboclo caminha solitário, sem esperanças, sem possibilidade de mudança. O tema do grotesco reaparecerá em outros títulos como em "O suicídio da engole homem" (VCP), "O Clister" (TV), "O ventre da Marocas cabe tudo" (HV), mas, como esses não são contos significativos do processo de descrição da intimidade, não serão o centro de nossa análise. De todo modo, é visível que o grotesco está a serviço da representação da sensibilidade, ou seja, no conto acima, Adelino dá cores expressionistas ao texto a fim de exteriorizar uma faceta ou uma condição da miséria humana. Em nenhum momento a sexualidade aparece como um valor positivo e libertário. Ao desenvolver os recursos estilísticos nos textos em que o corpo é aos poucos sublimado, está assinalado no projeto do autor uma preponderância absoluta do espírito em contraposição ao abuso da fisiologia material.

O estranhamento que nos causam esses contos é semelhante na leitura de outros autores, porque é frequente que tais descrições apareçam com um tom estrangeiro, e em geral isso está marcado pelo próprio desconforto do narrador ou pelo temperamento singelo de suas descrições. Em **Mimesis**, obra de Auerbach, encontramos, no artigo que se refere ao "Germinie Lacerteux", a problemática do tratamento não-sério de temas não-nobres, sobretudo quando associados à descrição do grotesco a partir da representação de seres sociais desprivilegiados, pertencentes a classes menos prestigiadas. Para inserir a gente de classe inferior, visto que o objetivo realista é apresentar todas as partes do contexto social, focalizam-se as experiências como um registro do exótico. Em Adelino, fica claro que os temas que transbordam sexualidade são analisados como menores, embora não gratuitos, pois, como já dissemos, tal compulsão pelo tema não é à toa, mas

o resultado de um projeto que visa ampliar os ângulos diante da realidade, ou seja, misturar temas para que dessa forma possamos dar luz às diversas facetas da vida.

a originalidade mais profunda de sua produção literária reside na alternância, combinação e aliança íntima entre atitude preocupada com a narração objetiva, cênica, temporalizada; por outro, vê-se o artista-narrador operar um espaço lírico de alta introspecção, apoiando-se para tanto na própria materialidade do signo linguístico (BRAYNER, 1979, p. 224).

Não podemos esquecer que o feio, o doentio e o patológico fazem tanto parte da vida que fascina os seres humanos quanto daquela que lhes causa aversão. Além disso, no início do século XX, convivem diversas tendências que conjugam a força das vanguardas com as antigas estéticas como o Naturalismo e o Simbolismo. **Casos e impressões** (1916) surge quatro anos após a publicação do livro **Eu**, de Augusto dos Anjos, cuja apresentação do grotesco de tendência naturalista associa-se à sugestão de imagens simbolistas e à forma parnasiana. Pensamos, portanto, que, mesmo no cerne dessa mistura, está a preocupação do autor em descrever de diversas formas a vida e o homem. É interessante recordar que, no início do século, há publicações de periódicos escritos em francês com teor satírico-pornográfico tais como **O Nabo; O Badalo; O Coiô; A banana; Está bom, deixa; O Nu; A mulata**, entre outros. Segundo Brayner:

O exagero ou extravagância que encontramos nesses textos fisiológicos de Adelino Magalhães leva-nos ao encontro de um mundo cotidiano, ao real e imediato dos ambientes baixos ou dos desejos recônditos, o que torna seu enfoque ainda mais poderoso (BRAYNER, 1979, p. 220).

A cor naturalista e a estrutura poética subjetiva não são projetos contrários. Ao relacionarmos esses primeiros contos aos demais, a intuição de Adelino está formada, ou seja, já sabemos quais as linhas de sua composição, ainda que esse não esteja

completo – há, portanto, a procura por uma linguagem diferenciada, mas o processo de experimentação, nos primeiros textos, ainda é tímido e pouco eficaz. Se nos centrarmos na representação de estados interiores, veremos que, ao fraturar o discurso e ensaiar a descrição da subjetividade dos processos psíquicos, há um salto no estilo. A fragmentação convida o leitor a participar da trama, pois, ao instaurar lacunas no texto, sugere mais que desvela, afinal nem sempre o conteúdo psíquico está consciente para a personagem. O emaranhado de imagens e de associações é importante, portanto, para alcançarmos níveis mais profundos da psique, pois quanto mais fraturado, menos consciente. Para isso, Adelino Magalhães percebe que era necessário criar uma técnica narrativa capaz de sugerir mais que descrever. Centrados no *eu*, os solilóquios e os monólogos tornam-se frequentes em sua poética.

4.1 A FORMAÇÃO DA MISÉRIA

E se somos severinos
Iguais em tudo e na vida
Morremos de morte igual
Mesma morte severina
(JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

Ao analisarmos o conto "Francisco"⁷⁸, de **Casos e impressões**, percebemos que pelo menos três técnicas distintas de inserção da psique se misturam: a prosa poética, o monólogo rememorativo e o solilóquio – e cada forma evoca um sentido diferente. O solilóquio visa projetar mais claramente um *tu*, um interlocutor ou uma plateia, o que o distingue do monólogo rememorativo; a prosa poética, por sua vez, destaca o entorno e amplia a subjetividade. No monólogo rememorativo, há outro processo em xeque, pois, além da presença do *eu*, o foco está na história que se passa recortada em uma

⁷⁸ O conto "Francisco" e os demais textos que compõem a nossa pesquisa podem ser lidos na íntegra no anexo deste trabalho.

lembrança, é uma cena do passado, um recorte do tempo que prende a atenção do narrador, é como se ele se dividisse entre um *eu* do passado e o *eu* da narração. O monólogo é a procura pelo fim do sofrimento ou de uma inquietação presente. Em "Francisco", o narrador, ao buscar o outro através da janela, não encontra mais o mendigo que distante lhe fazia companhia, e essa ausência desencadeia no sujeito a busca pela solidão.

O texto inicia com o som da chuva ou de uma goteira, elemento exterior o qual dá vazão ao fluxo da psique. Aos poucos, o ruído da cidade vai se apagando para dar lugar ao mergulho em outra instância discursiva. Após, um trecho em prosa poética "Enquanto a chuva cai (...) lá, do outro lado da porta fechada sob a fresta de alguma telha partida" (MAGALHÃES, 1963, p. 165) - o uso do advérbio de lugar "lá" projeta, já nas primeiras linhas, a interlocução. Os excertos descritivos, que podem ser analisados como prosa poética, são aqueles que descrevem o entorno, o palco das impressões e preparam a paisagem para a apresentação da personagem, ou seja, em quase todos os monólogos teremos a prosa poética, porque é a partir dela que se dá a passagem do mundo exterior ao interior. Segue-se o olhar do leitor, e esse se aproxima do narrador a partir do som externo e retorna, no final da cena, ao ruído inicial. Não há, portanto, a imersão na consciência do sujeito neste recorte, salvo pela utilização do advérbio que, ao marcar o lugar no enunciado, projeta o *tu* e, conseqüentemente, o *eu* em contraste. Após o som da chuva, a marca "eu penso" merece especial atenção, pois o verbo "pensar", em primeira pessoa, produz uma antecipação falsa no enunciado, ou seja, ninguém diz "eu penso", simplesmente se pensa, uma vez que esse verbo não admite a sua própria enunciação, é um argumento falso. A vivência do processo, o raciocínio ou a reflexão, já denota o ato. Os advérbios, no recorte, são as primeiras marcas na enunciação do sujeito e estabelecem uma relação dialógica com o leitor. Não estamos inseridos só no domínio da consciência presente, mas sobretudo no da rememoração. O narrador envia-nos a outro tempo e faz com que o acompanhem na experiência da rememoração.

- "GOTEJA! Goteja!"

Pam! Pam! Pam!...

Enquanto a chuva cai, como um colosso de farelo através de monstruosa peneira, numa toada impertinente, choramingas e lúgubres; enquanto uma fiada apertadinha de pingos fisga o cimento lá, do outro lado da porta fechada; enquanto no ralo se estira o som oco e diluído da água a cair, - goteja, goteja mais forte lá, em cima no teto, sob a fresta de alguma telha partida.

Pam! Pam! Pam!...

E eu penso:

- "Onde estará? Viverá ainda?"

Nas noites de chuva, como esta, é que eu tinha mais pena do mísero! Oferecia-lhe a varanda, mas ele rejeitava com um "não" muito seco, alheio, importunado...

E lá se ficava, assentado ao portão, como se a noite fosse estrelada; como se a noite fosse a hospedaria dos mendigos, das outras vezes, em que há lamparinas pelo céu. Em que é a terra um grande colchão duro, um tanto mais seco, contudo, do que ora!..." (MAGALHÃES, 1963, p. 165-166).

Os trechos "Nas noites de chuva, como esta" e "E lá se ficava, assentado ao portão" marcam o lugar na memória e assinalam os ambientes físicos que remetem aos espaços temporais da lembrança - o *eu* do presente nos convida a espreitar o do passado. Émile Benveniste, como vimos, explica que o monólogo é um diálogo interiorizado entre um *eu* locutor (no texto o do presente) e um *eu* ouvinte (o do passado), contudo os dois estão presentes na enunciação e interação, pois um necessita do outro para configurar-se. Para aproximar o leitor ou interlocutor, o *eu* do presente faz uso dos dêiticos e projeta o mendigo como um *ele*, um outro, o suposto indiferente, a terceira ponta de nosso triângulo enunciativo.

Ao observar o mendigo, verificamos que o que incomoda o narrador não é primeiramente a miséria do anônimo, mas o desinteresse deste pela existência do sujeito do texto. Estabelece-se, portanto, um vínculo de afeição com este alguém, e aos poucos o estranho vai tornando-se um companheiro, um componente familiar da paisagem, uma lembrança confortável de que não está sozinho. Na segunda parte, a imagem do mendigo, acompanhado de um cão vadio, torna suave a paisagem da cidade: "Não muito longe dele, vadiava sempre um cão felpudo, amarelo-fosco. Ao vê-los, a ambos, na minha rua solitária, sentia-me bem: com mais amor, olhava um fundo de chácara ali,

a dois passos e lá, embaixo, o crepúsculo rubro amplexando a cidade...". O homem anônimo é um elemento em branco que serve como moldura aos devaneios do narrador. É a projeção do *eu* que está em foco, o que pode não ser claro à primeira vista, ou seja, a posição do narrador é egocêntrica, e o mendicante está a serviço dos devaneios do sujeito enunciativo. Ainda na primeira parte do texto, verifica-se a dilatação do sujeito a partir dos prosaicos atos que descrevem as ruas e o vagabundo:

Despeitado, voltava eu, com o eco daquela arrogância de vagabundo, com o eco daquela minha derrota ante a possibilidade de fazer o bem; voltava envolto no cobertor, pisando o cimento encharcado do jardim, apanhando a chuva fria e fisgadora.
Pam! Pam! Pam! (MAGALHÃES, 1963, p. 26).

Não há, em verdade, qualquer indício de preocupação com o outro. O processo de ensimesmamento é um movimento autorreferencial, logo o sentimento de piedade pelo outro é apenas um artifício decorativo da intimidade. Nesse ponto, há uma inversão no ato de representar, pois se o mendigo é um eco do narrador, a arrogância e o sentimento de derrota são somente as imagens projetadas no outro que pertencem ao sujeito. O sentimento de compaixão por si próprio, vestido em trajes de vagabundo, lembra trechos do poema "Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa", de Álvaro de Campos, heterônimo do poeta moderno que, ao experienciar a solidão da cidade, se refugia, quase em regozijo, em seu sofrimento. É importante destacar que o *flanêur* espreita não só por medo ou receio da multidão, mas por opção, por desejo de reclusão e, sobretudo, pelo cultivo da autopiedade. Se na cidade ninguém sente pena dele, o eu-lírico assume a função de valorar a expressão de sua intimidade, semelhante ao que encontramos no poema do heterônimo de Fernando Pessoa:

Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou,
Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente:

É ser isolado na alma, e isso é que é ser vadio,
 É ter que pedir aos dias que passem, e nos deixem, e isso é que é ser pedinte.
 (...)

 Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translato,
 E estou-me rebolando numa grande caridade por mim.

Coitado do Álvaro de Campos!
 Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
 Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
 Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
 Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
 Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco aquele pobre que não era
 pobre que tinha olhos tristes por profissão.

Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!
 Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!

E, sim, coitado dele!
 Mais coitado dele que de muitos que são vadios e vadiam,
 Que são pedintes e pedem,
 Porque a alma humana é um abismo.

Eu é que sei. Coitado dele!
 Que bom poder-me revoltar num comício dentro de minha alma!

(PESSOA, 2009)

O poema acima ilustra bem esse sentimento de autocomiseração que toma conta do homem moderno. É como um regozijo – melhor ensimesmar-se a enfrentar a massa. A fragmentação temporal, no conto de Magalhães, instaura-se a partir do som da chuva no telhado e, dessa forma, desencadeia a passagem do tempo da rememoração para o do presente. Ao darmos prosseguimento à leitura, verificamos que o excerto que inicia com "Goteja!" e termina com "foram se afundando no infinito..." (MAGALHÃES, 1963, p. 166), com reticências para não termos dúvidas quanto à sua duração, não é mais um monólogo rememorativo, em primeira pessoa, repleto de descrições, mas um solilóquio. No núcleo da exaltação, há a presença de não mais um interlocutor, mas uma plateia; o narrador projeta um outro e expande-se com a inserção da terceira pessoa do plural em "fechem". É interessante como o narrador tem total domínio do modo discursivo mesmo quando um aparente rompante interrompe a estrutura enunciativa. A primeira parte finaliza com a retomada do monólogo rememorativo e com o fechamento das aspas

inseridas no início do relato acompanhadas das reticências – a pontuação preferida dos simbolistas – e de três asteriscos que marcam o término do retrato. O trecho que segue dá suporte à apreciação:

Goteja! E assim, mais um prego, mais outro prego e... outro fechem o vasto caixão das coisas idas, das misérias idas; daquelas, que na fúria de uma pertinácia minuciosa e incansável, sob a macabra fatalidade da luta, tal qual a toada desta chuva, foram rompendo o tempo, foram afundando no infinito...
Oh! eu me lembro o dia em que, ao lado do guarda, ele desceu a ladeira, mais indiferente do que trôpego, numa despersonalidade idiota...
E se foi para nunca mais voltar..."

Depois, remexendo-me apagadamente sob as cobertas, num deslumbramento sinfônico de largas recordações surgidas em cortejo:
- "Ei-lo! Ei-lo em suas muletas, desengonçado, à beira da calçada! Ei-lo com sua cartolinha tombada para a direita, sem cor, em estilhaços; incrível cartolinha, espectral, acentuando em circunflexo o hiato da furiosa cabeleira, achatada, pedindo os horizontes, nos seus enfarruscados anéis abertos, cor de ouro velho! E debaixo dela, no rosto longo, a barba em ponta – ei-lo! – e a barba exige a direita, numa atitude gritadora de libertação! E os olhos verdes são de um brilho triste, como dois destroços de consciência, naufragando da oceânica miséria, apática, do resto...
Ei-lo, e o resto é um monturo de lixo que tem dois olhos verdes, de um brilho triste!...
Como é extensa a dolorosa confusão desses trapos, em agonia extrema!... Essa muleta, a se despencar, é lama até lá, em cima! E ele nunca se lavou, por certo; os pés estão encapsulados numa reforçada crosta de terra seca, rija...
A cara, essa é de um amorenado à madeira envernizada, lustroso, escorregadiço e alheios olhos que diante dessa miséria se escancaram, enquanto o curioso faroleiro deles tem o estômago revoltado...
Ei-lo!...
Pedaco de lixo, em carne, que foi abraçado por Mãe, por noiva talvez; pedaco de lixo que foi talvez um mundo de honrarias, mais ainda... um mundo de Sonhos, quem sabe!?
A pensar na diferença dele para mim, invade-me um calafrio; e na diferença dessa minha cama para a cama dele, a pensar... (MAGALHÃES, 1963, p. 166).

Na segunda parte, o monólogo rememorativo é cortado novamente pelo travessão que assinala o início de um novo encadeamento da memória. O uso do dêitico "Ei-lo!" aproxima o interlocutor do texto e mistura novamente os tempos no enunciado. O mendigo traçado aqui está próximo tanto do narrador quanto do leitor, é uma

lembança viva e ativa no discurso que dilata a personagem temporal. Há diferenças em sua representação entre o recorte iniciado por "Ei-lo!" e o por "A cara, essa é de um amorenado à madeira envernizada". Nesse segundo excerto, o enunciado está todo centrado no *ele*, é uma passagem em discurso tradicional em terceira pessoa, não constitui psicorrelato, porque o narrador não investiga a psique do mendigo, ele se refugia em seu sofrimento; não interessa, portanto, a agonia do outro, mas aquela que ecoa no *eu*. É um discurso misto que se apropria de recursos poéticos como a aliteração ("fiada apertadinha (...) fiska o cimento (...) da porta fechada", "voltava envolto", foram se afundando"), repetições e inversões, cadenciando uma musicalidade ao enunciado discurso. Na descrição do mendigo, o narrador aproxima-se do outro em *close-up* para primeiramente destacar a tristeza dos olhos que parecem preferir a ignorância de sua condição. Os olhos estão vazios, não pensam mais sobre sua miséria, "escancaram" a fome, não há como alimentar a alma em situação tão degradante: "A cara, essa é de um amorenado à madeira envernizada, lustroso, escorregadiço e alheios olhos que diante dessa miséria se escancaram, enquanto o curioso faroleiro deles tem o estômago revolto...".

O mendigo é um espelho que revela a solidão do narrador⁷⁹. Essa distância que aparta os homens nas cidades e gera o isolamento também os protege do contato com o outro. A janela, ao mesmo tempo em que liga as duas esferas, separa, deixa claro que o mendigo e o narrador pertencem a realidades diferentes. Poderíamos dizer que o vagabundo ficou perdido entre o tempo e a vida, ao passo que o narrador, pertencente ao grupo dos que venceram e se entrelaçaram à civilização, possui um lugar no tempo. É assim que esse *eu*, ao questionar o lugar no tempo do outro, indaga-se sobre a sua existência. É impossível não recordarmos as imagens das janelas de Edward Hopper. Em suas paisagens mudas, encontramos o homem perdido, solitário, como parte de uma engrenagem quase sem importância no movimento das cidades - e em geral é o que parece, pois em suas pinturas os homens carecem de afeto, de alguma atenção, mas

⁷⁹ Nos anos 70, Rubem Fonseca traz, para a literatura, o desconforto do homem proveniente do mundo desenvolvido ao dividir o espaço da cidade com o marginal, em "O outro", de **Feliz Ano Novo**.

aqueles que o cercam ignoram-no. A janela, em Hopper, é um convite à excursão filosófica, é a busca por uma saída, o desejo de mudança, um atalho para a felicidade. Em Adelino Magalhães, é através da janela que o narrador empreita o outro: "À janela, com o queixo entre as mãos, eu olhava, inconsciente também, para o manso azul, para a rua sossegada, para o guarda, para ele..." (MAGALHÃES, 1963, p. 167). A seguir, o quadro "Excursão filosófica" (1959), de Hopper, convida-nos a invadir o cotidiano velado e melancólico do homem.



Retornando ao conto de Adelino Magalhães, verificamos que, na terceira parte, a seguir, acalmam-se os humores, e o monólogo rememorativo se estabelece. É o tempo da afeição, do carinho e da saudade de uma vivência não-realizada. O narrador mergulha no relato dos dias em que um estranho fazia companhia a sua solidão. O outro se torna

um eco do sujeito que anseia contrapor-se à indiferença do grupo, à correria das cidades, e esse sentimento desencadeia uma branda agonia individual em que cidade e sujeito se antepõem e se completam:

Eu me lembro dele, como um pedaço de minha vida que se foi: como um pedaço de vida que não saboreei... que deixei ir... que mal percebi, adormecido, como sempre!

Gostava de vê-lo, sentado na calçada, quando vinha eu para a casa, à tardinha! Não muito longe dele, vadiava sempre um cão felpudo, amarelo-fosco. Ao vê-los, a ambos, na minha rua solitária, sentia-me bem: com mais amor, olhava um fundo de chácara ali, a dois passos e lá, em baixo, o crepúsculo rubro amplexando a cidade...

Distraía-me, contudo, do bulício feroz da cidade, alguma coisa mais que a plácida exaltação do crepúsculo, mais que o carinhoso silêncio do arvoredo: era a humildade triste – longínqua humildade! – do cão e... dele!

Às vezes, cumprimentava-o com carinho: secamente outras e por fim não o saudava mais, retribuindo com minha indiferença a invencível rudeza dele.

Minha meiga filosofia, tecida em torno dele, se ia cansando outrossim, secando, num grande tédio de si mesma. (MAGALHÃES, 1963, p. 167)

Tratavam-se, no final, com ainda mais distância, pois essa era a forma do narrador retribuir a sua "rudeza", e é essa que o autoriza a deflagrar sua própria indiferença: no universo do narrador, o mendigo não passa de um adorno da paisagem. Essa indiferença evidencia um pacto silencioso: o mendigo é a imagem do devaneio do *eu*, é a concretização das filosofias tecidas pelo sujeito para distrair-se em sua existência vazia. É somente um entretenimento ligeiro do olhar do narrador, uma desculpa para vivenciar a refletir, confortavelmente de sua janela, sobre a miséria humana. Com o retorno do ruído da chuva, surge a lembrança do dia em que o vagabundo foi levado por um guarda: "Sem dúvida, não pensava em nada, quando eu o vi levado pelo guarda, naquela sua atitude trôpega, indiferente, idiota..." (MAGALHÃES, 1963, p. 167). E, no discurso do narrador, não há qualquer ressonância de afeto ou de apreço – o mendigo não mais interessava às filosofias do narrador, que, em verdade, havia se cansado dele. O conto termina com os mesmos sons do início, com um movimento de circularidade que dá um tom alheio, esboçando uma amarga apatia. A tomada final focaliza o teto do

quarto e suas goteiras, estendendo-as a partir da duração provocada pelas reticências. A câmera detém no teto. *Fade-out*.

As cenas enquadradas por Adelino são pinceladas cruas e cruéis da natureza miserável, focalizando um egoísmo que todos, em meio à urbe, tentam dissimular, contudo, nos limites da psique, nos são desvelados. O olhar do narrador centraliza-se no mendigo para estabelecer o contraponto ao *eu* ou para expandir a necessidade do outro pelo sujeito da enunciação. Não estamos lidando com um modo tradicional de acesso à vida interior da personagem, há, portanto, já nesse primeiro livro, uma tentativa de ruptura a fim de representar o tempo da memória. Para esboçar os devaneios do sujeito, Adelino busca uma forma que não apenas dê conta da quebra, mas também da expansão, fazendo uso de artifícios conhecidos pela poesia. O tempo do Impressionismo é o que melhor representa esse processo se nos detivermos na duração das pinceladas. Diferente dos fragmentos do Surrealismo e do Cubismo, por exemplo, o movimento do Impressionismo não promove recortes bruscos, a experiência temporal não é soma de partes, mas a continuidade delas. Há, sendo assim, uma faísca de contemporaneidade ao aliar a ruptura discursiva à fluidez em *perpetuum continuum*, do "minuto a minuto", como se refere Ian Watt em **A Ascensão do romance**:

O principal problema ao retratar-se a vida interior é a escala temporal. A experiência cotidiana do indivíduo compõe-se de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações; contudo a maioria das formas literárias – por exemplo, a biografia e até a autobiografia – tendem a ser uma malha temporal muito aberta para conseguir reter sua atualidade; e assim também a memória em geral. No entanto, é esse conteúdo de consciência minuto a minuto que constitui a verdadeira personalidade do indivíduo e determina seu relacionamento com os outros: só através do contato com essa consciência o leitor pode participar inteiramente da vida de uma personagem de ficção (WATT, 1996, p. 167).

Se pensarmos nas estruturas como tempo, narrador/personagem, espaço e peripécia, verificamos que o autor inova, em relação ao ponto de vista do Realismo, ao trabalhá-lo sob outro olhar: a peripécia ou história passa a ser secundária, mas não o

conflito - e Tchekhov é o fundador desse processo. O narrador ocupa mais de uma visão no texto, dividindo-se ou projetando-se no mendigo que não é visto como um personagem, mas como um elemento da paisagem - é uma pluralidade de ponto de vista, mas com o mesmo narrador, o que é completamente diferente do que ocorre em **As ligações perigosas** (1782), por exemplo, em que a partir das epístolas diversos presentes são instaurados como produto dos diferentes olhares. Em Magalhães, tempo e espaço se dilatam, se enamoram, e é mesmo difícil determinar a duração da lembrança. O espaço conjuga-se ao tempo e auxilia a descrever as imagens invocadas pela recordação dos fatos avistados da rua onde habita o narrador. Assim como em outros autores como Joyce, Mansfield, Lispector, Proust ou Rosa, Adelino tece uma estrutura discursiva que proporcione ou força o narrador a repensar a sua existência e questionar o seu frágil papel em uma odisséia maior - é por isso que muitos dos textos que fazem o narrador ou personagem rever a sua identidade são relatos de formação, pois, seguidamente, as percepções tecidas pelo *eu* modificam de modo definitivo o olhar do sujeito para si e para o mundo, repensando o seu papel no entorno.

4.2 UM PREGO! MAIS OUTRO PREGO!... E O ESTAMPIDO DE UMA LEMBRANÇA

Em "Um prego! Mais outro prego!...", do livro **Tumulto da vida**, as estruturas discursivas tornam-se ainda mais heterogêneas. O espaço dilui-se nos fragmentos para representar os estilhaços da consciência de Leopoldo - que coincidentemente tem o mesmo nome que o herói de Joyce -, em delírio decorrente da forte epidemia de gripe espanhola que tomou a cidade do Rio de Janeiro em 1918. A violência da gripe transformou a então capital do país de tal forma que vários setores de atividades urbanas pararam, pois o avanço da doença provocara verdadeiro pavor na população. A empresa "Light", por exemplo, que aparece no fim do conto, chega a ter de admitir novos empregados, porque a maioria estava enferma ou morrendo. O jornal **O País**, em

16 de outubro, afirma que "só restava à população 'manifestações coletivas e religiosas para pedir a Deus, por intermédio do padroeiro São Sebastião'" (TEIXEIRA, 2006), que os livrasse da peste. Esses tentáculos da doença aparecem pincelados com um tom expressionista no relato do autor quando os rostos amedrontados, o temor da catástrofe, o andamento a galope da tragédia vão reproduzindo "o espectro pavoroso daquela desolação" (MAGALHÃES, 1963, p. 338). Nas primeiras cenas, Leopoldo encontra os amigos Florêncio e Artur na repartição – os quais brincam e gozam das notícias sobre a peste:

Fora por uma tardinha, amigavelmente desnublada – bem se lembrava do começo! – por uma tardinha de beleza, aparentemente sem perfídia, tão límpida era! Lia, a gracejar, um tanto entibiado, contudo, as primeiras notícias nos jornais, assentado à banquetta do café “Belas-Artes”, com o Florêncio e o Artur, colegas da repartição.

– “Estão bem portanto os que gostam de espanholas, hein, Florêncio!”

– É, mas estas dão abraço de tamanduá!”

As gargalhadas do rapaz loiro, de bigodes à Kaiser, provocaram escândalo no espaço tumultuoso e irritantemente cheiroso do café, onde caras assustadiças, tenebrosas, voltaram-se para a origem blasfema daquele riso franco. (MAGALHÃES, 1963, p. 338)

O riso solto do companheiro produzirá um eco na agonia da personagem, e o som maldito da lembrança reaparecerá em outros momentos da narrativa, atormentando a memória de Leopoldo como se ele estivesse blasfemado contra a ordem do universo ou a lógica de um Deus ao referir-se de modo alheio à doença. A alegria tenebrosa delineará o tom sereno nos lábios de Deus, seguida pelo discurso sobre a vaidade e pela imagem apocalíptica ilustrada pelas caveiras amontoadas sem rosto. É o riso do delírio, da dor profunda, do início da loucura. A comida vai acabando, os estabelecimentos vão sendo fechados, e a cidade torna-se deserta. A peste toma conta da Sebastianópolis, da "febril Sebastianópolis", cidade do Rio de Janeiro protegida por São Sebastião que, desde os tempos medievais, é santo conhecido por defender comunidades de perigos epidêmicos.

O uso da pontuação auxilia-nos a compreender a intensidade das emoções do sujeito. Ao analisarmos os excertos a seguir, percebemos que o autor novamente faz uso das exclamações, esse sinal gráfico que representa a indignação a uma ordem, o grito e a exaltação. Aliado às reticências, as exclamações prolongam a revolta. Além disso, podemos dizer que o processo de imersão na psique se dá a partir do monólogo autônomo devido à predominância de frases exclamativas, mas sobretudo ao apagamento de referentes reais no trecho. Ao devanear sobre a calamidade, o narrador faz uso do tempo contínuo, ou seja, não temos nem marcação espacial nem temporal – eis o andamento da consciência em seu estado puro. Após os dêiticos, assinalados em negrito, e o uso do tempo verbal no passado e os advérbios, sublinhados a seguir, apontam para a mudança de câmera que parte do sujeito narrador para o sujeito narrado. Nos advérbios, verificamos que os discursos se misturam, pois o narrador passa a julgar (*infantilmente*) ou intensificar (*implacavelmente*) as sensações do outro as quais descreve.

No segundo recorte, a voz do narrador parece configurar-se como a "voz da consciência" que, tal qual o coro da tragédia grega, tenta alertar o sujeito de algum mal ou apontar-lhe seus erros. Isso pode ser evidenciado a partir das onomatopeias no discurso as quais configuram o som que retumba na memória. É a própria instauração da loucura, da insanidade produto da dor. A vaidade se personifica e toma feições demoníacas:

Que estranha maldição! Compraz-se assim um Deus de, por uma bizzarria de momento, espalhar pela calma relativa do mundo ou em conseguinte a uma calamidade, uma outra maior calamidade? E Deus, **assim**, a espalhar a calamidade, num gesto largo de seus braços, com um sorriso serenamente mau aos lábios, cercados de grossas barbas!...

Um abalo **lhe**⁸⁰ vinha, de pavor, de figurar assim infantilmente Deus – Deus o autor da Morte, cuja presença implacavelmente fria **ele** sentira nos **seus** dias de leito... e a mesma Morte que **lhe** arrebatara "ela"!... (MAGALHÃES, 1963, p. 347).

⁸⁰ Todos os grifos nas citações da obra de Adelino Magalhães são feitas por nós e visam facilitar a leitura das análises.

E há lágrimas em tudo, e só o problema da vida-e-morte resiste, como um estribilho imperecível, no pomposo hino do Universo!
 Pam! Pam! de que vale a vaidade?
 A vaidade! - Hah! hah! hah! Senhor magistrado que, de roupão e face cadavérica, estais a cozinhar parcos legumes para a família, toda a guardar o leito!... (MAGALHÃES, 1963, p. 350).

A situação relatada por Adelino foi tão alarmante que o abastecimento de comida interrompeu-se, porque a orientação era evitar qualquer tipo de aglomeração - contavam-se mais de mil mortos nos jornais. Nos dias 19, 20 e 21 foram decretados feriado para que assim o governo ganhasse tempo para controlar a peste. No Caju, cemitério do Rio, não havia mais como acomodar todos os mortos, faltavam caixões, não encontravam pessoas para fazer os sepultamentos, então os presidiários foram convocados a trabalhar - e a descrição do pesadelo faz-se visível no conto quando Adelino descreve-os como "raivosos, incontíveis, aos furores do sol sem peias ou às chibatadas da chuva implacável... - Um... mais um... e outro... oh! danação de nunca acabar!". O fato tomou proporção gigantesca, e - além dos contratos temporários para enterrar os mortos e da intimação aos detentos - pessoas foram forçadas ou até sequestradas para auxiliarem a encher as tumbas com os defuntos, embora a paisagem de corpos amontoados permanecesse a mesma. É importante lembrar que, no imaginário religioso, as pestes estão associadas a castigos divinos e povoam a literatura desde Giovanni Boccaccio (**Decamerão** - 1348), passando por Daniel Defoe (**Um diário do ano da peste** - 1722), Albert Camus (**A peste** - 1947), entre outros. Autor da geração modernista de Belo Horizonte, Pedro Nava, no livro de memórias **Chão de Ferro**, traz também imagens impressionantes da catástrofe:

Além da fome, da falta de remédios, de médicos, de tudo, as folhas noticiavam o número nunca visto dos doentes e cifras pavorosas do obituário. As funerárias não davam vazão - havia falta de caixões. Até de madeira para fabricá-los (...) quando ataúde havia, não tinha quem os transportasse, e eles

iam para o cemitério a mão, de burro-sem-rabo, arrastados, ou atravessados nos táxis. No fim os corpos em caminhões, misturados uns com os outros, diziam que às vezes vivos, junto com mortos. Havia troca de cadáveres podres por mais frescos, cada qual querendo se ver livre do ente querido que começava a inchar, a empestar. (...)

Bem ou mal, como era possível, frescos ou já decompostos, quando os pobres mortos chegavam aos cemitérios não havia gente suficiente para enterrá-los. Era muito defunto para os poucos coveiros do trivial – assim mesmo desfalcados pela doença. Foram contratados amadores a preços vantajosos. Depois vieram os detentos. Espalharam-se então horrores. Descreviam-se os criminosos cortando dedos aos cadáveres, rasgando-lhes as orelhas para roubar os brincos, os anéis, as medalhas e os cordões que tinham sido esquecidos. Às moças mortas, arrancavam as capelas e levantavam as mortalhas para ver as partes. Que curravam as mais frescas antes de enterrá-las (NAVA apud TRINDADE, 2003, p. 11).

O interessante, entretanto, é a construção do processo mental desenvolvido por Adelino para representar essa consciência em delírio angustiada pela dor da perda da filha e sufocada pelo efeito da febre. As cenas da cidade se justapõem às lembranças do narrador, e se constrói um provocativo discurso que mistura vozes, recorta cenas e cria estribilhos para intensificar as impressões mais dolorosas. Os estribilhos martelam a consciência e produzem uma música com feições de pesadelo. O texto poderia ser descrito com linearidade como as memórias de Pedro Nava, todavia as escolhas de Adelino denotam um refinamento estilístico: o autor não quer somente contar a história, quer inserir o interlocutor no cerne do discurso. Para reconstruir a atmosfera da consciência, precisa, portanto, pensar em como criar as imagens para que essas promovam a impressão dos múltiplos pontos de vista. Uma mente em delírio apresenta raciocínios entrecortados, *flashes* instantâneos, tomadas de uma câmera que se liberta do estático em prol de um plano que não é mais espacial, mas espaço-temporal.

Na descrição de Pedro Nava, não há qualquer resquício de impressão ou ressonância no sujeito, mas um relato histórico, distante, indiferente; no olhar de Leopoldo e do narrador, vivenciamos, na linguagem, os ecos da catástrofe. Os cortes móveis propiciam que o mundo ilusório e o material participem da mesma tomada. A essência das coisas é percebida, segundo Bergson em **Matière et Mémoire**, pelo movimento, uma vez que não há como representar o início – tudo está em constante

transformação, tudo é matéria da memória. Esse é olhar que revoluciona o cinema de Eisenstein, pois, ao selecionar ápices e gritos, faz com que eles colidam, como afirma Deleuze (1985; 2005), e assim se produza a percepção do instante. Não se almeja mais abarcar o todo, isso é ilusão, o movimento é a única verdade a ser reproduzida. O todo de Eisenstein e Bergson não é um conjunto de partes, como explica Deleuze, mas o processo de relação dos descontínuos, dos infinitos que se tocam. Não é o tempo dos quadros cubistas em que as partes formam o todo, mas dos quadros impressionistas cujas fronteiras do pincelar dispersam e dão continuidade ao recorte.

O discurso de Adelino produz um tempo caleidoscópico, ou seja, constrói, através dos fragmentos de cenas, de trechos do tempo, novos arranjos, criando a sensação de instantâneo no leitor em que retratos se repetem e se conjugam e, no final do conto, a figura circular é aquela que inicia e termina o texto: a queda do volume: “... E A QUEDA do pequeno volume produziu no solo um som oco, profundo e gemedor! A cidade sem alma, exangue, jamais se reergueria!... Que seria dele?...” (MAGALHÃES, 1963, p. 337). A consciência do narrador trança uma teia que entrelaça a percepção dos elementos exteriores a outras imagens dispersas na memória. Não há representação externa no texto que não esteja associada à subjetividade. Tudo em movimento, tudo acompanhando o tempo da intimidade. Parece evidente pensar em mudanças dos conteúdos da mente, pois essa sempre está conjugando as nossas impressões, no entanto é fascinante como Adelino dá vazão à percepção do presente do enunciado, ou seja, ele sobrepõe às lembranças as imagens vivenciadas pelo *eu* em um suposto presente.

- “A Notícia! Mais escândalos na Santa Casa!”

Um sacudir de nervos lhe desequilibrou todo o corpo, à voz do jornalista que passava, a gritar o jornal, com uma toada diferente dos outros dias; doente, sombria, intimidada, no silêncio pesaroso da rua.

Mais escândalos na Santa Casa!

- Num salão enorme, há um desespero sem fim incomparável... sem luz franca, leal... tetrificado num estuante arfar de angústias, com o relevo de um ou outro ai!... e é tudo uma ameaça escura, premente...

Ele está, ao chão! – ele, tão tiritante!

Ao chão, sobre uma esteira, entre mil outros frangalhos humanos, num amontoamento horrível!... E que sentir a morte **neste** salão intérmino, onde a Morte passeia, pondo a gélida mão, ao acaso, sobre **este**, sobre **aquele**... que desorientação no espírito ao querer apreender o vácuo **desse** acaso!...
 Vem-lhe uma catadura má, como uma ameaça, junto à esteira:
 - "Olhe! tome.... é o chá!"
 Vai alta noite...e um véu passa aos olhos! E tudo se finda!...
 Que horrível pesadelo! Oh! se ele "lá", de fato, houvesse estado!!
 Angústia! Onde a alma boa da Cidade?
 Mais um bonde!... Como parece fatigado, tresnoitado!...
 Oh! se a Cidade de fato, despertasse à Ventura, ao som oco e balouçante deste bonde!...(MAGALHÃES, 1963, p. 343)

No trecho acima, verificamos que, marcada pelo travessão, a voz alheia se insere no fragmento – é o elemento exterior que corta e desencadeia o devaneio. A seguir, o narrador aproxima a lente de Leopoldo, acompanha todas as impressões da personagem (*até mesmo um "sacudir de nervos"*) e revela controle total sobre a mente do outro – eis um exemplo de psicorrelato. Nada é desnudado nessa passagem: o narrador invade a psique livremente e exterioriza seu conteúdo ou suas sensações. No outro travessão, talvez o rastro de uma voz distinta e, quase como uma prosa poética, uma junção de adjetivos acompanha as tão caras reticências que prolongam o fim que não acaba – a luz e a dor se dilatam até o prenúncio da doença e da morte. O narrador, em *close-up*, aproxima-se novamente da personagem e o contempla: "Ele está, ao chão", mas de quem será a voz que se segue? A utilização do pronome "ele" poderia remeter, em um olhar apressado, ao psicorrelato, no entanto uma das características dessa técnica é estabelecer uma distância narrativa entre personagem e narrador, o que não ocorre, pois no texto o "ele" não se refere ao protagonista. Não se trata também do tradicional monólogo narrado, pois nesses recortes o narrador não está colado à consciência do outro, pelo contrário, marca o seu lugar e estabelece interlocução dentro da psique. É um eco, um atormentador da mente que, semelhante ao coro grego, produz uma música dissonante, intensa e exaltada, resultado das emoções fortes ou sufocantes. É a face dionisíaca que, segundo Nietzsche (1844-1900), se manifesta como contraponto à racionalidade. Nietzsche afirma que Ésquilo teria encontrado no coro um modo não-conceitual e

imediatos de expressão. A ideia de "imediatos" talvez seja uma das características mais caras ao monólogo.

Estamos diante de uma estrutura mista que traz para o discurso traços do psicorrelato, pois a descrição dos sentimentos ou dos desejos difusos faz parte do enunciado e do monólogo narrado no que se refere ao narrador que interpreta as emoções do sujeito ("Um sacudir de nervos lhe desequilibrou todo o corpo"). Os pronomes demonstrativos indicam que o narrador passeia pela lembrança da personagem (*neste* salão, sobre *este*, sobre *aquele*, *desse* acaso). Esse é o movimento de câmera mais inusitado de Adelino Magalhães, pois ele constrói um narrador capaz de congelar a cena e, indignado, demonstrar-se senhor da história ao quebrar o discurso para refletir sobre a ordem divina – tema que também lhe interessa. É um narrador camaleônico, repleto de máscaras, que se transforma no texto e, quando lhe convém dar mais ênfase a seu posicionamento, ilumina-se no palco a partir do uso do travessão. É como se ele ficasse na escuridão e, dependendo da necessidade discursiva, trouxesse o facho de luz para si, transformando-se em protagonista. A imagem onírica que dá continuidade à cena é concebida no presente. É o espetáculo que para a fim de focalizar a memória da menina: todo o cenário escurece para que o gesto suave do pai, em um ato singelo de alcançar o chá para a filha, receba destaque como ocorre mais no final do conto quando se impõe a lembrança carinhosa do avô. *Fade-out*. Dispersa-se a sensação de conforto, e dilata-se o desespero em meio à agitação do som dos bondes na rua. A cidade é um espelho da penúria de Leopoldo. Como, no trecho a seguir, na primeira cena, os nexos agrupam os elementos para esculpir o cenário do conforto no tempo antes da doença e da morte da filha; no segundo retrato, o uso das vírgulas e a quase não utilização de nexos sobrepõem os elementos (panos, restos orgânicos, etc.) para enquadrar o ambiente de devastação. Parece que o narrador caminha entre os destroços.

A cidade ainda era risonha e incrédula, na despreocupada molecagem de sua agitação fátua, crente unicamente no luminoso vaivém de todos os dias! Os bondes e os automóveis e as fachadas e os homens e todas as coisas pareciam

sorrir, desdenhosos a correr, a correr... superiores ao mal, vacinados contra o mal, pelo seu orgulho de Urbe intangível e privilegiada!

Oh! a mesma cidade que ele veria semanas depois, num mortal aspecto de devastação, maltrapilha na sujeira de secas folhas, de panos, de restos orgânicos, relaxadamente descosidos no silêncio de suas ruas, mal percorridas por um ou outro veículo, não raro com uma serventia fúnebre, a apavorar os poucos transeuntes macilentos e preocupados, que passavam como sombras!...

(MAGALHÃES, 1963, p. 339)

No texto de Adelino, é recorrente uma sonoplastia que nos remete ao nascimento das cidades, é como se um barulho, um ruído, materializasse o outro ou os outros. Há uma mistura de sons, neste conto, ora se referindo a uma lembrança que se insere de modo brusco na memória, como as marteladas no caixão da criança, ora marcando as mudanças de cena, como acima referido, em que o devaneio dilui-se e traz o olhar do narrador ou da personagem para um tempo mais próximo da enunciação. A inserção de um som como o da queda do pequeno volume que produz, no conto, o desencadeamento da consciência, será um artifício empregado em outros textos do autor como, por exemplo, "Noite acordado de uma noite de estio", estudado posteriormente, em que, a partir de um estalido de uma lâmpada, dar-se-á a vazão à intimidade da psique. Elementos exteriores que provocam a libertação do fluxo da consciência são recorrentes nessa literatura cuja função é imergir na intimidade. No Brasil, Clarice Lispector e Graciliano Ramos farão uso dessa tipologia. O que talvez diferencie a narrativa de Adelino Magalhães é a estrutura brusca, agressiva e sobreposta das cenas, dilatando o tempo no espaço do texto.

Em relação às pessoas do discurso, não se pode negar que elas compõem verdadeiras multidões. Temos o ponto de vista em terceira pessoa quando o narrador se afasta, em psicorrelato ou monólogo narrado; a primeira pessoa em monólogo conduzido, e ainda vozes de outros, dos que cercam o *eu* no presente da enunciação ou nos *flashes* da memória. Em verdade, a estrutura discursiva se entrelaça com tamanha maestria que os elementos da paisagem parecem colaborar para dar vazão à intensidade das impressões captadas pelo olhar subjetivo do narrador. O movimento não é somente

do mundo para a interioridade do *eu*, mas também do *eu* para a realidade material. No trecho "Por certo que deu o relógio pela ausência 'dela'", o objeto material passa a assumir feições humanas para dotar a cena da angústia da ausência da filha que, aos poucos, se despede da vida. O relógio aparecerá como produto da sociedade no mesmo conto em "o próprio relógio era enfermo" ou no deboche da miséria em meio ao som da cidade, em "Fon! Fon! Macilentamente mansos agora, hein, a remexerem, menos cafajestes de atrevimento, no relógio – os pândegos reis de Sebastianópolis!". Em outros contos, como em "Chico-vovó", o relógio assume feições de carinho pelas lembranças, e, diferente daquelas que atormentam a consciência nos contos apontados como "Um prego! Mais outro prego...", "Sonho acordado de uma noite de estio", etc., ele retoma o tempo da infância feliz em que um menino, maltratado por sua mãe, desfruta da afeição e sensibilidade da avó a qual lhe conta histórias de príncipes e princesas. No excerto, o tique-taque do relógio é o embalador das lembranças da avó que, agora morta, não pode mais salvá-lo da dureza da realidade.

Depois, menos convulsionado, percebendo o "raque-raque" da tesoura que cortava a costura sobre a mesa; depois, percebendo que a Mamãe se fora sem dúvida lá, para a cozinha, ainda vencido pelo eco daquele tom de enfado, de impaciência e de indignação que o sufocara, ele começou a olhar para os pés da cama, nos quais um dos ferrinhos estava solto e bambo, deixando o companheiro sozinho no grande vão; a olhar para a dançarina de porcelana sobre a cômoda e para os potezinhos e para os vasos pequeninos onde Mamãe e, antigamente, a Vovó punham tanta coisa, desde fios de cabelo até sementes de hortaliça; a olhar para o **relógio**, tão elegante e tão severo, como uma torre de pau, fazendo um **tique-taque** amigo, carinhoso e embalador – embalador de convidar a dormir: e para a caixa de folha, desconchavada e seca, e para o cabide com roupas de homem, com roupas de mulher, todas bambas, tristes, querendo chorar, como ele!.. (MAGALHÃES, 1963, p. 150).

Ao retornarmos a "Um prego! Mais outro prego!...", percebemos que o narrador marcha sobre as lembranças da personagem e ora tece um comentário sobre a conduta do protagonista ou de algum personagem secundário, ora se questiona sobre o sofrimento pelo qual Leopoldo passa, apropriando-se da experiência da personagem e

fazendo sua também a história. Há momentos no relato em que o narrador parece direcionar-se a Leopoldo e não ao leitor – e é por isso que não podemos afirmar que se trata de um solilóquio. É o que ocorre no trecho a seguir em que ele aconselha o leitor, aproxima-se de seu ouvido e, transfigurado de voz da consciência, tenta animar Leopoldo. Os rumores da cidade se aproximam e, aos poucos, no silêncio da mente, Leopoldo vai escutando e retornando à vida exterior até que o delírio ou devaneio é desfeito por alguém que lhe indaga.

Pam! Pam! Pam! Põe-te de novo a trabalhar!... Ou queres, de novo, a moleza covarde e consternada deste leito?

Pam! Pam!... Repara como há um zumbido impertinente, choramingoso, plangente, no espaço! Assim fosse um pranto contínuo, fatigado, monotonamente inconsolável, junto à tumba, na treva absoluta de uma noite-de-morte!

Repara no choramingar plangente deste sombrio espaço, úmido! – Desperta a ti, porém, mais um ruído... e outro ruído... de caminhão e de alígero automóvel, na interminável agonia do “lá fora”! – da vasta cidade sepultada...

E mais um automóvel!... que tardio e impossível consolo irá este buscar, na fúria bravia e cega, a romper aí pela amodorrada dor, febril e delirante, dos milhares de agônicos emparedados?...

- Fon! Fon! Uma cara de megera aparecia-lhe, desdentadamente, a sorrir:

- “Olá! qu’ é da clássica petulância dos choferes, hein?”

(MAGALHÃES, 1963, p. 341).

Para finalizar essa análise, em que muitos recortes diferenciados podem ser tecidos ou conjugados, dois trechos ainda merecem destaque: o primeiro denota, sem dúvida, o momento mais intenso do delírio de Leopoldo; o segundo, a que queremos nos referir, é a cena final do texto, síntese do devaneio. A tomada das caveiras é seguida do *fade-out*, assinalado pelo elemento gráfico e antecipado pelo solilóquio em que o narrador, também em desvario, questiona a ordem de Deus. No trecho, o cenário é infernal, de uma verdadeira batalha, quase uma projeção dantesca, em que as caveiras gozam do sofrimento dos homens que, em luto, caminham cabisbaixos à procura de uma ordem divina, algo "benigno" talvez para que o aumento das cidades quiçá não ultrapasse os seus limites – a tentativa inútil de encontrar uma explicação. No retrato de

um universo que extrapola o limite do físico, o narrador passa à realidade terrena e aproxima-se de seu personagem. Nesse trajeto, ele modifica a câmera em diversos momentos, passando da cena das caveiras, em *multiple-view*, pelo *flash-back* do rosto da menina deitada em seu leito, no tempo anterior, à cena em que Sá Nicota demonstra seus primeiros medos em relação à peste até o *close-up* de Leopoldo perdido em si mesmo em que o pronome demonstrativo "aquilo" marca o início do monólogo narrado. São quase imperceptíveis os elementos da realidade exterior no texto na terceira parte do excerto, é como se eles fossem se desintegrando para dar espaço à intimidade. A "modista", nas últimas linhas da citação, é um exemplo desse processo que parte da realidade objetiva, absorve-a completamente e retorna à tona após a imersão.

[Cena I] ⁸¹E as caveiras se rirão, sem dúvida, em montões macabros, lá, nas planícies de Flandres – se rirão daqueles que, de luto, vagueiam cabisbaixos e pálidos pelas ruas dessa Sebastianópolis desorgulhosa, ramos e coroas à mão, sobressaindo as flores com suas vivas cores, da profunda negridão fosca do luto!... E rir-se-ão do que de heroico trinta mil mortos, de tão estúpida morte, ressurgidos, fariam em exército de gloriosa presença, aos campos de batalha, ovacionando em cada morte um louvor ao Brasil!

Rir-se-ão da Sebastianópolis galhofeira! Sebastianópolis, cujas avenidas, numa brusqueza de danação, viram-se vazias, num hiato de horror, como se toda população houvesse corrido aos lares, num impulso único e elétrico, para varrer deles a invasão sutil e tremenda!

[Cena II] Coitadinha! Oh! quando ele se lembrava, – em meio de que outras ideias fossem – da última expressão fisionômica da criaturinha pondo a cabecita fora do leito; do último olhar a pedir misericórdia, a pedir vida naquela angústia da morte aproximadamente, passo a passo, a pedir misericórdia no seu pavor infantil a ele, ao espaço, ao indefinível – oh! que sofrimento lhe apertava o ânimo!

[Cena III] Entretanto ambos, no princípio, chegaram a se rir com a “sá” Nicota, do medo dos outros e ele, naquela mesma saleta úmida, a suspendera aos braços, perguntando num quixotismo muito frívolo: – queres ver a espanhola! É muito bonita...

“**Aquilo**” era benigno: e, de vez em quando, para variar, era necessário que a cidade sofresse um contratempozinho!...

Ai da vida, se fosse todo dia o mesmo feijão-e-carne-seca! Coisa benigna e de desentorpecer todavia... e assim é que gracejava com os vizinhos, até que, na terceira tarde, gritos lancinantes, numa desenvoltura e num descompasso loucos, foram ouvidos, forçando-o a abrir a janela dos fundos!

⁸¹ Esse recorte na citação em colchetes foi feito por nós para facilitar a leitura.

Já lá estava a **modista**, muito pálida, com a cabeleira a fazer; e ele também aterrorizado, pele fria e seca, trêmulo, alheio de si, apressou-se de perguntar o que houvera... (MAGALHÃES, 1963, p. 348).

Na cena que finaliza o conto, a revelação da morte da filha torna-se clara, ainda que já estivesse indiciada, não havia sido desmascarada pelo narrador para prolongar o encontro desconfortável com a verdade – e nesse sentido o desfecho toma feições tradicionais. Na narrativa de introspecção, o mundo exterior transfigura-se sob o olhar do sujeito que o devora e imprime nele suas emoções. Nas primeiras linhas da citação, a tristeza passa a tomar conta de tal modo do sujeito que toda a cidade parece compartilhar de seu desespero:

A cidade mergulhava-se, cada vez mais, numa tristeza asfíxiadora!...

Pam! Pam!...

Ele se bestificara, imóvel, à frente do vasto campo-santo, lacrimante, apavorado! E parecia vê-la ainda, no último instante, olhos já virados, fazendo um esforço para erguer o bracinho...

- “Papai! Vem cá!”

- Coitadinha! Minha filhinha do coração!

- E um prego! Oh! a obsessão!

- Que seria dele na tremenda angústia?

Mais outro prego... E outro...

Pam! pam! pam! (MAGALHÃES, 1963, p. 355).

Após o som da queda do volume, a personagem se vê no cemitério enterrando a menina em uma caixa construída por ele – única alternativa uma vez que não havia mais caixões disponíveis. As imagens no trecho se sobrepõem; o som das marteladas atormenta a consciência em crise. Nos travessões, narrador e personagem se unem na última cena para despedir-se da menina. O *flash-back* ou delírio é acompanhado das marteladas até que essas encerram definitivamente a dor do pai diante da filha morta. O som das marteladas se dilui na derradeira martelada acompanhada somente da exclamação e não das reticências: trata-se do final brusco e cruel do sofrimento. *Fade-out*.

4.3 SONHO ACORDADO DE UMA NOITE DE ESTIO E A SIMULTANEIDADE DE UM ARRANJO

Em "Sonho acordado de uma noite de estio", diferente dos outros contos analisados, o discurso do narrador não quebra o arranjo linguístico de modo abrupto; em verdade, é como se o estio, que pode se referir tanto a um dia de verão quanto à idade madura, fizesse com que, propiciado pela insônia, ao passear por suas reflexões e lembranças, o narrador pudesse saborear, caçoar ou até afeiçoar-se a essa ou àquela lembrança. Stella Bichuette (2006) sugere que o título do conto, ao fazer referência à obra de Shakespeare, **Sonho de uma noite de verão** (1594/1595), traz nessa menção, a partir da intertextualidade, um indício do moderno. É como se, a partir de fragmentos de outros textos, fosse possível provocar o interlocutor, forçá-lo a estabelecer ainda mais uma relação, a abandonar uma postura passiva diante da leitura. Entre o texto de Shakespeare e o de Magalhães, a aproximação se dá devido à mistura de tempos e à justaposição de imagens, as quais, tanto no sonho quanto no processo insone, fazem-se presentes. Além disso, na obra de Shakespeare, Hérnia, Lisandro, Helena e Demétrio dividem com os deuses a mesma dimensão; nas memórias do narrador de Adelino Magalhães, os fragmentos de passado e presente parecem também se sobrepor em um mesmo plano. A insônia, tema de diversos contos de Magalhães, também provocará interesse em Marcel Proust, James Joyce, Graciliano Ramos, entre outros. O estado de vigília, no conto do autor fluminense, acompanha o momento em que a cidade silencia, e a consciência passa, então, a manifestar-se livremente sem interrupção – é como se a mente estivesse mais sensível à percepção. Ainda que o texto esteja recortado pelo autor, graças aos simpáticos asteriscos, em quinze excertos, não há nada nele que produza a sensação do caos que experimentamos ao ler "Um prego! Mais outro prego!", cuja estrutura exige do interlocutor uma atenção redobrada para montar trechos lineares da história e preencher os vazios discursivos.

Não cremos que "Sonho acordado de uma noite de estio" seja a síntese poética de Adelino Magalhães, como afirma Denise Mafra (1990), pois não há o mesmo investimento de recursos e variação de pontos de vista que se oferecem ao acessarmos a intimidade sincopada de uma consciência em crise como no conto anterior. Temos, nesse conto, o uso recorrente do ruído como elemento de retomada do passado, tal qual o estalido da lâmpada na cena nove - "Oh! a culpa desta insônia está no choque da lâmpada contra o espaldar do leito!" (MAGALHÃES, 1963, p. 183) e na cena que finaliza o devaneio - "Foi, por certo, o ruído desta lâmpada... Eu já ia dormindo e, assustado, despertei da modorra!" (MAGALHÃES, 1963, p. 185); contudo, a lembrança do som provoca no narrador a sensação de mal-estar do passado - "o som estraçalhado das correntes do comboio parecia que estraçalhava meu pobre sonho, em turbilhões!" (MAGALHÃES, 1963, p. 183). Na cena a seguir, o tique-taque reaparece para desencadear o livre devaneio no narrador. Vejamos como ele caminha do devaneio ao mundo material e retorna ao devaneio:

Duas e meia!... Interessante o tique-taque do relógio!
 Que caveirenta paciência... a contar assim o tempo... a contar assim o que se não
 acabará jamais!...
 Jamais! Que abismo!...
 Eu... quem sabe?... oh! a loucura é uma amante duêndica, como uma sombra de
 castelo abandonada, à Lua!
 Jamais!
 Quantos livros, nestas minhas estantes!
 Quantas filosofias, quantas ciências, quantas hipóteses e quantas verdades!
 Quantas sensações, quantos desvarios, quantas dores e quantas visões, dentro
 da policromia destas capas elegantes!
 O Universo espremido nestas estantes!
 E por estes livros, eu abraço a grande Ânsia humana, a Ânsia das coisas, a
 Ânsia Universal.
 Evolo-me na aspiração que vai da molécula ao maior Sol: e choro de emoção,
 neste voo monstruoso que se vai, como se fosse envolvido na maior Sinfonia de
 todos os Tempos!
 (... uma aspiração, sim, e ninguém jamais o soube...)
 E a História... (MAGALHÃES, 1963, p. 184)

Nos trechos em que o trem aparece na memória para esboçar a recordação de uma angústia, de um sonho desfeito, configurando o fracasso de um projeto, o rumor da cidade expande-se como um transbordamento das aflições do sujeito – os elementos exteriores, sob o crivo da subjetividade, adquirem cores e nuances mais fortes: "Tudo corre tanto! Tudo se despedaça tanto, nesta vida! E que indiferença infinita em tudo! (MAGALHÃES, 1963, p. 183). Os casos, acontecimentos ou fatos, misturam-se de tal modo às impressões que é difícil separá-las nos relatos. No excerto a seguir, o narrador questiona: "- Bem! Bem! Isto é "caso"? Isto é "impressão"? Novamente ele destaca a sua voz e a insere no diálogo, de forma direta, instantânea, como se indagasse o leitor. O *close-up* da cena lembrada, ao inserir-se em discurso direto, é como se sobrepuséssemos dois tempos em uma mesma dimensão. Estaria ele se referindo a Dona Mariana, que aparece nos excertos cinco e seis? Talvez, contudo o trecho a seguir, remetendo-se à noite de estio e, após, à desejada Dona Conceição, parece conjugar novo devaneio – não importa o juízo de Dona Conceição, fato ou caso do diálogo, mas a impressão que esta lhe causa. Os casos, os elementos materiais da narrativa, são sempre fortemente marcados pela subjetividade do narrador que se atrela ao discurso; assim, o que verificamos é que não há preocupação em representar a ordem do mundo, mas a do que ecoa na desordem do sujeito. Dona Conceição, Dona Mariana, Dona Estela e Augusta são referentes do mundo material do narrador, no entanto, como em outras situações, ele não demonstra qualquer preocupação em apresentá-las a nós. Eis uma das estratégias para manter recôndito o espaço da psique.

Associar o narrador de Machado de Assis ao de Adelino Magalhães devido à semelhança das peraltices, do tom alheio, quase desrespeitoso, à Ordem, não seria uma aproximação despropositada. Quando, no início do conto, o narrador afirma "Mas... voltemos ao caso do lápis: o lápis saltou da mão do Diretor e foi cair no chão", há um nítido convite ao leitor, como se estivesse invocando a sua participação na cena e, assim, supervalorizasse o relato – parece que Adelino vai apresentar-nos algo importante, uma ocorrência significativa, no entanto o que se segue é somente um pretexto para o comentário sobre a futilidade: "Um pinote proposital do lápis! E quanta futilidade

poderosa, assim, na história da humanidade" (MAGALHÃES, 1963, p. 182). O narrador interrompe propositadamente o devaneio para fazer uso da antecipação – um dos artifícios comuns em Machado: "Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo" (ASSIS, 2004, p. 318), contudo o que é focalizado na tomada de cena em Magalhães é a oscilação do lápis na mão do Diretor, que, no final, pode promover a reflexão que... o movimento do lápis é mesmo um movimento involuntário de um lápis. É claro que o propósito de Adelino não é afastar ou desafiar o leitor, mas convidá-lo a participar de suas lembranças, apoderar-se de suas impressões. A tomada inclusive em que está conversando com Dona Mariana pode remeter-nos às visitas de Brás Cubas à casa de Dona Eusébia, pois essa também reclamava da falta de juízo de uma menina tal qual no conto de Magalhães – caso ou impressão?

- Vem cá, Eugênia, disse ela, cumprimenta o Doutor Brás Cubas, filho do Senhor Cubas; veio da Europa.

E voltando-se para mim:

- Minha filha Eugênia.

Eugênia, a flor da moita, mal respondeu ao gesto de cortesia que lhe fiz; olhou-me admirada e acanhada, e lentamente se aproximou da cadeira da mãe. A mãe arranjou-lhe uma das tranças do cabelo, cuja ponta se desmanchara. – Ah! travessa!

dizia. Não imagina, doutor, o que isto é... E beijou-a com tão expansiva ternura que me comoveu um pouco; lembrou-me minha mãe, e – direi tudo, – tive umas cócegas de ser pai.

- Travessa? disse eu. Pois já não está em idade própria, ao que parece.

- Quantos lhe dá?

- Dezessete.

- Menos um.

- Dezesseis. Pois então! é uma moça (ASSIS, 2004, p. 61-62).

Em ambos os diálogos, os personagens parecem esboçar um meio sorriso no rosto, um ar de galhofa com "tintas de melancolia" (ASSIS, 2004, p. 16). Tanto em Adelino quanto em Machado, a aparência da amada é a característica que salta aos olhos do narrador. Sabemos como segue o discurso de Machado: "Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?" (ASSIS, 2004, p. 65). Seria uma impressão semelhante a que se

referiria Adelino ao caracterizar Dona Conceição de "ineditamente bela"? O advérbio, neste excerto, está transfigurado de subjetividade, parece-nos que "ineditamente bela" pode tanto ser lido como de uma beleza deslumbrante como de uma beleza exótica ou estranha. Lembremos também que, em "Missa do galo", talvez um dos contos mais conhecidos de Machado, a protagonista se chama Dona Conceição, um dos nomes citado por Magalhães: "Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio cerradas, sem os tirar de mim" (ASSIS, 1998, p. 53). Inácio persegue com atenção as lembranças da noite da missa, acompanhado do narrador que não encontra motivos em sua memória capazes de explicar o ocorrido. A dúvida, o grande tema da obra de Machado, também se instaura na mente de Inácio: caso ou impressão? Cria-se uma atmosfera de fascínio em que as impressões de Inácio são tão intensas que é difícil tanto para ele quanto para o leitor apartar uma da outra. O tempo de Inácio também se dilata nas minúcias, pois cada detalhe pode ser o indício de uma prova, de uma revelação fatural daquela troca de olhares. Machado de Assis bem compreendera que, para representar o tempo interior, era necessário expandir o ponto de vista narrativo, exteriorizar as impressões, aproximar a câmera da mente da personagem e torná-la transparente ao leitor. Eis o princípio da verossimilhança.

Em Adelino, o tom exaltado, em solilóquio – como no trecho anteriormente citado – projeta um *tu* enunciativo com aquele matiz à Machado de quem eleva a voz para destacar a banalidade. No discurso sobre a natureza humana, em **Memórias Póstumas**, no capítulo "O delírio", além de as imagens do passado e do futuro se sobreporem em um único plano, o tom altivo se dilui até que o narrador retorna ao presente do enunciado e transforma a grandeza do devaneio em um gato, um simples gato, elemento fortuito do cotidiano:

Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo – menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um

gato. Encarei-o bem; era o meu gato Sultão, que brincava à porta da alcova, com uma bola de papel... (ASSIS, 2004, p. 12)

O tom de galhofa a seguir nos aproxima ainda mais uma vez do autor de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** – uma melancolia que se mistura ao riso ao lidar com a miséria do outro – ou talvez ao ignorá-lo. Vejamos se não são páginas dignas dessa semelhança:

E que adorável este quinteto de cegos... Eu me vou ao Mercado.
 Antes que tudo, o estômago... antes que tudo o agricultor: e se escreva assim a arrogante história humana!
 E salve a Sociologia, ciência severa, de pudica magreza britânica!
 E lá adiante porém... e lá adiante está o mar largo, azul e luminoso, com o sorriso juvenil das embarcações à vela... com o esforço de fumaça se espreguiçando das chaminés, nos transatlânticos!
 Você ânsia, intraduzível, dos monstros e das lanchinhas frenéticas... heráldico som, fremente e raro!
 E de Niterói o branco casario, microscopizando, estirado, lá doutro lado!
 Ah! se se contivesse a estardalhaçante miséria da vida na amplitude azul e luminosa desta Calma! (MAGALHÃES, 1963, p. 182).

A cena inicia com a imagem do quinteto de cegos que parece emoldurar a ida ao mercado. Os cegos são como partes da paisagem que se seguem ao sonho "cor-de-rosa" da tomada anterior. Da graciosidade grotesca, chega-se à fome antipoética, prolonga-se o tom evocativo, "salve!", até a imagem singela das navegações no mar. O uso do nexos "porém", acompanhado das reticências, parece perquirir um motivo para emoldurar, e eis que surgem, por falta talvez de imagem mais grandiosa, ou quiçá pelo gosto pelo prosaico, os tais barquinhos. O narrador então se dirige à ânsia como se essa fosse à mãe-natureza, como quando Brás visualiza o horizonte, e constrói o paradoxo burlesco: "dos monstros e das lanchinhas frenéticas!" A sonoplastia de fundo é um "heráldico som", a que se referia o narrador? E entre as reflexões vazias sobre a miséria humana, esboça-se a imagem de uma casinha branca, perdida em algum lugar de um outro lado.

A narrativa de introspecção é assim: o mergulho na subjetividade a partir de inspirações do universo material em que realidades se justapõem produzindo a conexão entre dois mundos – o exterior e o interior – que até então pareciam ignorar-se. Se não detivermos um olhar atento ao texto, aos rastros do narrador, o contexto sistemático dessa ficção da intimidade fica sem referentes.

É necessário, portanto, compreender que, em se tratando da psique, os pensamentos vagueiam apalpando os objetos e seres do mundo material, e eis aí que o problema se instaura. Frida Weissmann explica que a grande dificuldade está em traduzir para a linguagem a pluralidade de operações psíquicas que se associam ao mesmo tempo e em níveis diferentes no discurso (1978, p. 39). Não é, portanto, analisando o universo objetivo que encontramos os elementos os quais apontam a contradição – não são os recortes da realidade que indicam os receios ou as dúvidas do narrador ou da personagem, mas as combinações textuais, os estribilhos, as rupturas e as ausências os quais sugerem as emoções.

4.4 AS VITRINES DA EMOÇÃO

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão
suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 179).

No livro **Visões, cenas e perfis** (1918), Adelino Magalhães desenvolve ainda mais o processo de fragmentação textual iniciado em **Casos e impressões**. Os recortes tornam-se frequentes e passam a acompanhar o autor até **Os violões** (1927). A compreensão de mundo mergulha no entendimento de que é impossível abarcá-la em

sua totalidade, logo serão os recortes, os flashes, as cenas do cotidiano que poderão melhor representar as angústias anônimas camufladas em meio à multidão. O que deseja Magalhães é instaurar no texto um amálgama sensorial. O autor constrói uma literatura que se centra nas impressões do sujeito e, para isso, parte do detalhe, da parte, para melhor representar o entorno. No conto "Café-concerto", cenas do recinto são pinceladas, misturando tempo e personagens em um mesmo plano – as HQs talvez seja um bom exemplo gráfico dessa simultaneidade. O narrador se detém ligeiramente nas cenas e, ao fazer isso, acelera o tempo ao demonstrar o movimento do espetáculo ao qual participa. O texto inicia-se com o seguinte retrato – e veja se não podemos valer-nos do colorido expressionista dos bares de Van Gogh (1853-1890):

Sob a luz visionária das lâmpadas azuis. À frente, um chope, cujo amarelo desiludido é velado pela névoa que contorna o cilindro de vidro, arabescada num relaxamento de lágrimas. Está à esquerda da mesinha o Comendador, envolto no halo de sua ventruda importância; e o Vate, bem caracterizado no desafio de seu vasto chapéu marrom desabado, espiga-se à direita (MAGALHÃES, 1963, p. 241).

Uma tendência do autor que aos poucos se aprimora e torna-se constante é esse apagamento dos entes envolvidos. No trecho acima, não há como lê-lo sem pensarmos em uma tomada cinematográfica. Os personagens em cena, o Comendador e o Vate, são engolidos pelas imagens sinestésicas. O centro são as impressões ou expressões provocadas pelas coisas que passam a ser detentoras da cena e se personificam (luz visionária; amarelo desiludido; a água em volta do copo é comparada a lágrimas). A personificação aparecerá também em outros momentos como em: "O frenesi branco-e-negro dos garçons joga esgrima com a troça" (MAGALHÃES, 1963, p. 242). No primeiro trecho, as imagens se associam para compor o cenário onde as pessoas parecem receber menos ênfase que os objetos descritos, logo as impressões do sujeito recebem destaque. O uso de figuras de retórica ou de linguagem – como a sinestesia e a personificação acima – é comum, segundo Humphrey, em textos em que se deseja dar cadência ao

movimento interior da personagem – e nessa intenção há a tentativa de proteger-se atrás das cortinas do espetáculo. Além disso, vislumbramos poucos verbos de ação ou parecem ser eles menos importantes do que os verbos *ser* e *estar* no excerto, o que, conforme Dorrit Cohn, sugere um movimento exterior a serviço da psique do narrador.

Entre os trechos, Adelino usa asteriscos para marcar a divisão das cenas que misturam as vozes do cenário ao discurso do narrador – em alguns momentos é possível verificar a distinção entre o tu e o *eu* a partir do uso do travessão; em outros, o narrador simplesmente engloba vozes ao discurso, fazendo do ruído do ambiente um motivo condutor de suas impressões. Estamos diante de um observador atento, um *voyeur* de emoções humanas; portanto, para tornar o tempo sensível, os *flashes* de impressão se aproximam. Trata-se de um discurso heterogêneo. Não podemos afirmar que o autor faz uso de uma técnica somente – estamos diante de um enunciado epistolar, uma lembrança de um momento em que o sujeito exterioriza o desejo de não se deixar arrebatado pela emoção. Vejamos o recorte a seguir:

Não mais formo emoções, minha amiga do coração! Para que ver debaixo da tempestade os trajes tenuíssimos e brancos de loiras virgens? Por isto, escrevo para mim, só, como desveladamente guardo o segredo deste piedoso amor que me inspiras!

(MAGALHÃES, 1963, p. 243).

Estamos diante, neste trecho, de um exemplo de monólogo autônomo autobiográfico em que a personagem projeta no texto a sua compreensão de mundo. Se o tempo presente domina, o sujeito pode reviver as lembranças no ato da escrita. Há outros momentos em que, neste conto, o narrador mescla tempos diferentes, portanto a heterogeneidade discursiva é uma das estratégias utilizadas pelo autor já em **Casos e impressões**, que se tornará corrente em outras obras para configurar a realidade sob faces múltiplas e para apresentar o tempo a serviço do sujeito. Émile Benveniste fala que o tempo linguístico é sui-referencial, pois "a temporalidade humana como todo o seu aparato linguístico revela a subjetividade inerente ao próprio exercício da linguagem"

(BENVENISTE, 2006, p. 289). O uso de figuras de retóricas e o processo de corte de cenas, associados à heterogeneidade discursiva, são características da autorreferencialidade – ao apagar o entorno ou focalizar somente as impressões que este causa no sujeito, o enunciado se autorrefere e, com isso, a subjetividade do *eu* toma forma.

Em outro conto de Magalhães, "Dias de chuva", deparamo-nos com os manuscritos de Tranquilino – filósofo (talvez alter ego de Magalhães) que amplia, a partir de suas teorias, os conhecimentos de seu fiel aluno: Dedeco. Em **Tumulto da vida** (1920), a personagem Tranquilino reaparecerá com suas teorias no conto "Dedeco, discípulo amado de Tranquilino", publicado na revista **Festa** em junho de 1928, e se tornará a mais viva a personagem de Magalhães. Nesse manuscrito, encontramos uma reflexão acerca da intimidade produzida pelos dias de chuva. Já nas primeiras linhas do solilóquio, "Chove! Das muitas pessoas que existem na minha pessoa, surge à tona a pessoa dos dias de chuva" (MAGALHÃES, 1963, p. 265), deparamo-nos com a obsessão do autor em representar a realidade como múltipla, repartida, plural, ou seja, ao pensarmos na construção das pessoas enunciativas, podemos afirmar que, no projeto do autor, cada trecho ou cena produz um enunciado, logo é possível afirmar que uma consciência é o produto de seus fragmentos dispersos no tempo da memória. Jacques Dubois faz uso da expressão "avatares" do monólogo interior para referir-se às modulações dos narradores no monólogo – é como se pudéssemos ter um avatar só para os dias de chuva.

Eu, um esquecido de mim mesmo e das coisas sem orientação, sem senso... Eu, para quem só têm relevo as coisas longínquas... a memória das coisas idas, que me surgem surpreendentes com o ineditismo estonteador, bárbaro, herético, excomungado, com que apareceram os mundos novos aos marinheiros dos tenebrosos mares! (MAGALHÃES, 1963, p. 266).

No trecho acima, o narrador desaparece completamente, e o nível de consciência apresentada limita-se ao conhecimento da intimidade – não podemos antecipar ou saber algo que a personagem ainda não tem acesso; estamos acompanhando a formação de seu entendimento do mundo – por isso o tempo presente é predominante. Entre as estratégias utilizadas, reaparece a justaposição de impressões, cujo indício está na utilização dos verbos de ação os quais desaparecem para dar espaço ao conjunto de adjetivos que contornam a psique. Além disso, organizadas em manuscrito, as sabedorias de Tranquilino adquirem o *status* de um diário; não estamos diante de um conteúdo pré-verbal, mas de um discurso textual – aquele já estruturado pelo sujeito. Os diários e manuscritos são frequentemente monólogos autobiográficos – as cenas do passado e o caráter descritivo são características dessa estratégia.

O estribilho faz-se presente também neste conto produzindo um eco semelhante ao de "Um prego! Mais outro prego!...", de **Tumulto da vida**, em que uma frase ou um excerto como "Chove!" é reiterado no texto para provocar o que Humphrey chama de "coerência suspensa", ou seja, a partir de repetições, simultâneo à fragmentação do discurso, cria-se uma cola, um elemento que une as partes a fim de dar coesão ao conteúdo da intimidade – afinal, ao simular o mergulho na mente, o limite de ruptura do discurso está atrelado à possibilidade de entendimento do enunciado pelo leitor. Esses artifícios cíclicos produzem a descontinuidade e visam à configuração de uma textualidade psíquica, por isso a repetição é tão importante, porque ela aponta-nos uma obsessão, uma ansiedade que inquieta a psique. No caso de "Dias de chuva", a chuva é o elemento que desencadeia o processo de revelação, logo quanto mais chove, mais frágil e exposta fica a intimidade de Tranquilino:

Chove!
 A chuva amplia a saudade das coisas que se foram e a saudade das coisas...
 jamais vistas!
 Bendita chuva!
 E chove! Chove!
 Uma escrava... Petrônio! Mas, não!

Mas, não! Num orgulho maior, de Super-homem, o suicídio heráldico na sua própria feeria... de Super-homem!
 O suicídio epopeico de um onanista máximo! de gozador extremo, heroico, do seu resplandecente e semidivino e supremo "Eu!"
 Chove!
 E parece que a chuva apaga tudo!
 Chove!
 Chove! Sobre o túmulo de minha amada... (MAGALHÃES, 1963, p. 267).

A chuva, no trecho acima, adianta a lembrança da amada morta e cria um elemento coesivo entre as imagens e referências que só fazem sentido para o sujeito: nada sabemos acerca de uma escrava, de Petrônio, de um caso de suicídio ou sobre a amada morta. Embora nos deparemos com uma estrutura caótica, o leitor sentir-se-á desrespeitado em seu pacto de verossimilhança se não for capaz de recriar certa linearidade, por isso o estribilho é essencial como elemento coesivo. Pode-se provocar o leitor, mas não é possível retirá-lo do texto, logo, se não conseguir recriar os elos entre as imagens, o texto nada nos diz, fica sem sentido, e o leitor se desinteressa pela narração. Como afirma Deleuze, "é preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital" (DELEUZE, 2009, p. 33).

Tranquilino é um homem dividido entre o materialismo de Büchner e os ensinamentos da Bíblia, entre o corpo e seus desejos e o desapego espiritual. Essa inquietação de tom barroca delineará toda a obra de Magalhães, como já havíamos visto em **Casos e impressões**. Em **Visões, cenas e perfis**, no conto "O suicídio da Engole-homem", uma prostituta morre queimada ao passo que o narrador de Magalhães traça-nos um retrato do horror, da raiva – e talvez até da inveja – que a multidão sentia em relação aos *affaires* da mulher, ironicamente Maria, apelidada como Engole-homem devido às suas curiosas habilidades. Para isso, o narrador flagra os comentários, as conversas ao pé do ouvido, os fuxicos daqueles que se aglomeram em volta da casa em chamas enquanto os bombeiros tentam apagar o incêndio. A água tarda, mas finalmente

chega para transformar a Engole-homem na pessoa Maria. Nas cenas finais, entre os escombros, encontra-se uma carta da suicida:

Meu querido Lulu! é mentira que eu ando com o tal campeão da morte isso é estória daquele padre turco que vive a custa da Elisabé que tomou raiva de mim, você sabe praque você viu também que eu não fiz fita com o tal prutuguês do botequim nos democratas, que nem dancei cum ele. Você quer dá o fora, você outro dia disse que puta de São Jorge é isso mesmo, coisa relaxada eu tenho chorado muito que puta eu fui do Tobias Bareto eu sou uma desgraça você me trata pior do que um cão... mas você vai ficar livre... eu ainda tenho um pouco de querosene, é num instante, Adeus dessa te ama até a morte! Tua Maria! (MAGALHÃES, 1963, p. 258-259).

O prazer físico não é visto com naturalidade pelo autor, é mais que um tabu ou uma depravação, é o produto da miséria social ou do desequilíbrio no homem. Quando essa temática é abordada, os personagens envolvidos submetem, a partir da dominação sexual, o outro; não há troca, mas sim afirmação de poder. Ao pensarmos na dualidade entre o espiritual e interno e o fisiológico/sexual e externo na obra de **Ulisses**, de Joyce, ou ainda em **O Amante de Lady Chatterley** (1928), de Lawrence, dois autores que foram associados a Magalhães por trazerem o oculto, o erótico, o interdito para o texto no início do século XX, verificamos que a forma de manejar o tema é completamente distinta da de Adelino – neste a sexualidade revela uma face demoníaca do homem ou da humanidade. Para Constance, por exemplo, personagem da obra de Lawrence, Mellors, o amante de Lady Chatterley, é a fuga da vida monótona, repleta de convenções, e a realização física, uma vez que Clifford retorna aleijado e impotente da guerra. Diante da impossibilidade de alcançar a plenitude, os impulsos, sobretudo os sexuais, oferecem satisfação temporária, uma forma de driblar o princípio de realidade ou de morte, segundo Sigmund Freud (1856 – 1939), que provoca o sofrimento. Não podemos dizer que em Lawrence e em Magalhães, como afirma Muricy (MURICY In MAGALHÃES, 1963, p. 1038), a abordagem seja gratuitamente obscena. A sexualidade faz parte da vida, por que não faria da arte sendo essa sua representação? Essa é a forma

encontrada pelos autores para abarcar, ou melhor, indiciar uma totalidade. Freud explica-nos que a formação dos pensamentos e das sensações produz diferentes e, por vezes, contraditórias reações no ego, e eis que surge a impermanência como uma de suas características mais caras:

Há casos em que partes do próprio corpo de uma pessoa, inclusive partes de sua própria vida mental – suas percepções, pensamentos e sentimentos, lhe parecem estranhas e como não pertencentes a seu ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este deveriam ser reconhecidas. Assim, até mesmo o sentimento de nosso próprio ego está sujeito a distúrbios, e as fronteiras do ego não são permanentes (FREUD, 1930, p. 2).

Em contos como "Dias de chuva", a dualidade se configura como o centro da narrativa e pode auxiliar-nos a compreender os enigmas da obra de Magalhães. No trecho a seguir, o narrador exterioriza que há um lado físico, naturalístico, e outro divino, propício ao devaneio. Para o narrador de Adelino, o físico e o espiritual dificilmente podem associar-se na mesma dimensão e conviver sem que um se sobreponha ao outro. Não há harmonia se há instinto. Magalhães apresenta-nos uma visão pessimista e irremediavelmente conflituosa da relação do homem com suas funções mentais e genitais – causa da consciência agressiva do autor. É como se o narrador projetasse em dois egos, ou, segundo Dubois, dois avatares:

No primeiro, existe o naturalístico prurido sensual de quem só vê a fraqueza feminina, hipocritamente senhoril num bafio de alcova, abrindo pernas para se saciar.
Existe no outro o divino devaneio das graças cantantes e floconosas, que enublam a bruteza animal (MAGALHÃES, 1963, p. 266).

Ao se projetar em outros dois e transformar-se em não-pessoa, o *eu* do discurso distancia-se de si mesmo, referindo-se a um de seus avatares como um outro, um *ele*. Nesse processo, o narrador põe-se em foco e se autorreferencia a fim de criar um triângulo comunicativo em que o *eu* fala e escreve para e sobre si mesmo. Nesse processo, o sujeito se protege e seleciona o que deseja apresentar-nos: sente-se perdido, dividido e em crise. Como um filósofo, Tranquilino está aprisionado por sua condição: imerso em livros, poderia encontrar as respostas para suas angústias, mas percebe que os livros não possuem apaziguamento para suas ânsias. Enclausurado em sua busca, perseguido pelo conhecimento, os livros parecem espreitá-lo com sordidez:

Chove e há uma sombra... uma sombra, e era assim aquela doutroira!
Aquele dos meus sonhos infantis!... não te rias, rijo e irônico livro de ciência!
(MAGALHÃES, 1963, p. 267).

Mau e egoístico livro de filosofia, esse teu amarelado sorriso tem uma
demoníaca volúpia de deflorador!... (MAGALHÃES, 1963, p. 272).

Fatais livros, que me dualizais a pessoa e me não permitis gozar bem,
integralmente, a volúpia da chuva! (MAGALHÃES, 1963, p. 273).

Nesses casos e naqueles em que o *eu* dispersa os elementos externos para descrever uma de suas facetas, temos a presença do solilóquio⁸². Podemos dizer que esse se trata do modo de apresentação da consciência em que o sujeito projeta uma plateia, mesmo que essa seja um livro, como em Adelino, ou a caveira de Yorick, em **Hamlet**, isto é, não há a preocupação em ocultar o interlocutor; além disso, trata-se de um discurso verbal. O solilóquio apresenta com frequência um tom exortativo: está indagando, problematizando ou questionando uma verdade para alguém ou alguma coisa – embora a plateia possa estar composta por outros *eus*. Ao fragmentar o texto de Tranquilino em distintos níveis, o autor destaca a preocupação dos escritores de

⁸² Objetos ou pessoas servem de pretexto para o solilóquio e comumente reaparecem para inserirem uma quebra no discurso.

narrativas da intimidade em apresentar aspectos não só duais (interior simultâneo ao exterior), segundo Humphrey (1976, p. 45), mas plurais, dotados de significados muitas vezes autônomos.

Estamos diante de verdadeiros *flâneurs*. Os personagens de Adelino Magalhães caminham pela cidade em movimento e, a partir de suas impressões, reagem aos diferentes estímulos de forma silenciosa – e que força teria uma voz em meio à multidão? São seres sensíveis, capazes de se exporem e captarem facilmente a brutalidade visual e sonora da urbe. Eles são personagens receptáculos (DELEUZE, 2009, p. 13) que, tais quais as antenas dos simbolistas, apreendem o movimento do entorno, transformando-o em embaraço de sentidos. Trata-se de uma visão minimalista, cuja apresentação do espaço se faz sob as tintas das impressões em que detalhes aparentemente singelos tomam novas feições. É como se pudéssemos aproximar a realidade do sujeito de:

muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno a que estamos considerando (HAUSER, 1999, p. 471).

No conto "A rua", diversas imagens dos passantes associam-se à representação do movimento da cidade a partir de recortes que mostram o menino, talvez filho do narrador, caminhando pelas ruas – motivo condutor da reflexão acerca da cidade no texto. Trata-se de um motivo-condutor porque é mais que um estribilho ou esquema cíclico; não está atrelado a uma palavra ou a uma frase, mas a cenas em que o menino enfrenta a rapidez da urbe de formas diferentes. As cenas em que o menino ressurgem servem para construir a união da realidade material aos fragmentos da consciência – é como se a repetição da cena construísse um guia de leitura, conduzindo o leitor entre os *flashes* até a última página do conto.

Salta, pequeno!
 Depressa, salta! A rua é dominada pelos espasmos da Civilização.
 Quase te pega o automóvel, pequeno... (MAGALHÃES, 1963, p. 309).

Salve, salve, meu pequeno!
 Meu pequeno, tu és mais uma vitória popular: tu trazes suspensórios legítimos
 - suspensórios de elástico! (MAGALHÃES, 1963, p. 310).

Upa! Foge do automóvel, pequeno!
 Salta, que o dinheiro comprou a pressa - e o chofer, pai de filhos pobres como
 tu, tem de sustentá-los com o dinheiro da Pressa! (MAGALHÃES, 1963, p. 313).

Cuidado, pequeno!
 A rua é dominada pelos espasmos da Civilização! (MAGALHÃES, 1963, p. 324
 - 325).

Cesare Zavattini (1902 - 1989), cineasta italiano, refere-se ao neorrealismo na sétima arte como aquele que promove os encontros - efêmeros, interrompidos, fragmentados e fracassados (ZAVATTINI apud DELEUZE, 2009, p. 10). Essa caracterização bem se ajusta aos transeuntes de Adelino Magalhães que transformam o espaço público, a rua, no local onde, sob o olhar sensível do narrador, as misérias se chocam, o aparentemente insignificante recebe uma nova tonalidade e torna-se o centro da percepção do narrador. No movimento inarticulado e incompleto das cidades, dá-se a sucessão de misérias a que chamamos vida. Não são os fatos extraordinários ou os homens célebres o centro de análise do autor, mas os esquecidos e os subjugados - filhos de um sistema que promove a indiferença. Nos excertos a seguir, o olhar atento do narrador percebe que cada transeunte é detentor de seu próprio universo, inacessível aos outros. Essa é uma das características da modernidade, pois se, por um lado, o ruído da multidão aponta para a indiferença, por outro, estabelece-se como uma redoma, um elemento fronteiro que protege a subjetividade do indivíduo. Para Benveniste (2006, p. 286), o contraste é essencial para configurar o *eu*, ou seja, só é *eu* aquele que não é tu.

Oh! para onde irá aquele sujeito que ali passa?
 Que fará ele na vida? que função e que ideal representará?
 Para onde irá?
 Aquele sujeito, neste momento – uma tempestade, talvez, talvez uma aurora
 larga e redentora!...
 A indiferença, talvez!
 E essoutros, todos, que por aí passam?!...

A indiferença, a calma em tantos desses que por aí passam?!
 E nunca... nunca saberei eu dessas angústias irmãs, dessas angústias
 escondidas, anonimadas nesses que por aí passam e que, tantos, estarão agora a
 ver o dia tão diferente do que eu vejo!
 E tu, mendiga, deixa de ser importuna atrás desse *corrente-de-ouro*!
 – Nesta rua há muitas mendigas...

(MAGALHÃES, 1963, p. 309 – 310)

Os asteriscos acompanham Adelino como um recurso gráfico que, assim como a pontuação, o uso de itálicos e fontes de tamanhos distintas, visa auxiliar o leitor a compreender a descontinuidade discursiva. Os modernistas, mas sobretudo os concretistas, explorarão o espaço gráfico como um dilatamento do significado, embora Machado já tenha feito uso de recursos semelhantes. A exploração do espaço gráfico é outro artifício que prova ao leitor que, mesmo diante de um discurso recortado, é possível remontá-lo para, deste modo, dotá-lo de significado. Assim, em "A rua", temos uma construção metonímica do discurso – o narrador se centraliza em diversas cenas da rua João Rosas para, desse modo, apresentar-nos o todo: a infernal Sebastianópolis. Entre os personagens transeuntes, o que recebe especial atenção do narrador é "Seu Fernandes", retrato quiçá do malandro carioca que, com o menor esforço, dá um jeito para sobreviver. O olhar de *flâneur* do narrador não espreita só o que há na mente das personagens que perambulam pelas ruas, mas curiosamente invade o espaço privado, como ocorre no final do excerto.

"Seu" Fernandes é como este automóvel, que desliza pelos trilhos do bonde: é homem da lei do menor esforço.
 E tal qual este automóvel, com mais complicada engrenagem, é no entanto mais leve "seu" Fernandes, mais alívio e mais suave!...

Que distância de "seu" Fernandes para os homens-carros-de-bois, mais pesadões e mais simples, em que paradoxal pareça – para os homens da mais vasta humanidade!...

Lá o resto... a fachada e o interior de "seu" Fernandes, reparem que tantas majestosas fachadas desta rua têm uma discreta portinha, ao lado; e a discreta portinha dá... para uma estalagem! (MAGALHÃES, 1963, p. 316).

Ao dirigir-se ao outro ou simular uma interlocução, o narrador faz uso de travessões, contudo esses nem sempre são designativos de fala – bastante comum em cenas em que o discurso é pré-verbal; esse é um dos artifícios para limitar instâncias distintas na consciência em foco. Muitas vezes o travessão é como a voz que se sobrepõe no discurso, é aquela que, detentora de um tom exortativo, insere na consciência o ruído da cidade. Na cena a seguir, Fernandes é satirizado pelo narrador, pois a rua, onde todas as misérias se misturam, é o espaço para os fortes, aqueles que sobrevivem silenciosos à ordem – não há lugar para Fernandes, portanto. A personificação novamente toma posse da cena; não estão sendo descritos personagens, esses aparecem genericamente como "machos" e "mulheres", mas o erotismo do éter e das luzes. É como se esses movimentos fossem de tal modo frenéticos que dispersassem o espaço externo e, ao fazer isso, a partir desses recursos de linguagem, produzissem a sinestesia ao focalizar os anseios de Francisco. Além disso, podemos pensar que a escolha pelo espaço da rua por Magalhães seja porque, em meio às cidades, os homens ficam desprotegidos, como se sem morada, sem um local onde as lembranças possam se alojar e refletir sobre sua condição – espaço muitas vezes usufruído pelo narrador como em "Sonho acordado de uma noite de estio". Gaston Bachelard (1884 – 1962) afirma que "a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo" (BACHELARD, 2000, p. 24). É a casa que abriga o devaneio e protege o sonhador do outro. Imagens da urbe demoníaca, como a cena abaixo, se assemelham às de "Um prego! Mais outro prego!".

– E tu és um fraco! Por que vieste à rua?

No grande carnaval da vida, tu te onanizas, impotente, enquanto ao afrodismo do éter e da policromia e da Luz e da gargalhada, todos os outros

homens gozam, epopeicamente machos!... gozam... aquela que amas assustadiçamente... gozam tuas irmãs... gozam... gozam... todas as mulheres que conheces!
 Sai! vai-te, inútil, "fraco", menos que mulher – menos que animal... desprezível!
 Ei! Olá! E choras? (MAGALHÃES, 1963, p. 315)

Entre os focos de Adelino, há raros exemplos de personagens de classe média ou de posses, em geral o autor centra-se naqueles que são ou vítimas da estrutura social, como os negros, ou perdidos em sua miséria, incapazes de refletir sobre sua condição, por isso o espaço público é o preferido de Magalhães: a diferença estabelece-se no contraste aparente em céu aberto. No recorte a seguir, o narrador instaura um *tu* no texto, um interlocutor que o acompanha no discurso acerca da miséria, mas não há qualquer indício de quem seja esse outro. Seria ele uma projeção do sujeito? Contudo, diferente do interlocutor de **Grande Sertão: veredas**, o narrador de Magalhães tem um olhar alheio como se falasse simultaneamente com os elementos da paisagem: o menino, "Salta! pequeno!" (MAGALHÃES, 1963, p. 309); a mendiga, "E tu, mendiga, deixa de ser importuna atrás desse *corrente-de-ouro!* (MAGALHÃES, 1963, p. 309); a rua, "E tudo isto eu vejo, olhando para ti, Rua grandiosa, Rua-Símbolo, em tua realidade crua./Símbolo! Sim... por que rir?"(MAGALHÃES, 1963, p. 323), entre outros, estabelecendo uma interlocução consigo mesmo, construindo olhares múltiplos. Em alguns momentos no texto, o narrador observa a rua com distância, como se estivesse em uma janela e assim controlasse todos que espreita, movimentando o ponto de vista segundo seu interesse, ou falta de. Para Bergson,

nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (BERGSON apud DELEUZE, 2009, p. 31).

No excerto a seguir, estamos diante de um monólogo autônomo. O narrador tem total domínio da instância discursiva, projetando a interlocução em um tu autorreferente. Na descrição da miséria, um amontoado de adjetivos pincela a impressão do sujeito, mas, no enunciado, o foco não está mais no *eu*, está no outro, e este que sofre os efeitos do processo social não tem nome, mal podemos dizer que se constitui inteiro, e novamente o narrador usa a metonímia – não são homens, são "cacarecos", vestígios de homem em cena. Os dêiticos assinalados abaixo apontam para o *eu*, fazendo com que o princípio da autorreferencialidade se faça presente. Segundo Benveniste (2005, p. 279), são os dêiticos elementos indicativos de pessoa; no caso abaixo, os demonstrativos funcionam como extensões do sujeito, isto é, como na linguagem o entorno trabalha a favor daquele que enuncia, os dêiticos inserem, portanto, rastros da pessoa no texto. Ao referir-se à arquitetura, em seguida, o narrador detém-se em uma casa alheia e deixa-se levar pela imaginação até as reticências que produzem um *fade-out*, e a imagem parece demorar-se a dissolver. Na última frase, o tom exortativo finaliza de modo brusco, como um corte, a cena descrita.

Ah! sim, um despejo, aquilo!

Lépido boêmio em farrapos e de rotíssimo boné à cabeça, isso talvez tu compreendas: que, quando se é pobre, não se pode pagar: e que quando não se pode pagar... têm-se de sofrer qualquer coisa, que se não sabe o que é, que não até aonde vai...

Vingança da miséria – a miséria desses trastes desengonçados e sujos, desses cacarecos a desestetizar, como uma mazela odienta, a serena reta orgulhosa da rua, flanqueada de caprichadas arquiteturas...

Os miseráveis talvez não pensem – inconsciente vingança – nessa vingança! Talvez na casa alheia já comecem a sofrer os covardes vexames de amigos, – já cochichem com os olhos a verdade duríssima dessa nova e mais dolorosa miséria, e talvez as crianças choraminguem de fome; e talvez, no íntimo, choraminguem todos de saudade!

De saudade choraminguem de sua velha cama; de sua mesa sem uma perna; de sua bacia já em furos; de seu lavatório de sardento espelho amarelado e de sua antiga moringa, sem gargalo – que essa, pelo menos, se não fosse o pavoroso afã da debandada, poderiam ter trazido...

Miséria! os filósofos te suportam porque... não te conhecem! (MAGALHÃES, 1963, p. 320).

No recorte seguinte, a cidade personifica-se e, deste modo, estabelece-se o contraponto entre o *eu* do narrador e o outro – a Sebastianópolis. Esse contraste é fundamental no cerne do discurso, pois, segundo Benveniste (2005, p. 286), é dirigindo-se ao outro, a um *tu*, que o *eu* toma consciência de si mesmo. É a partir da oposição, portanto, à cidade e a tudo que a constitui que o sujeito encontra no discurso meios para expressar-se, ou seja, o narrador de Magalhães não se contrapõe ao conjunto da cidade, mas às impressões, aos recortes que lhe provocam desconforto e, assim, assinala seu posicionamento diante da miséria. O enovelamento do narrador com as personagens que perambulam pela cidade nos impede de afirmar quais os limites entre eles no texto. Segundo Osman Lins (1924-1978), "a separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico" (LINS, 1976, p. 69). A Sebastianópolis é, no trecho a seguir, novamente revestida de vestes infernais. Entre as estratégias utilizadas, a metonímia reina nas descrições:

Símbolo! Sim... por que rir?

Ris das tinturarias sempre pintadas em tiras de várias cores: ris das tinas dracenas dos restaurantes: ris dos panos enrolados à cinta dos carregadores: ris dos grandes vidros coloridos das boticas... tudo isso, idas tradições conservadas...

Bem, vai-te... estás insuportável! E eu vejo de cá, como estás andando entre as moçoilas de chita que carregam crianças ou que se vestiram, num coquetismo irrisório, para irem de uma esquina à outra; e entre os mangas-de-camisa, sujos; e entre os dândiscaixeiros e os cafténs de chapéu de banda e flor ao peito, na rua tumultuosa.

Como estás andando tradicionalmente, "homem fino", simbolicamente! Elegância, eu te vejo de cá!

– Rua-Símbolo! (MAGALHÃES, 1963, p. 323)

No trecho final, o narrador põe em dúvida se de fato estava observando a cidade ou se se tratava de um longo devaneio em que recorta impressões sobre a Rua João Rosas e sua gente. No título **Visões, cenas e perfis**, os perfis são os breves retratos que o

autor traça das gentes; e esses são mostrados em cenas, em *flashes* do cotidiano. As visões são os instantes em que projeta em outro tempo um devaneio ou ainda quando produz as suspensões – aquelas passagens em que o leitor não consegue estabelecer associação dentro do texto, porque o narrador lança informações sem referentes. No final da tarde, *fade-out* para que a cidade enfim adormeça, e o sujeito se distancie da lembrança.

Opa! Por um triz!

Inofensivo, a correr... só este meu devaneio pela tumultuosa Rua João Rosas, ó meu Gavroche!...

- E o crepúsculo desce e tudo se assombreira na tumultuosa rua... saudosa! já tão longínqua!... (MAGALHÃES, 1963, p. 320)

A miséria é o tema central da obra de Magalhães. Obsessivo em apresentar o que chama, na epígrafe do livro, "psicologia dos insubmissos", o autor tece teias cuja fragilidade dos instintos demonstra a indiferença que se aglomera nas ruas dos grandes centros. Os homens são apresentados em recortes rápidos como se, na *feeria vida*, expressão de Magalhães, não houvesse tempo para determos o olhar. Em Virgínia Woolf, por exemplo, não é raro encontrarmos passagens em *slow-motion*, ou seja, descrições lentas e perspicazes da percepção. Em Adelino, são os cortes e os *fade-outs* que provocam a ruptura. A modernidade é o tema em voga, e, ainda que tenha sido publicado em 1918, portanto antes da Semana de Arte, há nele características que o assemelham às imagens da urbe desordenada de uma **Paulicéia Desvairada**, de Mário de Andrade, e às cores fortes dos quadros expressionistas de Anita Malfatti, mas, sem dúvida, o autor que melhor dialoga com o projeto estilístico do autor é Oswald de Andrade – assunto que trataremos mais adiante. Magalhães tem um olhar pessimista diante da modernidade, pois percebe que, com o crescimento dos grandes centros, o subdesenvolvimento alastra-se e torna-se aparente – ponto de vista diverso do dos modernistas de 22 que faziam da temática moderna o impulsionador do sentimento

nacionalista (BRITO, 1964, p. 28). Para Ferreira Gullar, o nacionalismo só seria válido se pudéssemos ver as contradições nacionais como particularidades nacionais:

devemos ver também a realidade nacional como resultante da interação de elementos diversos, de fatores regionais, das contradições entre zonas desenvolvidas e subdesenvolvidas, entre a cidade e o campo, da luta entre as classes sociais, etc. Se não a olharmos assim, cairemos na mistificação do 'nacionalismo' equivalente à mitificação do 'internacionalismo' que denunciamos. (GULLAR, 1978, p. 95)

Na década de 20, no Brasil, a modernidade será tratada sob uma visão heroica e triunfalista do atraso. Os intelectuais da época farão uso de artifícios românticos para abrir caminho para a arte nacional, revalorizando antigos temas para tentar alcançar o relógio europeu. O riso presente nos modernistas traz a imagem do sorriso triste do arlequim que caminha ou se esconde em meio à urbe – uma alegria desesperada de carnavalesco tal qual a dos versos "Felicidade" de Vinicius de Moraes: "A felicidade do pobre parece/A grande ilusão do carnaval/A gente trabalha o ano inteiro/Por um momento de sonho/Pra fazer fantasia/De rei ou de pirata ou jardineira". Nas produções mais maduras de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, verificamos que eles também acreditam que, antes de transformar a linguagem, era necessário posicionar-se de modo crítico em relação ao subdesenvolvimento. Neste ponto, Magalhães apresenta-se maduro, pois percebe que não adianta mudar a linguagem da arte se a diferença entre os locais de produção não for considerada. Ao focalizar os miseráveis, o autor não deixa de atingir o universal, afinal a melancolia, o pavor e as ânsias fazem parte de todos os povos; contudo, Magalhães consegue dar andamento à instância que sai do particular e atinge esferas mais amplas, projeto tão ambicionado pelos modernistas de 22, sem mascarar as origens escravocratas, a formação colonial e a organização patriarcal da sociedade. Segundo Lúcia Helena:

Já na interpretação dos arautos da Semana de 22, e isto está visível nas obras que produziram, o mito da técnica vinha imbuído de uma visão utópica não-conservadora, muitíssimo modalizada, que queria articular de algum modo a tradição brasileira ao relógio do presente. Na vertente pau-brasil de Oswald de Andrade, por exemplo, isso se dá através da fórmula gozadora da articulação da floresta e da escola. E, na versão marioandradina, isso ocorre através da urdidura de Macunaíma, *o herói sem nenhum caráter*, que se revela uma prodigiosa alegoria da diferença, da variação de classes, raças e etnias constituinte da cultura brasileira, mas sem a explicação facilitadora da miscigenação (HELENA, 1994, p. 107).

Magalhães, como já foi analisado em estudo de mestrado (RÜCKER, 2005), compactua com o ponto de vista dos modernistas do Rio de Janeiro, organizados sob o projeto da *Revista Festa*, sobretudo em sua primeira fase (1927 - 1929), em que participou ativamente acompanhado de Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Andrade Muricy, entre outros. Os participantes do periódico não queriam construir a modernidade negando a tradição, mas dialogar com ela, utilizando-se das origens e da história cultural, sem aguilhoar-se ao pitoresco ou exótico. As cores de Adelino são intensas, no entanto não de um verde-amarelo que retrata o pitoresco, mas de tons que pincelam aquilo que se deseja destacar. Nos anos 30, passada a efervescência modernista, os romancistas que abordaram temáticas regionais utilizam palheta semelhante, evidenciando que, antes de tentar ajustar o relógio do país aos modelos europeus, era necessário repensar as facetas do subdesenvolvimento e reorganizar o espaço das cidades para que essas fossem dignas à vida humana.

4.5 A INQUIETUDE DO RELÓGIO

Seguei Eisenstein compreende a montagem como o processo capaz de apresentar uma narrativa logicamente coesa, contendo o máximo de "emoção e vigor estimulante" (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Para isso, explica que, para criarmos uma imagem, não é

suficiente juntar dois elementos, mas associá-los de tal modo que o produto seja independente das partes isoladas. Em Magalhães, podemos dizer que a associação interna aos recortes é a justaposição das impressões e dos entendimentos da realidade que provocam no *eu* uma representação particular. A conexão não é clara nem instantânea, ela demanda que o leitor mergulhe no discurso e aceite o desafio – por vezes desagradável – de remontar as emoções do sujeito a fim de criar uma cadeia de significado. A citação a seguir do cineasta russo nos auxilia a compreender esse processo – é necessário apenas trocarmos "autor" por "narrador":

A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com "a força da tangibilidade física", com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em suas visões criativas (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Em "Tique-taque", do livro **Inquietude** (1922), deparamo-nos já na epígrafe com a justaposição de morte, ciência, amor, piedade, etc. que velozmente montam o prelúdio da corrida pelo tempo. A partir do uso do ponto e vírgula, segue-se o cenário do texto organizado entre parênteses: "É noite! Que alucinada solidão na clausura de meu quarto!" (MAGALHÃES, 1963, p. 514). No espaço do quarto, o sujeito não se sente protegido, mas assustado, recolhido em si mesmo como se estivesse estreitado entre as paredes, sem mobilidade, mas com a mente livre em devaneio. Descrita a paisagem, sabemos que estamos diante de uma psique em crise cuja temática do devaneio é o tempo. Os recortes justapõem os elementos de modo caótico e, quiçá, vazio de referente. Embora o leitor possa reconstruir as cenas, há diversas alusões que produzem lacunas

na leitura - reservadas exclusivamente à expressão do *eu*. O medo está nessa interação que o sujeito tece consigo mesmo,

não vem do exterior. Nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. Também não tem fisiologia. Nada em comum com a filosofia da respiração suspensa. O medo é aqui o próprio ser. Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um "horrível exterior-interior" (BACHELARD, 2000, p. 221).

Dividido em cinco partes⁸³, sinalizadas por um traço centralizado, percebemos que, na primeira parte, o foco está no relógio, no compasso das horas que inserirá no discurso a onomatopeia "tique-taque", produzindo um estribilho ou eco que cortará o fluxo da consciência na vertical - é como se em cada cena, de alguma forma, um trecho se associasse a outro, criando uma cadeia indissociável. O compasso do relógio quebra o curso da consciência ao mesmo tempo em que cria elos entre as cadeias de pensamento. Mas como o narrador faz isso e que resultado produz no leitor? Para apresentar uma consciência em crise, um dos artifícios utilizados nesta primeira parte é criar elementos que simulem a repetição ou o eco a partir do recurso da sonoridade, o que pode desencadear no interlocutor uma sensação de assonância, mas também de dissonância - movimentos da sonata da intimidade. Vejamos alguns dos recursos a seguir:

"insânia o meu deSamparo⁸⁴, a minha deSorientação" ou "PRincípio PRecipitadura do vazio (aliteração)

"desemaranha-se eu do emaranhado" (antítese)

"incessantemente, indomavelmente, o Indiscutível" [os advérbios sincronizam e modalizam os "tempos", produzindo aqui um movimento mais lento na leitura (*slow-motion*) para expandir o poder do tempo]

⁸³ O texto pode ser acompanhado na íntegra no anexo desta tese.

⁸⁴ Os elementos em maiúsculas são grifos nossos.

"eco soturno das zoadas misteriosamente lúgubres que estraçalham o silêncio" (personificação)

"TUDO MUDO! TUDO MUDO! TUDO deserticamente MUDO! TUDO sombriamente MUDO! TUDO MUDO!" (repetição - a troca somente da primeira letra dá agilidade ao texto e produz um movimento de reiteração tal quais as marteladas de "Um prego! Mais outro prego!" ou de outros textos de Magalhães em que esse movimento revela ou uma obsessão ou uma inquietação do narrador ou personagem)

B'LÃO!B'LÃO! Morreu a Ilusão de se conhecer!... (a onomatopeia reitera o som do relógio)

(MAGALHÃES, 1963, p. 515)

Os aspectos assinalados acima, nos parênteses, destacam as emoções do sujeito, contudo o uso das reticências e dos pontos de exclamação, que acompanha o autor, expande e reitera o tom dramático dos apontamentos. Nos excertos a seguir, a pontuação é mais do que um recurso gráfico e auxilia a dar destaque à psique do sujeito.

"Broca o invento humano das horas a rocha inextinguível do Tempo: - a rocha inextinguível do Sofrimento! Tique-taque! tique-taque!

... Uma voragem de angústia, na atroz zoeira!"(aqui o *enjambement* prolonga o tempo do relógio até se encontrar novamente a angústia, produzindo um movimento cíclico de clausura e medo)

"Sofrimento! Ao longe... muito ao longe" (espaçamento temporal. O advérbio de lugar amplia a sensação de solidão)

"Sombra convulsa de cataclismo!..." (as reticências prolongam a intensidade da crise associadas ao ponto de exclamação)

(MAGALHÃES, 1963, p. 515)

Outro aspecto que esboça o delírio é o uso de distintas pessoas verbais. O narrador usa a terceira pessoa do singular para descrever imagens (e os exemplos são múltiplos) e insere uma terceira do plural para ampliar seus conselhos ou presságios, "Agasalhem! agasalhem do frio de insânia o meu desamparo" (MAGALHÃES, 1963, p.

515). A segunda pessoa insere-se no texto quando o narrador visa aproximar-se do interlocutor, "Invectiva, prematuro, ó bufo, antes de monologares tuas chocarices!..." (MAGALHÃES, 1963, p. 515). No excerto a seguir, o narrador projeta um vós, senhor da criação, ao referir-se a um outro distante: "Ó, vós, que tendes a intuição da Verdade" (MAGALHÃES, 1963, p. 515). Como a associação de tantas vozes não produziria um ambiente paranoico? O sujeito em crise parece estar cercado por uma multidão de vozes que projeta companheiros à sua solidão. No final da cena, o "vós" transfigura-se em som do relógio, após em luz do luar e, finalmente, se dilui no ambiente do quarto, aproximando-se da consciência do sujeito. Assim como em Joyce, a literatura de Magalhães dialoga com a música, por isso, além dos recursos provenientes da poesia, o autor tem carinho especial pelas onomatopeias, pois essas quebram o movimento contínuo da psique.

B'lão! B'lão! Morreu a Ilusão de se conhecer!...
 Renascerá amanhã a luz da Esperança dos Séculos?
 Ó vós, que tendes a intuição da Verdade! ó vós que jurais pela luz, a mim
 conduzi-la!
 B'lão! B'lão!... que não morra...
 A luz, ei-la... o luar!
 Como dele se enche a paranoia do meu quarto! (MAGALHÃES, 1963, p. 515)

O som do relógio ressoa e, com ele, as emoções tornam-se dramáticas – o que pode ser vislumbrado a partir do uso da pontuação e das hipérboles. Em "a rocha inextinguível do tempo" (MAGALHÃES, 1963, p. 516), o adjetivo assume contornos de hipérbole ao representar a intensidade da crise pela qual passa o sujeito. É característica do autor da ficção da intimidade o exagero – estamos imersos na linguagem da mente em crise –; e não há imersão na psique se não houver um narrador ou um personagem cujo questionamento seja a experiência de um estágio limítrofe, afinal, quanto mais individual é a representação, mais subjetiva ela se mostra – eis porque é necessário inserir no discurso rastros que sejam decifráveis somente pelo narrador. Nos textos de

Magalhães, e nos demais autores da ficção da intimidade, a crise é configurada a partir de uma cadeia de significantes capazes de ressoar significados diversos no leitor segundo sua identificação com o tema e com os rastros – as referências – deixados pelo sujeito. Assim, ao mergulhar na psique, a constelação de impressões delineadas pelas imagens e por suas representações no enunciado só produz significado para o leitor se ele se dispuser a experienciar essa crise. Como nos explica Benveniste:

tudo o que é do domínio do semiótico tem por critério necessário e suficiente que se possa identificá-lo no interior e no uso da linguagem. Cada signo entra numa rede de relações e de oposições com os outros signos que o definem, que o delimitam no interior da língua (BENVENISTE, 2006, p. 228).

Nos trechos do conto de Magalhães abaixo, percebemos que a construção de imagens ultrapassa a metaforização e alcança a alegoria, pois, diferente da metáfora que produz um significado de uma ideia, ou seja, que não representa um elemento diretamente, mas a associação entre eles dentro do texto, a alegoria produz um conjunto de metáforas em que nem sempre é possível dotar a enunciação de significado – os referentes ou estão sublimados ou apagados no discurso. O narrador de Magalhães está imbuído da função de traduzir impressões e, para isso, faz uso de diferentes artifícios. A seguir, verificamos que não é possível encontrarmos os referentes no discurso, pois há um processo de apagamento no texto que visa resguardar a subjetividade. As imagens que personificam a sátira são aliadas ora à morte, ora à virgem, denominada posteriormente Maria. O solilóquio faz uso do tom exortativo e, ao projetar vários *tus*, direciona suas indignações à humanidade. Não há quase resquícios de elementos concretos no excerto, mas uma justaposição de imagens alegóricas que visam procurar algo ou alguém que explique o sofrimento constante que, segundo Freud, é gerado pela passagem do tempo ou pelo princípio de realidade ou de morte:

Ri bufo, no prenúncio ainda do teu garrido solilóquio! - "Ó Relativo, encanto das coisas, viagem pitoresca e deslumbrante pelo conceito de cada ser... Quiah! Exorta tu à traidora, que te prometia a legendária Revolução, final, absoluta!". De frase, que não foi dita... Qual seria! Conservas, Suprema Enganadora, a virgindade do Desconhecido em tua Palidez que insinua... e diante ela genuflexamos a perversão de nossa falsa Ciência, como um libertino à Imácua Dona!

A perversão!... Oh! a Virgem ia dizê-lo... Antes que lhe chegasse aos lábios a onda de melodias e de luz supremas, uma demência se fez pelo espaço. Um esgar pálido de demência, de inexpressão - no luar: caricaturando de palor, o esgar ficou à frase legendária da Virgem, que ia revelar... Ela se vai... e vêm ecos abafantes de sanfona... e vêm as pálidas imagens de sempre...

Tique-taque! (MAGALHÃES, 1963, p. 516)

A ironia, o riso e a escárnio ressurgem no eco da consciência produzindo um som infernal - e não são somente críticas à Ordem, mas a desmistificação de modelos (em "O Subterrâneo", por exemplo, o desvario das imagens percebidas por uma protagonista erotiza a personalidade divina - e, se lidos literalmente, podemos dizer que ela é possuída por esse ser superior). Parece-nos que, diante da fragmentação do enunciado, graças aos mecanismos de condensação (substituição metafórica de uma cadeia significativa por outra), as justaposições de significados deslocam as imagens no texto e desencadeiam o acesso ao nível da inconsciência, isto é, como ainda não consegue verbalizar o que sente, são as imagens - representações primitivas - que dão conta do processo psíquico; portanto, simulam o caos da mente em crise, o desconexo a partir do apagamento de referentes e da construção de constelações imagéticas. O enunciado verbal é o produto das relações entre o homem e o mundo organizado em forma de discurso, contudo nem sempre estamos nos referindo a uma estrutura estabelecida. Ao imergirmos na crise cujo sujeito tateia em busca de solução ou apaziguamento para suas inquietações, o enunciado não pode apresentar-se de modo lógico e conceitual - o contrassenso, o desconexo, o sem sentido e o choque são essenciais para configurar a cadeia de imagens que antecedem o discurso (e eis a eficácia da técnica). Contudo, para que as constelações imagéticas não fiquem soltas no texto, é necessário criar elos entre elas. No recorte a seguir, a sinestesia associa as impressões do narrador:

Despetala! despetala assim tua graça, perfumosa de sândalo! Sobre a fugacidade da existência, despetala tua graça!... (olfato)
 Tua graça, a serpentear serpentes de estonteamento! (visão)
 - Ouves bem o eco? (audição) ouves bem, da sanfona longínqua, esse velado eco? Que agonia, constringindo, a abafar, nessa lamúria, que chora os duendes que se vão: queridos, por que se vão, os duendes brancos... Oh! por que me abandonaram? Por quê?

(MAGALHÃES, 1963, p. 516)

Entre os modos de acesso à vida interior da personagem, podemos entender o segmento acompanhado de travessão como uma passagem em que há o predomínio do monólogo autônomo a partir do uso frequente de frases exclamativas (e interrogativas), do fato de o texto evitar formas verbais que indiquem ação, da ausência de referentes. Além disso, as interrupções, no enunciado, correspondem a instantes de silêncio, como se as imagens se descolassem das palavras no texto para prolongar a crise do sujeito. O *tu*, no excerto acima, nada mais é que uma transfiguração do sujeito que se travestiu de tu - e é próprio desse tipo de discurso criar contradições a fim de proteger os níveis de consciência mais profundos da psique, mantendo-a impenetrável. No final, a cena do pleno descompasso configura o escárnio da Ordem que oprime o sujeito. Em crise, o sujeito parece libertar-se e passa a verbalizar sem medida, emendando à fala trechos de um enunciado que se assemelha à oração:

Hah! hah! Ri, bufo, indomável!
 - "Eterniza o Ideal... e o Ideal é o mistério fremente, é a transcendência da Beleza dos crepúsculos; da natureza; dos instintos nobres!
 É o transcendente do Destino arautizado nos arrebatamentos dos fulgores, com os quais Deus escreve a sublime insinuação..."
 Hah! hah! hah!
 Bufo, dar-te-ei honras de colóquio, oportunamente: ao fim!
 Ao fim, bufo dos estertorantes arietas!...
 Tique-taque!
 Compassa horas o relógio!... (MAGALHÃES, 1963, p. 517)

A conjunção de metáforas é um artifício produtivo no conto porque alia tempos diferentes, imagens oníricas e indagações ou protestos em um mesmo discurso. Até a sexta parte de onze do texto, o desvario toma conta do sujeito de tal modo que não há referência do tempo exterior à consciência do narrador. O espaço é delineado no cenário de apresentação especial; sabemos, entretanto, que ele sente-se enclausurado em seu quarto em uma noite de insônia - e são frequentes as passagens na literatura de consciências que se desvelam e se perturbam em meio à escuridão e à fadiga que embaralha os sentidos quando insones. O primeiro indício do tempo exterior é revelado na passagem: "Quatro e dez da madrugada!" (MAGALHÃES, 1963, p. 517) e, o último, em itálico, "Quatro e trinta e cinco da madrugada.../ - Quanta coisa a fazer hoje, desde a manhã!" (MAGALHÃES, 1963, p. 521). O devaneio dura pouco menos de meia hora. Como os procedimentos se repetem, cabe-nos destacar ainda tanto o que caracteriza um bom constructo de imagens quanto o que comprova o uso da técnica.

E bate uma bigorna AGORA, LÁ, EMBAIXO, por ESTA noite alta... e do MEU pobre quarto, que amargura!... *{ainda que aqui o tempo verbal esteja em terceira pessoa, estamos convictos de que não se trata de nada mais do que a pura expressão do eu, pois os dêiticos põem em evidência os rastros do sujeito}*
 Há LÁ um gemedor som, de máquina fatigada! *{o advérbio de lugar projeta um eu que se dissimula em tu}*
 Oh! tenho a ideia de que se bate a cadeia que vez mais prende a Existência ao mistério do sofrimento! Mais um esforço... mais ESSE!... E ESSOUTRO...
 E AQUI, do MEU leito, solitário no espasmo da melancolia!
 Tique-taque! tique-taque!... tique-taque!...
 Oh! que tortura a MINHA, de pensamento: - de escutar, como uma danação, as vozes que falam, a todo instante - cortejo que não acabará mais!... santo desespero! *{as vozes aqui pertencentes ao eu constituem modulações do desvario do sujeito, são os distúrbios da consciência em sua expressão mais primitiva}*.
 (MAGALHÃES, 1963, p. 517)

A autorreferencialidade é um dos conceitos mais importantes e significativos para a compreensão da ficção da intimidade. Se pensarmos o enunciado, tal qual Benveniste, como uma cadeia de elementos subjetivos que definem o sujeito, mesmo em

uma mente em intensa crise como a do conto estudado, produto de imagens racionais e irracionais, ainda assim encontraremos referências de pessoalidade. "A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste", assegura o linguista francês (2005, p. 286).

Podemos entender as pessoas verbais no monólogo também como os avatares – denominação criada por Jacques Dubois (DUBOIS apud COHN, 2001, p. 211). Os avatares são roupagens, lugares ocupados pelo *eu* no enunciado, projeções da subjetividade. As diversas modulações do sujeito nada mais são que as aparências ou os disfarces da psique – blocos autônomos de significados que podem produzir um sentido diferenciado se associados em cadeia. Queremos dizer que os avatares não são personalidades, porque esta é múltipla, mas um conjunto de características, imagens, fragmentos de impressões que se justapõem constituindo a psique. A seguir, a análise de ainda dois excertos de "Tique-taque".

OuvES bem o ECO? OuvES bem, da sanfona longínqua, esse triste ECO? {o tu aqui se transfigura na já conhecida imagem do eco, apontando-nos para a voz do eu}
 É uma velha AGORA, vÊS? – essa que ora entra pelo quarto MEU, de extático devaneio. {a voz do eu toma contornos de uma velha imagem que se contrapõe à Serenidade. Se a velha "encarquilhada" representa a dissolução ou o fracasso do tempo, a Serenidade é a sabedoria que promove a quietude – solução para o entendimento da vida}
 Oh! por que não me virá a esperança mansa da Serenidade?
 É uma velha, muito enrugada, muito encarquilhada, muito desdentada, que geme, roucamente, o gemido da caverna... (MAGALHÃES, 1963, p. 518)

Esses avatares podem, é claro, transfigurar-se em pessoas e objetos, contudo nada os impede de apenas se apresentarem em formas abstratas, resultado de associações vagas e acidentais entre os signos – uma vez que jamais temos acesso à psique em todas as suas modulações, pois, para o leitor, algum aspecto da intimidade sempre estará protegido, provocando uma lacuna textual.

4. 6 AS 21 NOITES DE PAULO CLÁUDIO E A SÍNTESE DE UM PROJETO

A concepção da realidade objetiva das partículas elementares dissolveu-se de uma forma estranha, não na névoa de uma nova concepção de realidade escura ou mal compreendida, mas na clareza transparente de uma matemática que já não representa o comportamento da partículas elementares, mas o conhecimento que temos dela (HEISENBERG apud JANVIER, 1972, p. 29, tradução nossa)⁸⁵.

A hora veloz, publicada em 1926, surge, segundo Xavier Placer, em meio a uma atmosfera melancólica, resultado da imersão de Magalhães na cidade do Rio de Janeiro, propiciada por longas e produtivas caminhadas pelas ruas da metrópole – às vezes acompanhado do amigo Nestor Vitor; outras vezes, de Murilo Araújo, Tasso da Silveira, Andrade Muricy e companheiros da revista *Festa*. Em **A hora veloz**, dá-se o aprimoramento da forma a partir de artifícios já conhecidos: diluição do espaço; expansão ou representação de uma continuidade temporal em fragmentos; construção de pontos de vista múltiplos; descrição da realidade exterior a serviço das impressões da consciência; emprego de recursos gráficos dotando-os de nova significação, etc. Caminhar pelas cidades é o tema central deste livro, mas poderíamos dizer que este é interesse de autores que visam experimentar o movimento do outro, o espaço público. Ao andar a esmo, o sujeito aparta-se dos demais e protege-se na intimidade, ou seja, para compreender o mundo, tem de abandoná-lo instantaneamente (JANVIER, 1972, p. 25). É como se, a partir do exercício de entregar-se aos pensamentos, pudesse tomar consciência de si para si e de si para o mundo. Quando a personagem se entrega a um passeio, mesmo que essa só se realize em sua consciência, experimenta a justaposição de um tempo horizontal (da caminhada) associado ao das impressões, em tempo vertical,

⁸⁵ “La concepción de la realidad objetiva de las partículas elementales se ha disuelto de una manera extraña, y no en la niebla de una nueva concepción de la realidad oscura o mal comprendida, sino en la claridad transparente de una matemática que ya no representa el comportamiento de la partícula elemental, sino el conocimiento que nosotros poseemos de ella”.

promovendo conexões com as imagens que experiencia – é a vivência do automatismo e a vitória do movimento (não é o espaço que está em foco quando se caminha, mas o devaneio). Javier aponta-nos ainda um aspecto interessante do processo: a enfermidade da consciência. Conforme o professor, vagar é uma necessidade de tornar claro, de fugir ao labirinto, de encontrar uma solução ou saída.

Mas, ao mesmo tempo, nós encontraremos também o homem lúcido que vaga pela cidade. Esta solidão, “andada” com amargura, no fim torna-se preciosa para que possa explicar-se, pouco a pouco, a si mesma, para poder, enfim, “desdobrá-la” e orientar-se nela (JANVIER, 1972, p. 29, tradução nossa)⁸⁶.

Eugênio Gomes, no ensaio de abertura da **Obra Completa** de 1963 de Magalhães, afirma que, no monólogo de "As 21 noites de Paulo Cláudio", "encontram-se reunidos os principais elementos estéticos que emprestam uma singularíssima feição" à obra. Em verdade, encontramos, em **A hora veloz**, diversos dos artifícios utilizados no decorrer de seu projeto estético que tomam forma e de fato se configuram como técnica ou estratégia encontrada pelo autor para representar os limites da realidade recôndita e produzir a interação entre a experiência vivida pelo narrador ou personagem e o tempo interior ao discurso. Não era suficiente para Adelino Magalhães referir-se à crise, era necessário instaurar o conflito no enunciado para exteriorizar definitivamente a psique do sujeito.

Em "As 21 noites de Paulo Cláudio", um mosaico de imagens flutuantes, impressões alheias que se desenvolvem livremente, rastros de lembranças, nos é apresentado. Para isso, o autor faz uso do estribilho ou eco, capaz de promover uma voz – espelho do sujeito. O eco "propaga uma situação, dobrando a narração sobre si mesma,

⁸⁶ "Pero, al mismo tiempo, nos hallaremos también con el hombre lúcido que vaga por la ciudad. Esta soledad, "andada" con amargura, le resulta al final preciosa para poder explicársela poco a poco a sí mismo, para poder, en fin, "desplegarla" y orientarse en ella".

ou porque o mundo dos objetos se dobra ao refletir-se no espelho"⁸⁷(JAVIER, 1972, p. 49, tradução nossa). Esse apontamento do autor é útil pois nos auxilia a entender um pouco mais o caráter autorreferencial do projeto de Magalhães – e da ficção da intimidade – em que tudo que é descrito trabalha em prol da representação do sujeito como a projeção de um espelho em que o narrador, tal qual Narciso, mergulha em sua imagem, no caso, no discurso, em busca de si mesmo.

Entre os ecos do texto, destacam-se "de concertante a concertante..." (MAGALHÃES, 1963, p. 639), "De profundis!" (MAGALHÃES, 1963, p. 640), "Lembras-te?..." (MAGALHÃES, 1963, p. 654), entre outros. O recurso da repetição produz a coesão entre os segmentos, iluminando uma cena ou passagem da lembrança. Na décima segunda noite, por exemplo, há uma diferenciação marcada entre o "Lembras-te?..." (MAGALHÃES, 1963, p. 654) e " – Lembras-te?... Vai chovendo..." (MAGALHÃES, 1963, p. 654) com travessão. Não ocorre em todos os trechos, mas nesse caso o travessão é a voz do presente da lembrança e não o da narração, instaurando uma quebra no enunciado capaz de ressoar, na vertical, a voz de um outro tempo. O espaço discursivo se constrói, portanto, a partir dessas fatias de passado que se cruzam e conversam entre si com o presente da enunciação.

A partir da montagem, diferentes pontos de vista se mostram. Um dos benefícios mais produtivos do uso da técnica é poder instaurar várias facetas de tempo as quais se confrontam com a ordem da disposição dos acontecimentos no discurso – procedimento frequente nas narrativas que privilegiam os aspectos psicológicos aos históricos – resultado de anacronias (movimentos que libertam o sujeito das fronteiras do tempo mecânico). A utilização de diferentes tempos verbais conjugados também auxilia a instaurar o caráter dinâmico da narrativa da intimidade, dando sincronia à leitura que o sujeito faz da realidade que o cerca simultaneamente a outras com as quais dialoga. O uso do presente torna-se cada vez mais frequente em Adelino Magalhães, e, em "As 21 noites de Paulo Cláudio", temos quase todo o discurso formado por cenas nesse tempo

⁸⁷ "propaga una situación, doblando la narración sobre sí misma, o porque el mundo de los objetos se dobla al reflejarse en el espejo".

verbal, o que produz a comunhão entre o tempo da experiência e o do enunciado. Além disso, nada mais moderno que a fragmentação da unidade temporal. Para Bergson, a mudança na duração implica um contínuo heterogêneo em que tudo está em fluxo, logo não há modificações de estado, mas sim estados de mudança. Entre as teses reunidas por Bergson constam: o passado coexiste com o presente; o passado se conserva em si como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante. O tempo da intimidade demonstra que não há tempo exterior ao sujeito, mas o sujeito é interior ao tempo. Para constituir-nos, tecemo-nos de tempos. Tanto para Deleuze quanto para Benveniste, o presente enunciativo é o produto das relações com o passado e o futuro, assim, o que há no discurso é o presente, pois somente ele é capaz de coincidir experiência vivida com enunciada.

Na ficção moderna, o tempo acompanha o narrador e a complexidade da nova era, mas, sobretudo, acentuando o caráter fragmentário da vida, dos valores e das obras (GOTLIB, 1988, p. 30). Assim, "'o presente se transforma em passado' em virtude da montagem, mas este passado 'aparece sempre como um presente' em virtude da natureza da imagem" (DELEUZE, 1990, p. 50) - e no monólogo rememorativo por vezes é o uso do passado que assinala que o sujeito está preso na lembrança. Não é, portanto, "a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento" (DELEUZE, 1990, p. 71). Para isso, é necessário compreender que:

O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o "agora" e de torná-lo atual senão realizando-o pela inserção do discurso no mundo. Poder-se-ia mostrar pelas análises de sistemas temporais em diversas línguas a posição central do presente. O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção do discurso, e, a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos "tempo"; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência

interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não é mais. (BENVENISTE, 2006, p. 85-86)

O artista itinerante é aquele que experimenta uma visão panorâmica da cidade, podendo, a partir de imagens entrecortadas, associar, em um mesmo plano, o luxo e a pobreza dos grandes centros, ou seja, a tomada em panorama apresenta a peculiaridade de instaurar o paradoxo da composição social na tomada discursiva. Segundo Eisenstein (2002, p. 28), "a montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem incorpora o tema", no caso, a miséria humana. Walter Benjamin designou o *flanêur* como aquele que experimenta o produto da união da arte e da técnica agregado ao capital e percebe, desta forma, que o homem não é mais o centro da complexa engrenagem social, mas mercadoria, objeto descartável. Verificamos na proposta de Adelino, a revolta do sujeito não só diante de uma Ordem universal, mas também social, afinal, ainda que essa literatura se proteja por vezes no discurso, esse sempre é o reflexo da internalização do entorno sob o olhar da subjetividade.

Ao pincelar o homem comum sem feições bem contornadas, Adelino contraria o papel do herói capaz de modificar todo um conjunto social individualmente, e não é à toa que poucos são os protagonistas que marcam a ficção de Adelino – a estratégia repensa e modifica a estrutura tradicional de herói ao instaurar uma narrativa plural como produto da multiplicidade de *eus*. Pode parecer paradoxal, mas o que deseja Magalhães é dar destaque a personagens anônimos atrelados a suas misérias anônimas, resultado de uma estrutura, seja essa qual for, que dissemina a opressão – e são frequentes as cenas de insatisfação social, de tom quase socialista, em que o poder da massa se configura como personagem central tal qual em "A Greve", de **Visões, cenas e perfis**, e "Avante! Avante!", de **Tumulto da vida**. Com a expansão do espaço industrial, ficam ainda mais aparentes as tensões políticas e as contradições cada vez mais frequentes nos centros das cidades, pois, segundo Foucault (1996, p. 86), a partir do

aparecimento da figura do proletário, ou seja, com a inserção definitiva do trabalhador, toda a sociedade passa a configurar-se de modo distinto.

Estratégia semelhante (a descentralização da personagem) é explorada em **Marco zero** por Oswald de Andrade. A fidelidade do autor de **Memórias de João Miramar** ao socialismo fez com que produzisse uma obra capaz de desestabilizar o posto de herói, produzindo um texto em que todos participam da construção narrativa, e talvez seja esta uma das principais falhas de seu projeto estético ao mesmo tempo em que se apresenta como vanguarda. Diferente de Magalhães, Oswald elimina completamente o *eu* e, ao fazer isso, deixa a narrativa sem referência, ou seja, desacomoda o leitor – eis uma das propostas de seu texto. Ao mergulhar no âmbito da ficção, o interlocutor tende a assumir um ponto de vista, aproxima-se ou do narrador ou de um personagem e, deste modo, cria um laço que o orienta no decorrer da narrativa, contudo, em Oswald de Andrade, percebemos que os sujeitos estão de tal modo diluídos que não há como estabelecer esse laço, assim nos sentimos dispersos, incapazes de verdadeiramente participar da teia ficcional. A proposta de redimensionamento da personagem ficcional vale tanto para Adelino Magalhães como para Oswald de Andrade, pois assim o sujeito mostra-se inscrito em um processo sem saída, em uma rotina que apenas concretiza e certifica o processo de falência. Segundo Deleuze:

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se assinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma fábrica... uma escola. Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão (DELEUZE, 1999, p. 31).

Verificamos, na leitura dos contos de Adelino Magalhães, que o autor faz uso de uma estranha equação, pois, diferente de tantos artistas de vanguardas que visavam distanciar-se da intimidade para construir uma expressão que renunciasse a toda ilusão de realidade e provocasse a deformação (e na pintura de Braque, Dalí, Picasso e Rouault

o processo torna-se aparente), Magalhães alimenta-se da música, das emoções e das imagens simbolistas para pintar e compor a organização (ou desorganização) do intelecto. A lente parece assemelhar-se àquela utilizada pelos realistas – está preocupado em entender com olhares quase científicos o processo, contudo percebe que a falha está em acreditar em um olhar, um ponto de vista, um narrador. É preciso instaurar, portanto, no discurso, o fim da unidade, e, para isso, repensam-se as estruturas literárias (personagem, clímax, tempo, narrador) e questiona-se a representação da vida. É necessário desapegar-se de modelos – é falso e grotesco acreditar que qualquer unidade se sustente: quanto mais fragmentado, mais próximo da essência do homem.

Para dar forma aos devaneios de Paulo, o autor faz uso de imagens que esboçam o movimento dos redemoinhos como se os pensamentos se agitam delineando círculos de camadas distintas. Entre as preocupações de Magalhães está a tentativa de transformar o conteúdo abstrato em concreto e, para fazer isso, materializa as impressões a partir da cadeia de imagens. São os elementos condutores desse processo que produzem os elos formais os quais auxiliam a "preservar a união dos materiais dispersos na consciência" (HUMPHREY, 1976, p. 82). Esse movimento orbital configura-se em redemoinho, produzindo pelo menos duas leituras: 1) o redemoinho nada mais é que um labirinto, onde a psique experimenta a solidão e o caos, uma vez que o conteúdo da consciência de Paulo Cláudio é disforme, indisciplinado, sem ordenação específica, promovendo luzes e sombras à interpretação; 2) em redemoinho, os pensamentos estão em constante movimento, além disso, como em orbitais eletromagnéticas, eles pulam de um espaço a outro na memória, saltando de modo livre – pelo menos aparentemente – de um raciocínio a outro.

O solitário, pelo transcendente divagar, alucinado e *redemoinhante*, a ti acuando a turva consciência de que nada na vida tens feito (MAGALHÃES, 1963, p. 639).

Fúria de *torvelinhar* a gente em torno ao cansaço das realidades: perniciosas, ou construtoras! Fúria de se chauscar, a gente, nos erros que hostiliza: de se criar inimigos para, ao termo, neles ver centelhas do Esplendor (MAGALHÃES, 1963, p. 646).

Fez-se o caos. No caos, visto que não se erigir a rigidez de princípios, a enxurrada da maioria descerebrada *turbilhona*: da desescrupulosa: indiscutível, no seu acanalhante triunfo! (MAGALHÃES, 1963, p. 661).

Na próxima seção de nosso trabalho, estudamos a relação entre Oswald de Andrade e Adelino Magalhães. Essa aproximação se faz necessária, porque, ainda que de forma diferente, os autores preocupam-se em representar o Brasil, ou o brasileiro, demonstrando que somos um conjunto heterogêneo de heranças, valores e hábitos – não há, portanto, uma identidade brasileira, mas um mosaico que se justapõe e descreve o país. Está no cerne tanto do projeto antropofágico quanto do de Adelino Magalhães a quebra da unidade textual. Oswald de Andrade e Adelino Magalhães são apontados como gênios que se correspondem aos pares, promovem inovações formais. Analisando a fortuna crítica de Adelino Magalhães, encontramos referência a Oswald de Andrade como aquele que teria trabalhado a linguagem de maneira semelhante à do escritor carioca – e é esse aspecto que nos interessa averiguar.

Em 1976, Assis Brasil (1976) questiona-se sobre a possível filiação, diálogo ou linhagem que inseriria Magalhães no quadro da Literatura Brasileira. Diferente de Xavier Placer, que não vê aparente relação entre a obra do autor e os demais escritores brasileiros, Assis Brasil afirma que Oswald de Andrade e Adelino Magalhães deveriam ser lidos aos pares como exemplos dos “primeiros e importantes marcos de renovação de nossa prosa de ficção” (1976) e acrescenta que, na fase heroica de 22, havia muitos autores que se destacavam, entretanto estaríamos bem representados se nos amparássemos nesses dois nomes em uma primeira tomada. Pois bem, com base nessa afirmação, visamos traçar outras relações com a literatura do autor que reafirmem a proposta central de seu projeto estético: fragmentar o discurso a fim de provocar uma verossimilhança interna capaz de melhor descrever a realidade.

Em Adelino Magalhães, observa-se que o principal artifício utilizado é o emprego do monólogo como técnica discursiva capaz de desarticular parâmetros tradicionais de tempo e espaço. Ainda que haja traços desse recurso em Machado de Assis ou em Raul

Pompéia, como já demonstramos, a evolução, a partir dessa técnica, dá-se somente em 1916 com **Casos e Impressões**. O fluxo de consciência e/ou monólogo interior terá, na literatura brasileira, herdeiros como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, entre outros. O trabalho de Oswald de Andrade, por sua vez, centraliza-se na inovação da linguagem que se configurará em 1924 com a publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*. É evidente que os dois autores focalizam sua preocupação na forma, mas enquanto Adelino Magalhães inquieta-se com a representação do sujeito – e a partir daí fragmenta a linguagem, Oswald de Andrade desassossega a língua de maneira lúdica, brinca com o cânone, experimenta uma nova estética a fim de delinear as preocupações do homem brasileiro novo que deseja libertar-se das convenções e manifestar seus conflitos. A ansiedade em produzir uma arte dessacralizada que incorpore novas noções de tempo e espaço, demonstre a falência da linguagem e abarque o inconsciente gera uma literatura que desacomoda o leitor, convida-o a participar do processo criativo e quebra a sua “expectativa morosa”, como diz Haroldo de Campos (1966, p. 17).

Para aproximá-los é necessário estabelecer parâmetros de semelhança e, para isso, selecionar textos que se avizinhavam quanto ao gênero desenvolvido ou à data de publicação. Em Adelino Magalhães, o gênero predominante são os contos, ainda que haja textos como **Os Marcos da Emoção** onde aparece a escritura ensaística misturada a recortes de lembranças biográficas. Entre a vasta produção de Oswald de Andrade – ensaios, romances, textos dramáticos e poesia – não constam contos. Para aproximá-los, optou-se por dois livros de 1927: **Os violões**, de Adelino Magalhães, e **Primeiro Caderno do aluno de poesia**, de Oswald de Andrade, pois se aproximam em relação à fragmentação de recortes da realidade.

4.7 OS VIOLÕES: DESMONTANDO BRINQUEDOS

Noites de além, remotas, que eu recordo,
 Noites da solidão, noites remotas
 Que nos azuis da fantasia bordo,
 Vou constelando de visões ignotas.

Sutis palpitações à luz da lua.
 Anseio dos momentos mais saudosos,
 Quando lá choram na deserta rua
 As cordas vivas dos violões chorosos.

Quando os sons dos violões vão soluçando,
 Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
 E vão dilacerando e deliciando,
 Rasgando as almas que nas sombras tremem.
 (CRUZ e SOUSA)

Em **Os Violões** (1927), subtítulo “Brasil-Poema”, estamos diante de um *entregênero*. Magalhães fragmenta a prosa/poema e faz uso dos artifícios do cinema para quebrar o texto a partir de um tipo de discurso que denominaremos retratos. Os retratos são unidades dotadas de significados autônomos e, mesmo que haja uma linha cronológica entre eles, a modificação da ordem não prejudica a leitura.

Nessa obra, há uma sobreposição de retratos, talvez fotografias, de diversas facetas de nossa *brasilidade* – para utilizar uma designação querida ao Movimento Modernista. Esses fragmentos apresentam as marcas regionais, a partir da representação da linguagem, dos hábitos e dos costumes do brasileiro; rediscutem a história ao estilhaçar o tempo e destacam a miséria quando, em excertos de caráter religioso ou profético, destacam a penúria ao apresentar a crença ou a esperança como a única saída para a sobrevivência. Em Oswald de Andrade, a poesia mínima repensa o tempo através de uma linguagem que desmembra a sintaxe até as expressões nominais primitivas. Quando o aluno do **Caderno** escreve, ele não só se questiona e brinca, mas desconstrói concepções fossilizadas da escola. Tanto a criança de Oswald quanto o autor-profeta de Adelino fazem um movimento de retorno às origens, a um mundo pré-industrial, distante do Academicismo.

Os dois autores refletem um período de antagonismos profundos, combinação de extremos, unificação de contrassensos, mergulho no inconsciente e experimentação

estética. Eles renunciam à ilusão de realidade e expressam uma visão ampla ao incorporar o paradoxo e o grotesco ao discurso. Assim, o contrassenso passa a ser o tema central dessa nova arte. Hauser afirma que, no início do século, “o verdadeiro tema da representação é o absurdo da vida, a qual parece tanto mais surpreendente e chocante quanto mais realistas são os elementos que constituem o todo fantástico” (HAUSER, 1998, p. 968). O Surrealismo, o cinema e o conceito de tempo desenvolvido por Bergson dão uma configuração espontânea à arte do início do século. A concepção de fragmento recorta a realidade, mas, ao mesmo tempo, cria a possibilidade de relação entre tudo. Todos os recortes podem ser interligados, todos os universos podem ser fundidos, todas as expressões possuem fronteiras fluidas para dar vazão à simultaneidade dos estados anímicos. A arte

é tomada de uma verdadeira mania de totalidade. Parece possível relacionar cada coisa com todas as demais, tudo parece incluir em si a lei do todo. A depreciação do homem, a chamada ‘desumanização’ da arte, está ligada, sobretudo, a esse sentimento. Num mundo em que tudo é significativo ou de igual significação, o homem perde a preeminência e psicologia sua autoridade. (HAUSER, 1998, p. 968)

Justapõem-se, neste texto, diversas facetas do Brasil, mas, é claro, nem sempre esse universo é reduzido a um povo, já que o medo, a saudade, a tristeza são sentimentos que compõem a miséria do homem de qualquer região. Compreendemos que, dentro dos retratos, há fragmentos, logo é necessário caracterizar o processo que há entre os núcleos daqueles que englobam as unidades ou as diferenciam. Preocupado em representar o tempo dos que choram longe da pátria (porque estão longe dela ou porque estão à margem do processo social), que temem o futuro ou dos momentos “que se fazem gloriosa Duração!”, Adelino Magalhães quebra o discurso e instaura um tempo permanente.

NUMA ESCOLA PÚBLICA A VINTE LÉGUAS DE CUIABÁ

- Menino, por que você ama o Brasil?

- Pruquê ele é a nossa querida pátria, que nos dá tudo o que nós precisamos
(Voz precipite! Algazarra -: toada escola-primária) (MAGALHÃES, 1963, p. 689)

Nesse trecho, vislumbramos um fragmento de uma escola no interior do país em que a ênfase do ensino é dada à velha discussão presente nos livros de Educação Moral e Cívica que visavam a “ensinar” por que adorar a pátria. Por um lado, a resposta do educando leva-nos a crer que se trata de uma réplica já programada: “amar a pátria” a qualquer custo; por outro, o registro da fala do menino reflete a desigualdade. Após o diálogo, em *close-up*, a câmera abre e engloba toda a sala. Poderíamos imaginar a cena como em panorama sob a visão do olhar do narrador a partir da vista de cima, fechando-se em *fade-out* (em negro) e enclausurando, dessa forma, o menino no universo preconceituoso e limitador da escola que almeja respostas pré-concebidas e não promovem a discussão.

O infortúnio do ser é tema que acompanha toda a produção do escritor como já vimos. Em **Os Violões**, diversos são os momentos em que o homem sente-se perdido em sua pátria e lamenta sua desgraça, sobretudo quando pinta o retrato do homem daquele que vem do mundo não desenvolvido e que, esquecido pelos irmãos da cidade e talvez por uma instância maior, alimenta-se da aflição e do amargor da solidão. É importante destacar que o uso das onomatopeias, da alegoria, a projeção de um tu como desdobramento do *eu* são artifícios utilizados também nesse livro:

PÁTRIA LONGÍNQUA

Pátria distante e erma! As vozes dos violões clamam pelos desamparados:
dizem dos que não têm pátria na Pátria...

Queixaram-se, as vozes, daqueles que deliram prostrados perante o Feitiço,
além das arrepiantes distâncias, doentes: e que deixam seus irmãos ao sombrio
do abandono: ao frio da solidude: ao desconforto dos ermos em fim!

Chorai! Chorai, vozes, a grande mágoa!

Longelongo! lá a Cidade de olhos-incêndio! a quente Pervertida – amada... a
suprema Senhora dos desvarios!
Coroa de ingratidão, que a faz querida, louvor! louvor! louvor! Oferendas!
(MAGALHÃES, 1963, p. 683)

Em “Pátria Longínqua”, esclarece-se o porquê do título da obra. **Os Violões** associam-se ao poema “Os violões que choram”, de Cruz e Sousa. Conforme já observamos, Adelino Magalhães esteve entre os escritores da Revista *Festa* e, para os colaboradores do periódico, o Simbolismo não somente se configurou no Brasil como um movimento representativo, mas foi o alicerce para o novo processo estético, capaz de traçar as rédeas entre arcaico e moderno a fim de estabelecer uma arte que não rompesse com a tradição, mas desse continuidade à proposta. O Simbolismo estiliza a linguagem, dá espaço para o universo onírico e quebra paradigmas de tempo e espaço, porque visa representar o “mundo no ser” e não “o ser no mundo”. No poema de Cruz e Sousa, o som do violão “perdido e nostálgico” serve de desencadeador, como em Adelino, à dor e ao lamento daquele que está imerso na solidão.

Assim, para aquele que visualiza a cidade ao longe, ela é vista como o espaço pervertido desejado pelo narrador. É o universo das possibilidades de vícios, de exageros e de experimentações: a retratação do passional. Essa é a discussão tecida por Alexandre e seu interlocutor em “Cassino Copacabana em noitada de sábado”. O Cassino Copacabana agrupava artistas célebres, na década de 30, com seus jogos de roleta, *Black Jack*, carteados, bacará e campista. No poema-prosa, o excerto é o espaço da diversidade onde se mesclam prostitutas e senhoras da sociedade, senhores graves de *smokings* e cocainômanos. Na verbosidade da linguagem, dá-se o movimento dos homens que frequentam o cassino – tempos da lembrança se misturam. Os ensinamentos da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade, Fraternidade) se justapõem, na balbúrdia noturna do cassino, aos ensinamentos avessos de um professor e à imagem de Nicanor – um dos primeiros diáconos da Igreja Católica.

CASSINO COPACABANA EM NOITADA DE SÁBADO

Vendaval de loucura luminosa levanta a poeira de ilusão pelos salões ofegantes. Audácias de jogo, frementes, - displicências dançantes; fartura de contatos - o que importa? avante! - cochila o eletricitista que passa a noite junto aos dínamos: garçons ligeiros - saboreia como lá escorregam, levemente empinados: - “dona, aprenda... desfile em si todas as amantes que seu marido possa desejar”; - honra à complexidade irisada do Apogeu: - brotem cassinos! os da pele... senhores graves, grevebundando *smokings* em meio à loucura... (Loucura medida, calculista, moderna)”

- Outrora os instintos espanjavam a cabeleira rubra, rente a todos os deslumbramentos...”

Orquestra

... “a Liberdade, que se é forçado a restringir: a Igualdade, que já nasce absurda: a Fraternidade, que aniquilaria o indivíduo...”

Tudo a de ruir Nicanor, de generoso.

Hurra! às lágrimas! hip! hip!

Professor Amaral Costa: - 'A Civilização cristã acende o amor priapismo de suas luzes em honra ao Pecado!'

- Orquestra, *Charleston*.

.....
- “Mais ingênuo é vestir o nu...” (MAGALHÃES, 1963, p. 682)

No trecho acima há o retrato da voragem. Em panorama, a tomada da “loucura luminosa”, das dançarinas, da sede daqueles que sonham embriagados com a fortuna. Em *close-up*, o eletricitista: homem que sobrevive do luxo e da ostentação dos ricos. Indivíduo à margem. Entre um cochilo e outro, talvez se alimente do sonho de um dia ocupar um espaço na sociedade que o englobe, mas talvez não anseie nada, tomado pelo cansaço e pela fadiga. O olhar do narrador volta a visualizar o cassino em panorama, com rapidez: passam os garçons a servirem, a satisfazerem os senhores graves bem vestidos que desfilam suas loucuras - as insanidades da cidade. Após a representação da velocidade, dos movimentos incessantes da urbe, segue o devaneio do narrador e, em seguida, um breve desprendimento que liberta a psique em fluxo, o som da orquestra. Sob o som da sinfonia que exalta os lemas da Revolução Francesa, resta somente comemorar as lágrimas. A cena é triste e agressiva; não há como lutar contra os *desejos* da cidade. No final do fragmento, como em *P.S.*, o narrador apresenta um *flash* e

contrapõe a visão de um professor que enfatiza a honra ao pecado como um resultado natural da civilização cristã. Após o corte de cena, entra novamente a orquestra para apresentar a sentença final: ingênuos eram aqueles que, ao vestirem o nu, acreditavam que estavam inibindo ou contendo o desejo. É interessante como Adelino Magalhães monta o episódio mesclando as imagens da cidade ao fluxo de consciência do narrador-personagem que participa do processo e daquele que se posiciona ao lado da lente e observa o movimento como sentado em uma plateia. Graciliano Ramos, em 1936, fará uso desse recurso, em **Angústia**, durante as deambulações de Luís da Silva pela cidade, misturando as memórias às visões do cenário urbano. O declínio da experiência leva ao surgimento da intimidade como oposição à frieza da vida pública. Em trecho de “A Lente-mágica”, Magalhães inicia afirmando que “a lente-mágica esmiúça luminosamente, pompeante! indomável!” e termina com a trágica sentença: redentoramente se aminora a fração do que somos, humanos!” (MAGALHÃES, 1963, p. 690-691). A lente de Magalhães destaca a necessidade de o homem vivenciar o espaço da intimidade como reduto do mundo privado.

No excerto a seguir de “No alto da serra do Friburgo”, vislumbramos a colagem da notícia ao recorte. Do topo da serra, o narrador avista o movimento da cidade: assassinatos e atropelos contaminam a consciência desse que se perde em fluxo e questiona-se sobre o amor. A seguir, a notícia de um afogado na Barra da Tijuca mistura-se à tristeza pelos meninos perdidos e miseráveis, aos novos inventos e à estabilização da moeda. A cidade, como o fluxo de consciência do narrador, não para, somente avança em ritmo vertiginoso. Eis o resultado da metrópole: uma sobreposição de imagens que misturam o discurso político ao estilo de canção que mescla *fox-trote* ao maxixe (ritmo americano e ritmo nacional); à chanchada; à vitória de um time de futebol; aos beijos do ícone do cinema hollywoodiano da década de 20, Rodolfo Valentino; aos defloramentos; ao desespero e aos tiros.

O turbilhão se esvai num esquecimento cor-de-rosa...

Lá abaixo

Assassinato na Gamboa. Heroísmo se ocultando traz mediocridade de esgarçado sorriso, triste. Atropelos de automóvel – prende! chama a Assistência! Lincha! ‘O raro amor é o amor filial: não é zelo, ciúme, ou esperança, desejo; não é ânsia de perenidade... (serão os cariocas, em geral, bons filhos?)’

-... Subscrição em prol da herma Alberto Torres. Afogado na Barra da Tijuca – suicídio? (mau clichê e longo noticiário sentimental no *Correio*). Sofreguidões catadúpicas de verdade, contemporâneas a meninos cínico-cínicos, raiventos de serem pequeninos; choramingando de serem pequeninos – coitaditos! – desritmando mimosos cascos contra a esgalga Superioridade. Marinetismo. Tabela dos gêneros. Invento de um novo pneumático de couro, revestido de borracha. A estabilização da moeda.

Discurso do Frontin: política do Distrito; uma chanchada. Vitória do Fluminense: escândalo na “Âmea”. Voz fanhosa do Doutor Lopes Santiago rachando abismos roucos ao destino da Pátria.

‘Beijos Rodolfo Valentino’, *fox trot-maxixe* por J. Pedrosa. Defloramentos. Tiros – minha Nossa Senhora! – varando saias; tiros...

Metrópole! (MAGALHÃES, 1963, p. 683)

Quando Adelino se refere ao campo, o caráter de denúncia torna-se ainda mais vivo. A máquina invade o universo primitivo, selvagem, e, ao mesmo tempo em que leva o progresso, esmaga o pequeno proprietário, pois, como resultado da industrialização, figuras sociais como o intermediário e o parasita tornam-se constantes. A miséria é tema querido pelo autor, e, quando essa é o infortúnio do homem rural, a sensação de esmagamento evidencia-se na solidão daquele que está distante de Deus e dos irmãos que se foram e se entrelaçaram no turbilhão da urbe. Novamente a onomatopeia auxilia a reproduzir os sons infernais na consciência.

UMA MÁQUINA SOBE A SERRA

Tchan! tchan! tchan!...

Que proclama a ofegante? Proclama, Cristóvão, que se aumentem os fretes para tonificá-la desse cansaço. Tchan, tchan, tchan. proclama que se ensine a essa gente meios da terra conceber, em mais fartos e refinados espremeões; proclama que se abram válvulas de crédito ao ar irrespirável dessa miuçalha de enxada. Tchan – tchan – tchan... O intermediário, o parasita – tchan – tchan – tchan – anda a sugar essa pobre plebe nacional...

Que mais proclama o furor cantante do maquinismo? – a copular ciclopicamente com a fecundidade alucinante da terra, o maquinismo...
Tchan! tchan! tchan! tchan! tchan! Fraternalizam-se os vinte colossos em estirões de nacionalidade, de socorro econômico: de anseios amoráveis.

Tchan! – tchan! tchan!... com carvão nacional – tchan – tchan. Replante as florestas devastadas, tchan-tchan tchan-tchan! (MAGALHÃES, 1963, p. 689)

Se, no trecho acima, a onomatopeia “tchan” dá destaque à selvageria da máquina que quebra o silêncio da serra e invade o campo; em “Congada⁸⁸, o mesmo recurso é utilizado para reproduzir as batidas da festa popular de caráter religioso, animada por atabaques e danças. A onomatopeia é artifício importante também porque auxilia a dar rapidez ao fluxo de consciência desencadeado pelo narrador. É comum, na obra de Adelino Magalhães, o protagonista ser absorvido pelo movimento da massa. No recorte a seguir, o narrador inebria-se, e seus sentidos são guiados pelo som das batidas que o aprisionam e despertam seus instintos.

Em **Os Violões**, a percepção sonora também é um dos desencadeadores do fluxo de consciência. O entorno é percebido pelo protagonista em *flashes*: a dança – o som – as gargalhadas – o desvario. É como se uma fúria ou força exalasse dos corpos que dançam e hipnotizasse e conduzisse o narrador à alucinação. Após a tomada em panorama do movimento da festa, o detalhe: uma bandeirola no mastro. Entre a barbárie e a apoteose, um diálogo quebra o recorte: um negro dança. A minúcia, no entanto, da face “torcida, retorcida e chagosa”, demonstra que ela não é o resultado de uma comemoração, mas a fuga, a cura, a tentativa de amenizar o sofrimento. A última tomada dissolve o poder da consciência do narrador observador: conversa política – som da comemoração – ordem restabelecida ou fluxo de consciência dissipado.

⁸⁸ Congadas são manifestações folclórico-religiosas de origens mistas, destacando-se as influências afro-brasileiras, hoje incorporadas pela igreja católica em algumas regiões do Brasil como em Goiás. As festas de congo acontecem com frequência nos Estados do Espírito Santo e Minas Gerais.

CONGADA

Tan-tan-tan... tan... Intérmina a melopéia tenebrosa: a masmorra sonora!
 Tan-tan! tan-tan-tan-tan... sobre atabaques, roncando em pacientes tambores
 rústicos. Tan-tan... (Enovelo-me sombriamente, dentro de minha perversão: -
 ah! ludibriaram-me os professores de nativismo... escapulo, malgrado, a
 gargalhar o sarcasmo da consciência cáustica... - Renego o sol? a terra que piso?
 o ar em que resfolega meu apocalíptico desengano?)
 Bandeirola saculeja-se no topo do mastro. Persiste: e o desvario escuro persiste.
 Tan-tan-tan... Essas fauces de barbárie, ocas... ocas... tan-tan... assim pois nós
 viemos da Apoteose do secular capricho... vorante nos folgares... Tan-tan-tan-
 tan... a terra moça apavorante nos folgares... Tan-tan-tan-tan... tan-tan
 -“Atente, doutor, na face torcida, retorcida e chagosa, daquele negro, que é o
 que mais se enrosca: junto aos mastros!
 - O dançado do inferno!”

.....
 (Autonomia política dos municípios:
 Seu Manduca, vamos à estação assisti a manifestação do Coroné?...
 Vamo, a Euterpe ta lá!
 Tchi! - pum! Foguetório! (MAGALHÃES, 1963, p. 692)

Em 1927, ano de publicação de **Os Violões**, o contato com as vanguardas atinge todos os artistas. É necessário criar uma técnica que conceba e apreenda os problemas contemporâneos e desloque ou amplie os horizontes da realidade. Os estudos psicanalíticos e o cinema apresentam essa função: relativizar o tempo e o espaço. O irracional e o inconsciente tomam forma, na literatura, do fluxo de consciência e da livre associação (técnicas já empregadas pelos simbolistas), por isso o artifício cinematográfico é tão eficaz nesse processo - a simultaneidade necessita ser representada. Quando Adelino Magalhães faz uso da montagem da consciência para articular o texto, ele rompe as estruturas tradicionais da escrita e alarga o universo da fantasia. No recorte a seguir, a inovação da linguagem radicaliza-se não a partir da utilização de neologismos, mas, sobretudo, a partir da construção surrealista: macacos que assobiam o nada em meio a uma ventania negra - alguém ajoelhado, acuado, pedindo perdão à floresta - desejo de ascensão e de mudança (intensidade sentimental do sonho) - uma silhueta de pavor em meio a um furacão verde - uma reflexão sobre a miséria do ser. A utilização contínua das reticências e das exclamações também são estratégias de herança simbolista que dão ênfase às percepções ou sensações do

narrador. Nesse recorte, a arte liberta-se da lógica e da razão e vai além da consciência cotidiana ao estabelecer uma escrita quase automática em que o fluxo criativo é despejado no texto.

SEMPRE O PAVOR

Bugios abantesmas assobiam vazios no sibilar da ventania negra.
 Humilha-se a gente: acua-se dentro de si mesma; pede perdão à floresta inexorável – ajoelhada, a gente...
 - Ajoelhadinha!... – Chegou nossa altivez das eras, das festas indefiníveis... grandiosas sobre grandiosas, que foram! Ereta a gente no prestígio que modela as grandezas: na vontade imperial de ser grande. Ovacionou-se a atitude vitoriosa acima do Bem: acima do Pecado, nevrosada na intensidade sentimental do sonho.
 - Ascensão! ascensão!...
 ... Uma fremente silhueta restou apenas, de pavor, no furacão verde dos terrores...
 Ah! de que vale a gente? (MAGALHÃES, 1963, p. 691).

Processo semelhante ressurgue em “Coitado! Perdeu-se em plena mata”. A justaposição de imagens oníricas deste recorte provoca o leitor e convida-o a participar do enigma: medo – enxames – uma jiboia que se enovela ao pavor – vendaval – caaporas, sacis e mulas-sem-cabeça – desejo de fuga – floresta sem fim – pavor. A radicalidade da linguagem fere a consciência prática ou cotidiana, imerge o senso comum e dessacraliza a arte. O autor não só fragmenta o discurso como modaliza adjetivos. Essa estratégia destaca um processo que se consolida em Magalhães: o apagamento do sujeito – o que está em questão é a modalização do verbo, ou seja, do movimento.

COITADO! PERDEU-SE EM PLENA MATA

Uma insânia incontida aumenta-lhe apavorantemente o ser: aumenta-lhe o mundo... Tem ganas de chorar!
 Zunem enxames em torno.
 Uma jiboia imensa, sinistramente irisada, verde-negra, negro-verde, se enrosca em seu pavor.

Em seu pavor, há uma jiboia... uma floresta imensa a estalejar, em que vendaval!... a se enroscar... cabeças de caaporas... gritos de saci-pererê... rabanadas de mulas-sem-cabeça...

Floresta que estaleja, vendavalicamente, em léguas... léguas... em seu ânimo silvam flechas (socorro!) léguas... a floresta é uma tormenta... léguas, tamanho de um continente.

...Continente de pavor! (MAGALHÃES, 1963, p. 690)

O que torna **Os Violões** um dos livros mais inovadores e geniais de Magalhães é o requintado exercício de montagem utilizado pelo autor e a construção de mosaicos de artifícios estéticos. Além da fragmentação produzida dentro dos recortes, há a quebra entre eles, mas, ao mesmo tempo, como em outras obras, sobretudo as da primeira fase de sua produção, um refrão ou ritornelo produz um eco no texto e estabelece a associação entre os excertos. Os trechos a seguir aparecem em meio ao livro quase em tom de manifesto.

Brasil – louvor.

Os olhos requintados de um litorâneo, europeizado, amodorrando-se amorosamente pela sul americana rudeza dos sertões...

Um diadema coroará o longo conflito:

Corte-maior entre todas, será esta à ariana psique, seivada da continental meiguice, silvestre. (MAGALHÃES, 1963, p. 684)

Brasil – poema:

Na vitória-revêrbero do Grã-País fremirá o princípio do final?

Magnificência! Quanta luz nova exalta a Promessa! – Quanto poder exulta em Quem promete! (MAGALHÃES, 1963, p. 688)

Brasil-poema.

Patriotismo ao léu, em quarenta arroubos... prosa cantante – hah! hah! não desaparafuse as molas cerebrais das Excelentíssimas normalidades, meu caro autor!

(O Amazonas. Santos Dumont. Nossas frutas. Os cafezais. Paulo Afonso, o Iguaçu. “O Guarani”. A mulher brasileira. Os papagaios. O Hino Nacional. A santidade de nossos mártires cívicos. O Cruzeiro. A Guanabara. O maxixe...)

– Vingar-se-ão um dia as saudades humildes: – o soluçante ritmo evolado das florestas, das senzalas e das choças de um longínquo mundo, em vozes escravas ou de cósmica dor vencida, espamodizar-se-á, regional, entre as festas da Finura! (MAGALHÃES, 1963, p. 696)

O autor parte da consagração do país a partir do olhar da cidade/campo – passa à promessa de mudança – e constrói o mosaico. É necessário repensar e rever o Brasil. A modernização exige a caracterização do ambiente brasileiro a partir de elementos aparentemente contraditórios como no terceiro excerto. O tradicional (hino nacional) justapõe-se ao popular (o maxixe); a cidade tecnológica (Santos Dummont), ao universo agrário (cafezais); o ficcional (*O Guarani*), ao histórico (a santidade dos mártires). Notável também é a utilização do espaço gráfico dos excertos que rompem com a linearidade tradicional da prosa poética. Ao reconstruir a linguagem a fim de acessar a intimidade, Magalhães descobre estratégias discursivas que visam à simultaneidade. Técnicas semelhantes de fragmentação serão utilizadas pelo autor de **Memórias sentimentais de João Miramar**.

Em 1927, é publicado o **Primeiro Caderno de poesia de Oswald de Andrade**⁸⁹ – obra em que o aluno descobre, experiencia, desmonta a linguagem para descobrir o que há dentro de cada palavra, de cada imagem, de cada som produzido por ela ou a partir de sua justaposição. O autor vale-se da liberdade da criança para decifrar o ritmo alucinante da urbe veloz (roda, roda São Paulo) que se agita em movimento contínuo. Fascinado pela efervescência da urbe, o pequeno menino experimenta com seu olhar pueril a cidade e interage e brinca com ela (mando tiro tiro lá). O caráter popular, a linguagem sem gramatiquices, corre solto na língua da infância como no excerto do poema a seguir. Os bondes da *Light* – empresa que surgira na virada do século para impulsionar o progresso do país e que fora uma das responsáveis pelo rápido crescimento dos cinematógrafos – associam-se aos telefones, aos automóveis para descrever a cidade, reproduzindo uma cantiga de roda popular. O espaço público atrela-se ao privado. Se, antes da industrialização e do crescimento das cidades, esses se configuram como lugares distintos na modernidade, tudo se mistura como em uma imagem surrealista. O telefone invade a ciranda infantil assim como os automóveis

⁸⁹ As associações a seguir aproximam gêneros diferentes, contudo é nesse entrecruzamento que encontramos semelhanças entre o modernista paulista e o carioca.

surgem na varanda familiar. Fim do devaneio. Um menino grande interrompe a brincadeira do eu-lírico e impõe-se como um arranha-céu no horizonte de maneira imponente, invasivo, aterrador: símbolo do progresso industrial. A urbe cresce e toma proporções indecifráveis. A não-utilização da pontuação é recurso que dá velocidade ao texto e liberta a criança para se chacoalhar livremente na linguagem.

BRINQUEDO

Roda roda São Paulo
Mando tiro tiro lá

(...)
Os bondes da *Light* bateram
Telefones na ciranda
Os automóveis correram
Em redor da varanda

(...)
Depois entrou no brinquedo
Um menino grandão
Foi o primeiro arranha-céu
Que rodou no meu céu

(...)
Hoje a roda cresceu
Até que bateu no céu
É gente grande que roda
Mando tiro tiro lá

(ANDRADE, 1990, p. 23-24)

No excerto a seguir, justapõem-se novamente, em *close-up*, elementos que aparentemente não demonstram relação entre si. A analogia é arbitrária. Partindo do camisolão e do jarro – imagens do prosaico –, o sujeito lírico liberta-se em devaneio do pássaro que possivelmente sobrevoa o oceano em direção à outra lembrança: a da visita na casa de outrem, recordação pouco confortável para o menino, porque se refere àquela em que tinha de se sentar no sofá, ou seja, ficar imóvel, inerte, petrificado – comportamento nada natural a uma criança. Esse é um exemplo de poesia participativa,

pois, a partir das tomadas, em fragmentos, sem tempo e espaço bem demarcados, o leitor é provocado a inserir ou a esvaziar o sentido do texto e, assim, participa do processo plurissignificativo.

INFÂNCIA

O camisolão
 O jarro
 O passarinho
 O oceano
 A visita na casa que a gente sentava no sofá

(ANDRADE, 1990, p. 25)

O poema "Infância" é seguido por mais três que se referem à passagem de tempo. Na adolescência, o recorte enfatiza o período de descobertas amorosas correspondidas ou não a partir do *fade-out* que dá espaço para o leitor inserir as lembranças de sua experiência à escritura. Na maturidade, a tomada dá destaque ao nascimento da filha. A exploração do espaço gráfico é recurso atraente porque lembra um bilhete ou convite à moda concretista. Já, em "Velhice", o *close* focaliza a traquinagem do neto. A cena é expressiva porque simula o que há de mais lírico nessa idade: o retorno à infância. O velho já não tem a mesma força física, a mesma rigidez das atitudes e a mesma agilidade do menino que se sobrepõe à tomada e esparrama-se no texto. A doçura da velhice se expressa pela sabedoria daquele que dá espaço para o outro experimentar.

ADOLESCÊNCIA

Aquele amor
 Nem me fale

(ANDRADE, 1990, p. 25)

MATURIDADE

O Sr. E a Sra. Amadeu
 Participam a V. Excia.
 O feliz nascimento
 De sua filha
 Gilberta

(ANDRADE, 1990, p. 26)

VELHICE
 O netinho jogou os óculos
 Na latrina

(ANDRADE, 1990, p. 26)

A brincadeira continua em “Brasil”, onde o eu-lírico diverte-se com a História do país. A primeira tomada é possivelmente de um português que, ao questionar a crença do índio, responde não ser cristão. Após parodiar Gonçalves Dias, o eu-lírico sai cantarolando e brincando com a linguagem. É interessante nessa primeira cena que o “preguntou” do excerto não marca a variante falada, mas a do narrador que, proveniente do universo letrado, assume nova posição. Ao optar por essa estratégia, o autor de **Pau-Brasil** não só questiona a linguagem no texto, mas quem a representa. Assim, além de uma escolha estética, Oswald demonstra uma atitude política. Não há liberdade ao homem se não houver liberdade à língua.

A segunda cena, como no poema anterior, também é marcada pelo uso minimalista da pontuação, cuja interjeição dá sentido à liberdade que o eu-lírico expressa pelo não-cumprimento de regras em, por exemplo, “UU! ua! uu!”. A onça que resmunga surge para dar linearidade à narrativa que é logo interrompida pelo negro que toma para si a palavra e promove o Carnaval: tomada síntese do excerto. O português - o índio - o negro: o Carnaval. Essa festa é a maior manifestação popular democrática que há e reúne diferentes grupos com a mesma finalidade: brincar. Um dos pressupostos teóricos de Oswald de Andrade é o instinto lúdico aplicado à poesia. Em **Utopia Antropofágica**, o escritor afirma que essa ação lúdica do texto poético é o resultado do *Homo Ludens* que, após o declínio do Patriarcado, cevará “a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor” (ANDRADE, 1990, p. 106).

BRASIL

O Zé Pereira chegou de caravela

E perguntou pro guarani da mata virgem
 - Sois cristão?
 - Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Tererê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava UU! ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 - Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval

(ANDRADE, 1990, p. 41)

A poesia **Pau-Brasil** é a metáfora de retorno ao passado, segundo Vera Lúcia, que resgata “uma identidade perdida, uma originalidade sufocada pelo processo de colonização, com suas imposições e abusos, processo que havia determinado aquela característica de mentalidade servil, que configurava ainda vastos setores da vida nacional, inclusive o artístico-literário” (OLIVEIRA, 2001, p. 101). Assim, Oswald desestrutura a realidade, rompe as convenções e torna-se porta-voz de “uma nova consciência histórica, livre e crítica” (OLIVEIRA, 2001, p. 87).

A contradição e a incoerência são o modo de conceber as realidades heterogêneas, múltiplas e híbridas do país. Para isso, a incorporação da colagem e a justaposição de imagens no texto buscam evidenciar a necessidade de se superar antigos valores. Essa radicalidade da linguagem, conforme Haroldo de Campos, é uma das formas de apresentar:

a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela ‘contribuição milionária de todos os erros’ num país que iniciava – precisamente em São Paulo – um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais. (CAMPOS, 1966, p. 8)

Em “Falação”, visualiza-se o poema síntese do processo linguístico imagético produzido por Oswald de Andrade que melhor representa a sua compreensão do país: a nação da contradição. A leitura de “Falação” remete-nos a uma canção tropicalista. Os

movimentos podem ser aproximados porque ambos possuem propostas culturais e procedimentos de vanguarda semelhantes. A *Tropicália* visava promover uma revisão radical da produção cultural assim como o *Pau-Brasil*; e ambos desejavam evidenciar a contradição entre temas nacionais e importação cultural. A mistura dos elementos arcaicos e modernos permeia todo o poema a partir de imagens aparentemente sem nexos; pontuação agressiva; sintaxe descontínua. O tempo é revisitado, e a história é reconstruída em mosaico. A favela (urbana) mistura-se ao sertão (campo): retrato de nossa bárbara miséria, e essa é simulada pelo Carnaval. No seio do descobrimento, a contradição é estabelecida pela frase fragmentada: “Citando Virgílio para tupiniquins”. “Falação” afoga a escrita erudita, a sintaxe rebuscada e proclama o direito ao erro e à arte sem metrificações, inventiva e surpreendente. A partir de recortes surrealistas (Estrelas fechadas nos negativos fotográficos), expande-se a arte em dois movimentos: para além dos limites geográficos e para o mergulho na consciência. Assim, o autor constrói uma linguagem espontânea que assimila a tecnologia e a cultura primitiva à intelectual. O trecho assemelha-se a um manifesto.

FALAÇÃO

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

Século XX. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista. Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bojo das fábricas. Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1990, p. 65)

Ainda que não ofereça relação direta com a estética de Adelino Magalhães, é interessante traçar a associação entre Oswald de Andrade e a *Tropicália*, porque o mesmo processo de ruptura, conversão de vanguardas, experimentação e inserção do artifício cinematográfico que aproxima Oswald, por exemplo, a Caetano Veloso, auxilia a relacionar o autor de **Pau-Brasil** ao de **Os Violões**. Ao delinear um painel contraditório do país, eles ampliam o horizonte da arte e inserem os resíduos, os fragmentos, a montagem sincrônica dos eventos, operacionalizando uma verdadeira bricolagem capaz de dessacralizar a literatura oficial e promover uma reavaliação de tradicionais emblemas culturais.

Nos excertos a seguir, a técnica da colagem torna-se ainda mais evidente. Em “Cena”, o *close* da briga focaliza o movimento do canivete – o tombo do negro – a batida na pedra. Em “Capoeira”, o tema e a técnica são as mesmas: a discussão (em três breves tomadas) e a dança final misturam pernas e cabeças. Nos dois recortes, além da técnica cinematográfica, parece haver uma colagem cubista que visualiza o processo em partes. É notável a marcação da oralidade nos dois fragmentos como, por exemplo: “coa”, “apanha” e “sordado”. A representação em recortes estiliza o plano ordinário, repensa a verossimilhança e, a partir da desestruturação do tempo e do espaço, instaura o contínuo. Andrade também faz uso da metonímia em suas construções como podemos verificar nas linhas finais de “O Capoeira”.

CENA

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu coa cabeça na pedra

(ANDRADE, 1990, p. 87)

O CAPOEIRA

- Qué apanhá sordado?
- O quê?
- Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada.

(ANDRADE, 1990, p. 87)

Ao lermos o poema a seguir, observa-se o Oswald de Andrade que desembocará mais tarde nos questionamentos de **O homem e o cavalo**. Esse é o autor que delira ao vislumbrar o progresso, mas percebe que com ele torna-se forte o capitalismo que faz o homem escravo. Em “Metalúrgica”, o calor sufoca os operários. Os doze mil seres humanos que abrem estradas são figuras inexpressivas no movimento. Há uma lembrança de Oswald no “Poema brasileiro” de Ferreira Gullar que utiliza recortes de cenas e explora a repetição para promover o eco reflexivo no leitor – artifício já

exercitado por Magalhães. Haroldo de Campos afirma que a revolução da poesia *Pau-Brasil* influenciou Drummond, enformou a engenharia poética de João Cabral e se projetou na poesia concreta.

METALÚRGICA

1300° à sombra dos telheiros retos
 12000 cavalos invisíveis pensando
 40000 toneladas de níquel amarelo
 Para sair do nível das águas esponjosas
 E uma estrada de ferro nascendo do solo
 Os fornos entroncados
 Dão o gusa e a escória a refinação planta barras
 E lá embaixo os operários
 Forjam as primeiras lascas de aço

(ANDRADE, 1990, p. 95)

POEMA BRASILEIRO

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
 78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
 de cada 100 crianças que nascem
 78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
 de cada 100 crianças
 que nascem
 78 morrem
 antes
 de completar
 8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade
 antes de completar 8 anos de idade

(GULLAR, Ferreira)

Em “Bonde”, o eu-lírico brinca com as imagens e destrincha a linguagem como o menino do **Primeiro Caderno**. É o que Haroldo de Campos chama de “erro criativo” (CAMPOS In ANDRADE, 1990, p. 25), ou seja, é aquele que mistura o dialeto à norma culta e ao neologismo a fim de remeter-se a uma primeira intuição, a qual desmancha a linguagem para analisar o que há em suas raízes, mas, como nela nada encontra, cria “uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres” (CAMPOS In ANDRADE, 1990, p. 13). É a entrega sem reservas ao fluxo.

BONDE

O transatlântico mesclado
 Dlendlena e esguicha luz
 Postretutas e famias sacolejam (ANDRADE, 1990, p. 101)

Compreender ou conceber o moderno, na década de 20, é, como diz Oswald de Andrade, traduzir a cidade. Para isso, é necessário assumir as diferenças do país e mostrar as divergências que o caracterizam e, assim, “limpar as janelas da vida” para utilizar uma expressão oswaldiana. Dessa forma, se em Adelino Magalhães o tom melancólico e pessimista denuncia o conflito de um homem que se sente perdido, fragmentado, multifário; em Oswald de Andrade, a *Antropofagia* – síntese de seu projeto estético – viola crenças consolidadas, assimila valores, deglute o que lhe é favorável e desloca as fronteiras da linguagem e, associada ao *Pau-Brasil*, une espaços até então impensáveis de serem aglutinados (a floresta e a escola), configurando uma nova expressão literária.

É necessário repensar a arte para que ela incorpore o drama, a miséria e as disparidades do país. Ferreira Gullar, ao analisar a importância das vanguardas nos países subdesenvolvidos, afirma que “a necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que

essa miséria é produto de estruturas arcaicas” (GULLAR, 1978, p. 23-24). Desse modo, a linguagem fragmentada ou recortada de Adelino Magalhães e Oswald de Andrade demonstra uma reflexão bem mais madura do que à primeira vista. Influenciados pelas inovações, sobretudo do cinema, os autores questionam a história oficial e constroem uma linguagem que ultrapassa um sentimentalismo ordinário e catártico e desvenda as disparidades da cultura.

Ao descrever a realidade, Adelino Magalhães e Oswald de Andrade deparam-se com um universo caótico, porque assim compreendiam a modernidade que se apresentava no início do século. Era evidente que a estética parnasiana não dava vazão à criatividade latente, logo era importante procurar no sopro romântico um grito capaz de provocar mudanças, sobretudo em relação à forma do texto. Inquietos para dar conta dos fatos, os artistas sentiram necessidade de questionar a duração dos acontecimentos, uma vez que se desejava alcançar a realidade interior do *sujeito lírico* ou da personagem a partir do mergulho na consciência. Havia, portanto, dois questionamentos importantes em relação ao tempo: dar delineamento aos impulsos da mente e rediscutir, de maneira crítica, a história – das personagens, dos marginalizados, da formação da cultura brasileira.

No decorrer desse diálogo entre os autores, verificamos pontos de convergências em seus projetos literários. Trazer Oswald de Andrade para este trabalho não visa traçar semelhanças para que possamos legitimar a obra de Magalhães, mas sim esboçar a relação entre os autores que os estudos de Eugênio Gomes e Denise Mafra apontam; contudo, inquietava-nos desvendar quais eram de fato as questões que permeavam os dois discursos. Para Eugênio Gomes, o processo de experimentação da linguagem aproxima Magalhães de um Oswald de Andrade, mas também de um James Joyce – ainda que os gêneros textuais não sejam os mesmos, o intuito de rediscussão da forma textual parece ter sido a grande preocupação dos autores do início do século XX. Segundo Sonia Brayner:

Adelino Magalhães é um ponto de convergência nesta encruzilhada da ficção brasileira. Trazendo uma nova consciência textual para a ambição de expressar as "miríades de impressões" do homem, contribui efetivamente para os caminhos da óptica da subjetividade com suas narrativas sincréticas por excelência, questionadoras da historicidade do homem brasileiro, do olhar contraditório e parcial do artista, da própria evolução específica das formas da ficção. (BRAYNER, 1979, p. 225)

Além disso, Magalhães aventura-se no conto: embora em **Os momentos** tenhamos formas híbridas, é o conto a forma eleita pelo autor para dar vazão à intimidade do sujeito – e é nesse aspecto que gostaríamos de determo-nos. Acreditamos que a escolha de Magalhães compreende que o autor vê no cerne do gênero a tentativa de libertação da forma e um terreno produtivo para os flagrantes da intimidade.

Não são raros os autores que penam em tecer uma definição para o conto que não o aprisione ou o subestime em relação a outras formas consagradas como o romance, por exemplo. Normalmente, para compreendê-lo, os críticos esforçam-se em expressar o que o conto não é. Para demarcar as fronteiras entre romance e conto, Paul Bourget diria que *“la matière de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d’épisodes”* (BOURGET In MAGALHÃES, 1972, p. 15). Textos como **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, entretanto, constituem-se de episódios que, quase independentes, poderiam ser denominados de contos – eis a mobilidade do gênero. Eles estão presentes em toda a história e é impossível pensar a ficção sem eles. O conto é, sem dúvida, o gênero que apresentou maior mobilidade e o que oferece um número maior de possibilidades de construção.

Segundo o autor argentino Julio Cortázar (1914 – 1984), é essencial que o contista trabalhe na vertical, pois não tem tempo para perder-se no espaço, logo *“seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”* (CORTÁZAR, 2004, p. 152). Os bons contos estão muito além, portanto, de uma história ordinária, eles ultrapassam a miserabilidade do cotidiano e instauram uma quebra, uma *“explosão de energia espiritual”* (CORTÁZAR, 2004, p. 153). A ordem temporal, ou a restrição dela, tanto no conto quanto na poesia, parece sobrepor-se ao

espaço que, para o romance ou outros gêneros, é tão caro. Essa “explosão de energia vital” pode ser denominada de epifania nos contos de atmosfera, ou seja, o momento de iluminação, de compreensão de uma situação por uma personagem ou de desvelamento da miséria. Conforme Cortázar, essa revelação é um resumo de uma certa condição humana. Em Magalhães, o tom amargo ou desesperançoso predominante de seus textos, tanto em relação ao homem quanto à ordem que o cerca, faz do gênero a forma encontrada de deflagrar essa miséria.

Nos contos conhecidos como de “atmosfera”, a epifania reúne os elementos de intensidade e unidade, pois configura ao texto o instante em que a personagem quebra os limites e apreende algo de forma brusca e decisiva, ou de uma de uma crise ou de uma situação extrema (SCHORER apud MORA, 1993, p. 24). Piglia acrescenta que o conto narra sempre duas histórias, sendo um o relato aparente, e o outro, não. Aí estaria, conforme o crítico, a maestria do contista “saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (PIGLIA, 2001, p. 90), assim, toda segunda história apresentaria uma verdade secreta, um novo conhecimento sobre o universo da personagem ou sobre si própria, algo a ser desvendado nas teias da primeira. O conto é construído, portanto, com o intuito de desvendar algo oculto.

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciada que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só (PIGLIA, 2001, p. 91).

A personagem, mergulhada em sua miséria, emerge do cotidiano no instante epifânico e encara seus medos. É aí que o autor mostra-nos a realidade caótica da vida ao penetrar profundamente na consciência da narrativa. O conceito de epifania, com o sentido de mostrar, aparecer, já havia sido utilizado pelo Cristianismo, e foi apropriado

por James Joyce como súbita manifestação espiritual. R. Júnior Magalhães denomina como:

o momento em que, num breve lapso de tempo, o caráter de um personagem é posto à prova, revelando-se a sua fortaleza moral ou as suas debilidades. Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não estar cômico de que chegou tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania. Para alcançar esses 'momentos de iluminação', o escritor deve apelar para todo o seu talento e capacidade criadora, desenvolvendo os métodos próprios do gênero (MAGALHÃES JR, R., 1972, p. 18)

De Maupassant, Poe, a Tchekhov e Mansfield, o conto moderno preferiu mergulhar na intimidade da personagem a relatar uma sucessão de incidentes. Salvo nos contos filosóficos ou de caráter social de Maupassant e Poe, dava-se mais espaço ao fato, pois algo devia ser desvendado (o que ocorre com frequência em Tchekhov, mas quase desaparece em Mansfield); no entanto, o texto de atmosfera parece não ter nada aparente a relatar. Essa narrativa apresenta, em sua maioria, situações triviais e personagens aprisionadas na rotina - e é por isso que ela torna-se refinada, afinal não é uma tarefa simples manter a atenção de quem lê se não há nada de extraordinário a mostrar, mas a insinuar. É a relação entre espaço-tempo, o que denominamos de atmosfera, que dá vazão ao espírito da personagem e produz um novo efeito ao discurso moderno. A unidade configura-se de outra forma, substitui-se o enredo por uma visão completa em miniatura da vida: mundo exterior e realidade interior se conjugam - e eis os personagens de Adelino Magalhães que perambulam pelas cidades e se libertam em devaneio, experimentando os flagrantes da rua e ordenando a consciência. Como diz Valdemar Cavalcanti ao referir-se à Mansfield, essas narrativas:

se esmeram em apenas fixar flagrantes humanos: um fiapo de história, uma circunstância da vida, um instantâneo de rua ou de sala de jantar - era o que lhe bastava para sua trama literária, tecida com fios de seda. (CAVALCANTI apud MAGALHÃES, 1972, p. 296)

A ficção da intimidade se constitui a partir de fragmentos de conversação, de memória ou de atos cotidianos que despertam um universo de lembranças, quase sempre melancólicas, na psique da personagem. O estado anímico do sujeito estende-se no ambiente e quebra a unidade. Conforme Magalhães Júnior:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade da vida* e, conseqüentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (MAGALHÃES, 1972, p. 30).

O escritor mergulha na crise a fim de penetrar na consciência do herói e sondar seus pensamentos, conflitos e medos. A personagem busca uma solução para a problemática em que se insere, mas esse processo nem sempre gera uma saída, pelo contrário, uma reflexão desdobra-se e, por vezes, as questões abordadas são insolúveis, por isso o discurso fragmenta-se, porque ele representa a busca, a tentativa de assimilação da realidade contraditória ou das realidades múltiplas. Não há harmonia no movimento. Nesse flagrante, o narrador mostra-nos como os incidentes prosaicos repercutem e constroem o *eu* e como os mecanismos que envolvem o mundo interior do homem são imprecisos. Quanto mais próximos ficamos da formação das motivações íntimas, menor é a invasão do narrador e mais fragmentado é o discurso – simulação de uma consciência sem filtros.

A sucessão de mudanças que marcaram o início do século XX transformou definitivamente a visão de mundo do homem. Há um redimensionamento do sujeito no texto literário, o que, segundo Brayner, agudiza “as contradições vitais entre a

animalidade e o espírito!" (1979, p. 224). Adelino Magalhães vê com olhos pessimistas o progresso, não que se contraponha à modernização, mas observa que o avanço distancia o homem de sua realidade sensível. As cidades se tornam aglomerados de ilhas autônomas onde cada um se refugia em suas próprias angústias. Para representar a simultaneidade dessas realidades, o artista vê-se forçado a repensar a forma de apresentação do tempo na narrativa.

O TEMPO ENSIMESMADO DA MODERNIDADE

Un jour, il faudra remonter mes montres molles pour qu'elles donnent le temps de la mémoire absolue qui est l'heure véritable et prophétique. (SALVADOR DALÍ)

O tempo não existe fora da experiência da psique. O homem até o início do século XX parece fugir do tempo ou combatê-lo, é como se o tempo estivesse fora do homem, e esse desejasse apreendê-lo. A concepção de *carpe diem*, cuja origem remonta a Horácio, perpassa toda a literatura e figura na arte a necessidade do presente como forma de driblar o passado e proteger o homem do futuro imprevisto. O homem e o tempo estão entrelaçados, como afirma Benveniste, logo não há como não pensar na linguagem sem associá-la ao momento da enunciação. Segundo o estudioso francês, o tempo linguístico é sui-referencial, ou seja, a temporalidade humana, representada pela linguagem, está impregnada da subjetividade; não há, portanto, um tempo fora do sujeito.

As sociedades sempre se organizaram a partir de um tempo crônico, baseado na alternância dos dias, nos períodos de colheitas, nas fases da lua e no movimento das marés. O homem necessita do tempo para objetivar a vida e organizar seus feitos. Parmênides, Heráclito, Demócrito, Platão, Aristóteles, Newton, Leibniz, Kant, Hegel, Einstein, Bergson e Heidegger foram alguns dos estudiosos que se dedicaram ao assunto. A continuidade dos blocos distintos de acontecimentos não é o tempo, mas está no tempo. Questionar-se sobre esse assunto é repensar o lugar que ocupamos na história. Sem dúvida, o primeiro que sentiu as dificuldades de se lidar com essa temática foi, segundo Edmund Husserl (1994), Santo Agostinho. Para o autor de **Confissões**,

O que agora transparece é que não há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar: Os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente dos presentes, presente dos futuros. Existem, pois, estes três tempos na minha

mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três (AGOSTINHO, 2001, p. 113).

Ao denominar o último capítulo de **História social da arte e da literatura** como “A Era do Cinema”, Arnold Hauser demonstra que a sétima arte lançou, na história da civilização, uma nova concepção de tempo capaz de explorar o mergulho na consciência e, dessa forma, transformar a representação temporal na protagonista da arte moderna. Como vimos no decorrer desse trabalho, parece-nos que todos os motivos ou instâncias discursivas convergem para a tessitura de associações capazes de descrever a subjetividade do tempo. Nesse sentido, as descobertas de Santo Agostinho são ainda muito atuais, uma vez que o filósofo já apontara o impasse em delinear um tempo que não fosse simultâneo à vivência do sujeito.

Espaço e tempo jamais serão repensados como elementos distintos. A modernidade provoca o convívio com o outro e a fuga ou o refúgio na intimidade. O caminhante torna-se uma personagem frequente nas cidades modernas e, ao libertar-se à deriva da experiência visual, entre os sons dos automóveis, o andar apressado das pessoas, as cores luminosas das placas, a multidão divide o espaço com o indivíduo. Esse mal-estar leva Saint-Beuve a afirmar que “a multidão é insuportável” (BEUVE apud ALVES, 2003) ou Shelley a dizer que “o inferno é uma cidade como Londres” (SHELLEY apud ALVES, 2003) ou a Valéry a assegurar que:

O homem civilizado das grandes metrópoles volta a cair num estado selvagem, isto é, em estado de isolamento. A sensação de estar necessariamente em relação com os outros, anteriormente estimulada pela contínua necessidade, embota-se pouco a pouco pelo funcionamento, sem atritos, do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento deste mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados sentimentos e emoções (BENJAMIN, 2000, p. 54).

O atrito entre o eu e a multidão é brusco tal qual a chama de um fósforo, inventado em fins do século XIX, em que o imediato torna-se produto de ações reduzidas para facilitar a vida do homem na cidade. As pessoas passam correndo umas pelas outras, mas são incapazes de olhar de fato o outro, fixar a imagem e deter-se para desvendar o desconhecido. É confortável ignorá-lo. O *flanêur* baudeleriano nutre uma paixão romântica pelas massas – medo e encantamento se conjugam para que o sujeito possa desposar o choque. Além disso, a cidade propicia a mudança de olhar, e, a cada movimento, o *flanêur* experimenta uma nova faceta da realidade e desvenda uma outra perspectiva do caleidoscópio a que está inserido.

O passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa universal comunhão. Quem facilmente *desposa* a multidão conhece prazeres febris, de que eternamente se privarão o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, internado como um molusco (BAUDELAIRE, 1995, p. 43).

A teoria de Bergson sobre a duração auxilia-nos a entender o movimento incessante das cidades e traz para o terreno do pensamento e da arte a concepção do descontínuo. Nesse processo heterogêneo estão os fragmentos temporais: os recortes de lembranças que se misturam ao presente e revisitam o passado, por vezes lhe dando nova significação. Essa talvez seja uma das concepções mais caras a Gilles Deleuze: o passado não é imóvel, ele está repleto, tal qual o cinema, de imagens-tempo. Além disso, para o autor todo o presente, ou sucessão de presentes, se constitui de um passado e de um futuro, logo não há como os dissociar, provocando simultaneidade.

Inquieta-nos pensar que a narrativa, e a arte de um modo geral, do século XX, tenha se preocupado em representar uma nova faceta. Desde os gregos, o tempo e sua descrição já eram temas de pensadores, tanto é verdade que há pelo menos três palavras para designá-lo – *aion* (tempo de longo prazo), *kairós* (blocos de tempo – associados a períodos demarcados) e *kronos* (tempo cronológico) –, contudo, no decorrer da história, ele parece mesmo ter assumido nuances distintas. O tempo representado pelos relógios

de Dalí ou de Ingmar Bergman (**Os morangos selvagens**) questiona a relação ou dependência que o homem moderno estabeleceu com a instância temporal.

O tempo alimenta-se da memória, no entanto o que o homem busca em seu passado? Por que, no início do século XX, tantos autores como Marcel Proust, Virgínia Woolf, James Joyce, entre outros, mergulharam no passado e inquiriram nossa relação com a memória? Em **Alice do outro lado do espelho** (1872), a personagem questiona a memória da Rainha, pois os habitantes daquele mundo mágico eram capazes de “viver de frente para trás”, ou seja, a memória apresentava a vantagem de ser acessada nos dois sentidos. A obra de Lewis Carroll traz uma discussão que nos auxilia a pensar o tempo da modernidade: ao ingressar na Casa do Espelho, Alice passa a vivenciar o plano simbólico e acede à subjetividade. Segundo Rossana Mendes Fonseca (2009), “Alice é questionada a cada instante sobre “quem é? “e “o que é?”, não de forma a identificar-se como Alice e como menina, mas a dispor-se para pensar o ser – que é na mudança”. Nesse questionamento, verificamos que a narrativa de Lewis está preocupada em deslocar o leitor, em retirá-los de pontos óbvios e demarcados de saída e de chegada, desafiando-o a pensar o movimento, quiçá, a *durée*; há uma insistência, portanto, em delinear os caminhos da consciência.

No primeiro capítulo dessa pesquisa, analisamos como a arte repensou a representação da realidade e de que forma, na narrativa de introspecção, tempo, espaço, peripécias e personagens passaram a adquirir novos contornos. Essa reflexão pareceu-nos significativa porque demonstra que, ao mergulhar na consciência, os artistas não queriam somente projetar uma nova faceta da realidade, mas encontrar estratégias para descrever o descontínuo. Ao revisitar a memória, podemos dotá-la sempre de um novo sentido que se forma a partir de uma equação a qual soma as experiências do presente às do passado – e isso não deixa de ser também um novo olhar sobre a História.

Estamos diante de novas perspectivas ou da impermanência de olhares. Os heróis protagonistas são raros na atualidade e, talvez, verdadeiros sejam aqueles que fazem pequenos atos ou buscam enfrentar os seus próprios medos. O artista moderno percebe que a arte não pode mais representar encontros, pois esses são fortuitos, efêmeros,

interrompidos – as cidades estão repletas dos desencontros entre os homens ou dos homens com fragmentos de sua subjetividade. Parece que a vida está nos pequenos gestos, por isso o autor, dotado de antenas sensoriais, capta o movimento imperceptível da miséria do mundo, e é claro que, nessa perambulação em busca do outro ou de si mesmo, o sujeito por vezes escapa à cegueira ordinária e depara-se com a crueza e a brutalidade quase insuportável da realidade sem esquemas paliativos.

Entregues à cotidianidade, parece-nos que os artistas modernos encontraram no aparentemente banal o lugar determinante do comportamento humano: os heróis viram-se sozinhos e descobriram que atos extraordinários são dificilmente alcançados – salvo situações como a que vivencia Raskolnikov em **O crime e castigo**. O comportamento cotidiano, segundo Celso Frederico (2000), ao estudar a obra de Lukács, apresenta-se como

o começo e o fim de toda ação humana. Lukács retoma a imagem do rio de Heráclito, imagem cara aos dialetas: o cotidiano é visto como um rio em seu permanente fluxo, dentro do qual tudo se movimenta, se transforma, se espalha e retorna ao seu leito: "dele (do cotidiano) se depreendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana" (FREDERICO, 2000).

Para descrever o cotidiano, o artista faz uso da montagem a fim de construir uma constelação, e nem sempre cadeia, de recortes que sejam capazes de sugerir, a partir de fragmentos, a totalidade. Utilizamos o verbo “sugerir” propositadamente, porque acreditamos que, tal qual a poesia simbolista ou a pintura impressionista, a ficção da intimidade não visa representar objetos, mas modulações. Para Deleuze, modulação é “um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação” (2009, p. 40). Em termos bem simples, a modulação apresenta movimento ao passo que o

molde é estático. A imagem-movimento, produto da modulação, assemelha-se ao monólogo, pois ambos apontam para a descontinuidade ou simultaneidade de processos, no último, essencialmente psíquicos. Além disso, a imagem-movimento comporta intervalos que provocam a participação do leitor. Segundo o autor francês, “as posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo” (DELEUZE, 2009, p. 48).

Ao revisitar o passado, a psique caminha pelos destroços das lembranças e atualiza o presente. Nesse processo, imagens atuais e virtuais coexistem, contudo revisitar a memória é comum na arte quando nos referimos ao que denominamos de *flash-back*, portanto qual a diferença entre a imersão no passado e a promovida pela contemporaneidade? Conforme o crítico francês, a imersão na memória no cinema, e podemos transferir para o terreno da ficção, não se trata de uma sucessão de presentes os quais se organizam segundo a lógica do tempo cronológico, mas

ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém, e um além, da memória psicológica: os dois pólos de uma metafísica da memória. Bergson assim apresenta estes dois extremos da memória: a extensão dos lençóis de passado, a contração do presente atual. E os dois estão ligados, já que evocar a lembrança é saltar para uma região de passado onde se supõe que ela virtualmente jaz, como todos os lençóis ou regiões coexistindo em relação ao presente atual contraído do qual procede a evocação (enquanto eles, lençóis, se sucedem psicologicamente com relação aos presentes que foram). O fato a se constatar é que a profundidade de campo nos mostra ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais de passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada (DELEUZE, 2009, p. 134).

A estrutura monológica não é resultado do esforço cinematográfico, mas os artifícios e a reflexão acerca do tempo promovidos pelo cinema nos auxiliam a entender os autores que, ao se depararem com a tarefa árdua de representação da psique, tinham de delinear novas feições ao tempo se quisessem dar verossimilhança à formação dos pensamentos – e nesse aspecto as duas manifestações artísticas se aproximam. Não há ainda como comprovar os mecanismos que estimulam e organizam a atividade mental.

Em **Le sens de la mémoire**, Jean-Yves e Marc Tadié dedicam um capítulo da obra à neuroanatomia funcional. Em 1998, Jean-Yves Tadié escreve um artigo denominado “Novas pesquisas sobre a memória proustiana” (TADIÉ, 1998) no qual problematiza as formas de aquisição da memória e as distingue em três: a partir da repetição, do choque afetivo ou da associação. Ainda no mesmo artigo, Tadié explica como os sentidos, tal qual olfato e gustação, podem auxiliar no processo de conservação das lembranças:

Vê-se assim que as lembranças olfativas, gustativas, tácteis, facilmente acionadas, muito mais eficazes uma vez que elas reconstituem todo um passado, ainda que as lembranças visuais sejam recorrentes. Uma razão é sem dúvida que elas são conservadas em uma zona arcaica do cérebro como nos animais (TADIÉ, 1998, p. 80, tradução nossa)⁹⁰.

Verificamos, no decorrer de nossa pesquisa, que desde a composição do pensamento moderno (séculos XVII/XVIII), após a ruptura com o pensamento medieval, o homem vem valorizando a atividade crítica, a subjetividade e o estudo da consciência. Foucault inclusive afirma que a loucura é uma produção do século XVIII em que loucos eram vistos como animais a serem domados. No século XIX, a psicanálise se institui como saber e cresce ao lado do aprimoramento das instituições sanitárias e das práticas pedagógicas. Em 1900, **A interpretação dos sonhos** funda um paradigma que parece ter nascido e só ser possível se pensarmos no advento da Modernidade, pois é o próprio conceito de representação que está em evidência nessa obra, uma vez que Freud nos explica que a análise de um sonho de um paciente supõe um sentido oculto, isto é, há sempre um detalhe, algo além do dito para ser explorado. Não estamos diante, portanto, de dados cartesianos. Jean-Yves Tadié e Sigmund Freud mostram-nos, estudando personagens da literatura, que não há como abarcar o conteúdo mental em

⁹⁰ “On voit donc que les souvenirs olfactifs, gustatifs, tactiles sont beaucoup plus prêts à revenir, beaucoup plus efficaces lorsqu’il s’agit de reconstituer tout un passé, que les souvenirs visuels, trop usés. Une raison en est sans doute aussi qu’ils sont conservés dans une zone archaïque du cerveau, comme chez les animaux”.

sua totalidade – e não são os grandes feitos que representam a vida, mas as minúcias, e só o olhar atento consegue apreender e revelar um pouco da miséria humana, e talvez nunca desvendá-la.

Tentar entender quais os aspectos que transformam a análise da mente em um conteúdo da modernidade foi uma das tarefas mais difíceis dessa investigação, porque, como a virada do século XIX ao XX é um período de transformações rápidas em diversas instâncias, provocava-nos indagação pensar que algumas descobertas só poderiam nascer com a modernidade, mas por quê? A psicanálise e o cinema precisavam de uma nova experiência temporal, ou seja, de uma nova linguagem, para poder dar vazão às vivências desconexas, descontínuas, mas simultâneas, em que estavam imersos os homens dos grandes centros urbanos. Esse fascínio pelo corte, pelas interpolações e dissolvências leva Hauser a questionar:

Não é, em todas as situações da vida, a pessoa capaz de vivenciar isto e aquilo que possui nas características repetidas de sua experiência a única proteção contra a passagem do tempo? Todas as nossas experiências não ocorrem, por assim dizer, ao mesmo tempo? E essa simultaneidade não é, realmente, a negação do tempo? E não constitui essa negação uma luta pela recuperação daquela interioridade de que nos privam o espaço e o tempo físicos? (HAUSER, 1998, p. 976).

A luta pelo imediatismo é o desafio da interioridade. O que há em comum entre os autores de narrativa de introspecção é o abandono do tempo cronológico em prol de um tempo cinematográfico, capaz de associar-se ao espaço. O leitor é convidado não só a vivenciar o tempo do enredo, mas a perambular pelas ruas onde as pessoas passam e experimentam os sons e os cheiros das cidades – experiências tematizadas também pelos expressionistas, cubistas e surrealistas. É caminhando pela vastidão do mundo que a personagem amplia sua imensidão interna e materializa a intimidade. Segundo Baudelaire, “o destino poético do homem é o de ser o espelho da imensidão; ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem”

(BAUDELAIRE apud BACHELARD, 2000, p. 201). É como se cada fragmento do entorno produzisse uma imagem no sujeito, e esse, como um tecelão, costurasse as impressões e as projetasse no corpo do texto, construindo uma nova linguagem.

O princípio de interiorização consiste, desse modo, na oposição sintomática a um universo de origem cartesiana que aparta exterior e interior como se esses não pudessem enamorar-se. Um princípio pode ser uma lei, doutrina ou acepção capaz de produzir outras derivadas; pois bem, o que há em comum entre as distintas manifestações artísticas do início do século XX é a conquista da simultaneidade e, portanto, da relatividade temporal. A Teoria da Relatividade criada por Einstein em 1905 cria um conceito independente de espaço e tempo apartados: o espaço-tempo. Após a altitude, a latitude e a longitude, o espaço torna-se uma dimensão temporal. Na ficção da intimidade, a quarta dimensão caracteriza-se pela autorreferencialidade, ou seja, na literatura, há a construção de um tripé narrativo em que o *eu* passa a ocupar a posição do narrador e da personagem, contudo adquire mobilidade, portanto, ao observar o mundo que a cerca: nada o impede de saber o que há na mente de outras personagens, afinal sua visão é múltipla. Há uma mudança de perspectiva ou de focalização, o que já havia sido antecipada em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert. O narrador moderno, entretanto, diferencia-se do realista porque, ao desconfiar de uma representação que não possa ser ao mesmo tempo interior e exterior ao sujeito enunciativo, constrói uma consciência cambiante. Iona Vultur (2007, p. 9) explica-nos que:

O perspectivismo narrativo cria uma multiplicidade dentro da própria unidade e envolve o leitor em uma atitude de coparticipação na construção do universo ficcional. Adotando o multiperspectivismo, com vozes que se alternam, o romancista moderno defende ao mesmo tempo uma concepção específica da ficção com base em uma relação inédita entre realidade e representação, entre crença ou percepção e verdade: representando a realidade através de múltiplas perspectivas, diz-nos ao mesmo tempo que "esse est percipi", que a realidade é uma combinação de pontos de vista, uma construção intersubjetiva. Ao contrário dos romances clássicos, os romances modernos não oferecem, portanto, ao leitor uma visão do mundo, mas pretendem ser suportes de exploração do sentido, convidando assim o leitor a uma exploração hermenêutica dele mesmo e da realidade. Ou, para dizer de outra forma: o

romance moderno não apenas dá acesso a um universo de ficção, mas torna a própria gênese da representação o lugar da experiência. Ao contrário dos romances realistas, que descrevem uma experiência, nos romances modernos é a descrição em si que se transforma em experiência, ou melhor, é o próprio ato de representação que se torna o vetor desta experiência (VULTUR, 2007, p. 9, tradução nossa)⁹¹.

Se o tempo faz parte do homem e não está dissociado dele, a representação da vida interior sempre terá esse caráter subjetivo capaz de acelerá-lo ou retardá-lo conforme o significado que o *eu* dá às suas experiências. O nosso tempo, segundo André Comte Sponville, o da consciência ou do coração, “é múltiplo, heterogêneo, desigual. É como se ele não cessasse de reverberar ou multiplicar em nós” (SPONVILLE, 1999, p. 4), por isso é impossível apreendê-lo em sua totalidade. A arte do século XX, sobretudo a das primeiras décadas, expandiu o olhar, libertou o objeto estético e aceitou a falência da representação, porque em verdade a vida jamais poderia ser apreendida pela arte. É claro que não queremos dizer que a narrativa de introspecção trata-se de um projeto dadaísta, no entanto a oposição a qualquer tipo de equilíbrio auxiliou os artistas a demonstrar que o homem, a vida, é muito mais amplo que seu recorte. Ao enfatizar o aleatório, o absurdo, o ilógico e o incoerente, não visamos destacar o caos e a desordem, mas o movimento que projeta a vida. O homem traz introjetado em si esse universo antagonico que se divide em princípio do prazer e princípio da realidade, instinto de vida e instinto de morte.

⁹¹ “Le perspectivisme narratif crée une multiplicité à l’intérieur de l’unité elle-même et engage le lecteur dans une attitude de co-participation dans la construction de l’univers fictionnel. En adoptant le multiperspectivisme, les voix changeantes, le romancier modern défend du même coup une conception spécifique de la fiction fondée sur une relation inédite entre réalité et représentation, entre croyance ou perception et vérité: en représentant la réalité à travers des perspectives multiples, il nous dit en même temps que « esse est percipi », que la réalité est une conjonction de points de vue, une construction intersubjective. À la différence des romans classiques, les romans modernes ne proposent donc pas au lecteur une vision du monde mais se veulent des supports d’exploration du sens, invitant ainsi ce lecteur à une exploration herméneutique de lui-même et de la réalité. Ou, pour le dire autrement : le roman moderne ne se borne pas à donner accès au lecteur à un univers fictionnel, mais fait de la genèse même de la représentation le lieu de l’expérience. A la différence des romans réalistes qui décrivent une expérience, dans les romans modernes c’est la description elle-même qui se transforme en expérience, ou bien c’est l’acte de représentation lui-même qui devient le vecteur de cette expérience”.

Ao escrever “O mal-estar na civilização”, Sigmund Freud compreendeu que o homem não conseguiria jamais realizar plenamente seus desejos, alcançando somente satisfações temporárias. Imerso na vida social, parte do homem aproxima-se do outro e segue um amontoado de condutas, no entanto a outra se sente reprimida e deseja libertar-se e opor-se à civilização: o eterno embate entre o *eu* e as massas. Ao citar *Le Bom*, Freud mostra-nos que a forma como o indivíduo se comporta em um grupo é provisória, portanto seria totalmente diferente se esse estivesse isolado, embora haja sem dúvida uma explicação para a constituição de uma unidade. A ficção de introspecção trouxe para a literatura a exteriorização desse embate que acompanha o homem e faz parte de sua natureza, afinal não há dados que apontem que os homens antes do contato com as massas sentiam-se mais felizes e completos.

Adelino Magalhães traz, para a literatura brasileira, uma proposta estética inovadora. Os interessados em estudar tanto estratégias de acesso à vida interior da personagem quanto reinvenções na linguagem podem encontrar um leque amplo de experimentações em seu texto. A riqueza da forma está, sobretudo, na tentativa de composição da simultaneidade. É por isso que pudemos associá-lo a grandes romancistas do início do século XX, mas também às técnicas de ruptura propostas pelas vanguardas, representadas, nesta tese, pela aproximação a Oswald de Andrade. Em projeto posterior, interessa-nos dar seguimento a esse caminho teórico e ampliar essa reflexão a demais autores brasileiros como Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Guimarães Rosa, dando-se destaque à década de 30.

“Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda Ignoram”.

GUIMARÃES ROSA

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Rio de Janeiro: Editora 34 – Duas Cidades, 2003.

ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22: a aventura modernista no Brasil**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinhos**. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora S. A., 1972.

_____. *O movimento modernista* In **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1974.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinhos**. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora S. A., 1972.

_____. “O movimento modernista” In **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1974.

_____. **Poesias Completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A, 1979.

ANDRADE, Oswald de. **Utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Feira das sextas**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Ponta de lança**. 5.ed. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

- ____. **Os dentes do dragão.** 2 ed. São Paulo: Globo, 1990.
- ____. **Telefonema.** São Paulo: Globo, 1996.
- ____. **Um homem sem profissão.** 2.ed. São Paulo: Globo, 2002.
- ____. **Mon coeur balance. Leur Âme.** São Paulo: Globo, 2003.
- ____. **Pau Brasil.** São Paulo: Globo, 1990.
- ____. **Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 2006.
- ____. **Memórias sentimentais de João Miramar.** São Paulo: Globo, 2004.
- ____. **Serafim Ponte Grande.** São Paulo: Globo, 2007.
- ____. **Os condenados: a trilogia do exílio.** São Paulo: Globo, 2003.
- ____. **O rei da vela.** São Paulo: Globo, 2003.
- ____. **Marco Zero: a revolução melancólica.** São Paulo: Globo, 2008.
- ____. **Marco Zero: o chão.** São Paulo: Globo, 2008.
- ____. **Poesia reunida de Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 2006.
- ____. **O santeiro do mangue e outros poemas.** São Paulo: Globo, 1991.

____. **Dicionário de bolso**. São Paulo: Globo.

ANGELIDES, Sophia. **A.P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARAÚJO, Murilo In MAGALHÃES, Adelino. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. GLEDSON, John (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. **Contos definitivos**. Porto Alegre: Leitura XXI, 1998.

____. *Eça de Queirós: O primo Basílio*. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

____. *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*. Disponível em: <http://www.chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/literatura/machado-de-assis-literatura-brasileira.pdf>. Acesso 30/07/2009.

AUERBACH, Arnold. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **Ouvres Completes**. Paris: Pleiade, 1975.

BRASIL, Assis. **História crítica da Literatura Brasileira: O Modernismo**. Rio de Janeiro: Palas, 1976.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização, 1964.

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa: Ed. 70, 2000.

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

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, **Textos escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

_____. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Pontes: 2006.

BICHUETTE, Stela de Castro. **Visões do instável: um passeio pelos recortes 'Casos e Impressões' de Adelino Magalhães**. Dissertação de mestrado defendida pela Universidade Estadual de Londrina em 2006.

BOOTH, Waine In COHN: "tout point de vue intérieur soutenu (...) transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée". COHN, Dorrit. **La transparence intérieur**: modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Civilização, 1964. 2ª edição.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

_____. **O princípio esperança**. Vol 2. São Paulo: Editora Contraponto, 2006.

BROCH, Hermann In COHN, Dorrit. **La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____ In ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. São Paulo: Companhia Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

BUCI-GLUCKSMANN,Christine. **Esthétique de l'éphémère**. Paris: Galilée, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade* In: **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1966.

_____. *Lirismo e participação* In ANDRADE, Oswald. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem In **Textos de Intervenção**. DANTAS, Vinicius (Org.). São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. (vários autores). *A personagem do romance* in **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Estouro e libertação* In **Brigada ligeira**. São Paulo, Martins, 1945.

_____. **Formação da literatura brasileira - momentos decisivos**. São Paulo: Editora Itatiaia, 1975, volume I e II.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.

CANNONE, Belida. **Narrations de la vie intérieure**. PUF: Paris, 2001.

_____. *Qu'est-ce que le monologue intérieur?* Le monologue intérieur. Paris: **Quai Voltaire - Revue Littéraire**, 1992.

CANTINHO, Maria João. *Hermann Broch: o poeta relutante*. Disponível em **Revista Agulha**: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag34broch.htm>. Acesso em maio de 2009.

CARPEAUX, Otto Maria In ANGELIDES, Sophia. **A.P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1995.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTAGNINO, Raúl. H. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires: Nova, 1977.

CAHIERS VALÉRY LARBAUD. **Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXe siècle**. VICHY: Centre Nacional du Livre, 2007.

CHAVES, Flávio Loureiro. **O brinquedo absurdo**. São Paulo: Polis, 1978.

COHN, Dorrit. **La transparence intérieur**: modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DALI, Salvador In JENNY, Laurent. **La fin de l'intériorité**. Paris: PUF, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUJARDIN, Édouard. **Os loureiros estão cortados**. Porto Alegre: Brejo, 2005.

_____ In CANNONE, Belida. **Narrations de la vie intérieur**. PUF: Paris, 2001.

EGGER, Victor. **La parole intérieure: essai de psychologie descriptive**. Paris: Librairie Germer Baillière, 1881.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

FARRA, Maria Lúcia Del. **O narrador ensimesmado**. Coleção Ensaios. São Paulo: Ática, 1978.

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. **Enquanto agonizo**. Porto Alegre: LPM, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

FRANCASTEL, Pierre. **L'art comme expérience**. Paris: Gallimard, 1956.

FREDERICO, CELSO. **Lukács: um clássico no século XX**. São Paulo, Moderna, 2000.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande senzala**. São Paulo: Global, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **A Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

GLEDSON, John. **Machado de Assis - Impostura e Realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GONÇALVES, Denise Mafra. **Adelino Magalhães e a consciência do instante**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Nacional de Brasília em março de 1990.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática: 1988.

GULLAR, Ferreira. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Summus, 1979.

_____. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HELENA, Lucia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/UFF, 1985.

HERDER, Martin. Le monologue intérieur dans **The sound and fury** de Willian Faulkner et **Le sourd dans la ville** de Marie-Claire Blais. *Voix et images*. vol. 14, n° 3. **Revue Érudit**: France, 1989.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976.

IANELLA, Stefania. **La naissance du courant de conscience en littérature: "Les lauriers sont coupés"**. Mémoire da Université Linköping. Disponível em: http://www.memoireonline.com/04/07/421/m_naissance-courant-de-conscience-litterature0.html. Acesso em junho de 2009.

JENNY, Laurent. **La fin de l'intériorité**. Paris: PUF, 2002.

JOYCE, James. O retrato do artista quando jovem. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. **Ulisses**. Tradução Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

LACERDA, Carlos Roberto. **Fronteiras narracionais: autoritarismo e incerteza em Adelino Magalhães e Hugo de Carvalho Ramos**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Goiânia: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 1997.

LARBAUD, Valéry apud CANNONE, Belinda. Qu'est-ce que le monologue intérieur? Le monologue intérieur. Paris: **Quai Voltaire - Revue Littéraire**, 1992.

LEUJENE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.

LEMOINE, Mael. **La pensée et le mouvant de Bergson**. Rosny: Bréal, 2002.

LIMA, Luis Costa. **Mimesis e modernidade**. São Paulo: Graal, 2003.

LIMA, Nísia Trindade. **A gripe espanhola nas Memórias de Pedro Nava**. Revista Rio de Janeiro, n. 11, set.-dez.. 2003. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_11/11-Pedro%20Nava.pdf. Acesso em: dezembro de 2007.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. São Paulo: ARX, 2003.

LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Tradução, seleção e notas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUKACS, George. **Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAGALHÃES, R. Júnior. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAGALHÃES, Adelino. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MAGRIS, Claudio. *Grand style et totalité*. **Quai Voltaire Revue littéraire**. Paris, 1992.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira: modernismo (1916-1945)**. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. **A ideia modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MATIEU, J. B. **Le roman, l'idéal, l'individu**. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/cr/414.php>. Acesso em: janeiro de 2008.

MENIL, Alain. **L'écran du temps**. Lyon : Presses Universitaire de Lyon, 1999.

MORA, Gabriela. **En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en hispanoamérica**. Buenos Aires : Danilo Albero Vergara, 1993.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Testemunho* In MAGALHÃES, Adelino. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

NOVALIS. *Fragmentos logológicos* In **Fundadores da modernidade** (coordenação de Irlemar Champi). São Paulo: Ática, 1991.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.

OBOLÊNSKI, L. E. In ANGELIDES, Sophia. **A.P. Tchekhov: cartas para uma poética**. EDUSP: São Paulo, 1995.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo/Blumenau: UNESP, 2002.

PEDROSA, CÉLIA. "Nacionalismo literário". In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica - Tendências e conceitos no estudo da Literatura**. Rio de Janeiro. Imago, 1992.

PESSOA, Fernando. "Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa". Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~magno/>. Acesso em 15 de agosto de 2009.

_____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PETERSON, Michel. *Le destin qui les frappe*. **Quai Voltaire Revue littéraire**. Paris, 1992.

PIEROLA, Alba Omil Raul. **A. El cuento y suas claves**. Nova: Buenos Aires, s/d.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. Disponível em: virtualbooks.com.br. Acesso em junho de 2009.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Publifolha, 2002.

RAYMOND, Michel. **La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt**. Paris: Éditions José Corti, 1966.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio, São Paulo: Editora Record, 2003.

REIS, Carlos e M. LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário**. São Paulo: EDUSP, 1975.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: LPM, 2008.

SALADO, Régis; CHARBONNIER, Gil; WOLKENSTEIN, Julie; ZIEGER, Karl. **La fiction de l'intime**. Belgique: Atlande, 2001.

SARRAUTE, Nathalie. **Conversation et sous-conversation - L'ère du soupçon**. Galimard: Paris, 1956.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo : UNESP, 2007.

_____. In JENNY. Laurent. **La fin de l'intériorité**. Paris: PUF, 2002.

_____. In COHN, Dorrit. **La transparence intérieure**: modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris: Éditions du Seuil, 2001 p. 22.

SCHWARZ, Roberto. O Atheneu. **A sereia e o desconfiado**. São Paulo: Paz e terra, 1981.

_____. *Nacional por subtração* In **Cultura e política, 1964 - 1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Outros 500: novas conversas sobre o jeito do Brasil**. Porto Alegre: SMC, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1998.

_____. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SILVEIRA, Tasso. **Revista Festa**. CAMARINHA, Mário (Org.). Edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1927.

STANZEL In REIS, Carlos e M. LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

TEIXEIRA, Luís Antônio. **Medo e morte: sobre a epidemia de gripe espanhola de 1918**. Disponível: <http://74.125.93.132/search?q=cache:oqjqzNk3KwgJ:orbita.starmedia.com/~lteixeira/gripe.htm+gripe+espanhola+s%C3%B3+restava+%C3%A0+popula%C3%A7%C3%A3o+%27manifesta%C3%A7%C3%B5es+coletivas+e+religiosas+para+pedir+a+Deus,+por+interm%C3%A9dio+do+padroeiro+S%C3%A3o+Sebasti%C3%A3o&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: agosto de 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

VULTUR, Ionna. *Le roman moderne et la transformation de la fiction: le cas Proust*. Disponível em: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Gd8j2An4HR0J:kyodo.zinbun.kyoto-u.ac.jp/~fiction/fictionHP/papers/I.Vultur_collo.pdf+Le+perspectivisme+narratif+cr%C3%A9+une+multiplicit%C3%A9+%C3%A0+1%E2%80%99int%C3%A9rieur+de+1%E2%80%99unit%C3%A9+elle-m%C3%A0me&hl=ptBR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESgjetKz2bbgH0EgMn-ZVDd8qL-fIr3gGLIsqK18F0dTmiRTr4c0vAmxfQqY9EtiC5p6epiUoJzanr_T3fPX1zcHEasnahBJlCfu58EpBLz1aWXWBhKi86dlXLDPVbPv2HZiW20q&sig=AHIEtbTUZZAfTt1IueyQYbWCqWmjnSKPRg. Acesso em março de 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1972.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Portugal: Relógio d'água, 1988.

_____. **L'art du roman**. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

_____. **Rumo ao farol**. Portugal: Afrontamento, 1985.

ANEXOS

ANTOLOGIA ADELINO MAGALHÃES

A RUA

SALTA, pequeno!
 Depressa, salta! A rua é dominada pelos espasmos da Civilização.
 Quase te pega o automóvel, pequeno...

* * *

Opa! Por um quase... lá, em baixo...
 -Muito bem! Esta discursadeira tem a desordenada estapafurdice das sinceras manifestações populares!

Sim, é isso... a guerra, os voluntários, os ricosos...

Só não está ouvindo o vermelho seborreico e alvarmente risonho "pau-d'água" atirado ali, à porta que dá para o sobrado; que, à porta do armazém em que se embriagou, não o quiseram...

* * *

Como é tétrica a imbecilidade daquele cafajeste discorrendo, num bestialógico, sobre a guerra: incrível bestialógico de audácia cretina e cínica.

Será por causa dele que fecha a cara aquele operário, que passa?

- Como é carrancudo o trabalho!

Carrancudos... mastigadamente carrancudos são também aqueles que lá, em frente ao café, passam o dia resmungando palavrinhas, olhando vagamente, parvamente, para as coisas.

* * *

Oh! para onde irá aquele sujeito que ali passa?

Que fará ele na vida? que função e que ideal representará?

Para onde irá?

Aquele sujeito, neste momento - uma tempestade, talvez, talvez uma aurora larga e redentora!...

A indiferença, talvez!

E essoutros, todos, que por aí passam?!...

* * *

A indiferença, a calma em tantos desses que por aí passam?!

E nunca... nunca saberei eu dessas angústias irmãs, dessas angústias escondidas, anonimadas nesses que por aí passam e que, tantos, estarão agora a ver o dia tão diferente do que eu vejo!

E tu, mendiga, deixa de ser importuna atrás desse *corrente-de-ouro*!

- Nesta rua há muitas mendigas...

* * *

Nesta rua há muitos *correntes-de-ouro*...

Rua João Rosas.

Será porque já sabia o nome da rua ou será porque, de fato, enxergue eu bem?

João Rosas... Quem seria este?

Essa mocinha que por aí agora passou, pela indiscrição da rua, tem visivelmente nas apavoradas feições torturadas o eco do sofrimento de uma recém-deflorada!

De uma recém-deflorada; e rua da Amargura, sombria e megera esta rua lhe será... sim, que eu o sinto!

* * *

Agora, à tardinha, tenho ideia de que seja a cidade uma noiva! Em frente ao lago do seu jardim, ela colhe mancheias de rosas, vestida com o tropical crepúsculo.

* * *

A manhã cai-lhe como uma toalha de banho sobre a deliciosa puerilidade do seu esfregar de olhos, enquanto ela sorri à múltipla alvorada dos gritinhos abaixo do cais; do desconcerto dos pregoeiros e do fononar dos automóveis.

Na sua larga cadeira de braços ela se recosta com gravidade e sonolência, envolta no seu roupão que é o dia franco e, de súbito rabujentemente imperativa, os cuidados domésticos desfia.

Ó rua do Trabalho... como as ruas existem doutras gentes!

Doutras gentes... ruas para "alta gente", ruas para "certa gente", na cidade "democrática!"

Oh! desgraçadamente – pavorosamente verdade! – essas "gentes" nunca se encontrarão na "Rua comum!"

Cala-te, bruxosa língua!

Rua do Trabalho... João Rosas, talvez um trabalhador humilde, anônimo... mesmo na placa de sua rua!

Talvez muito ao contrário!

Um adulado capitalista talvez. Uma dúvida está na dúvida vasta e fremente e epopeica da Rua!

Ó meu pequeno, tira-me desta enjoosa teia – que a dúvida tão a vômitos me provoca! Ao estonteamento...

Salve, salve, meu pequeno!

Meu pequeno, tu és mais uma vitória popular: tu trazes suspensórios legítimos – suspensórios de elástico!

Suspensórios de elástico... que não são de tiras de pano, cruzadas nas costa e feitas pela tua Mamã.

* * *

Essoutros teus suspensórios são de fábrica, custaram trabalho de operários – pode-se fazer à custa deles considerações sobre a Confraternização humana, sobre a Civilização!

Salve, meu pequeno! Vai assim, devagar, paciente, à espera de que a classe burguesa se distancie da tua por uma nova forma de suspensórios.

Vai, com esses teus suspensórios de elástico, iguais aos meus!

* * *

Aquele homem, eu conheço... seus vícios não são os vícios dos outros, suas qualidades não são bem as qualidades dos outros homens...

Há nele uma "dosagem" especial!

Pena é o anonimato...

Pena é aquele homem vá pela rua... pelo anonimato das multidões, em que dissolvem esses saís de especial dosagem!

– Aqueloutro trabalhará muito mais que eu!

É tão severo, é tão azafamoso... é tão importante, ó caro amigo Fernandes!

"Seu" Fernandes não gostou, sem dúvida, daquele realejeiro, que ali está; passou diante do homem com a cara fechada, de asco e de revolta!

* * *

“Seu” Fernandes revoltou-se, está visto, contra a frivolíssima vadiagem musical daquele “tipo de rua”, e, mais adiante, “seu” Fernandes pôs-se a olhar, basbaquemente, para um telhado, imitando outros cidadãos que já ali estavam, à esquina.

Quem seria? Talvez ninguém soubesse, mas “seu” Fernandes já tomava atitude mais alinhada, menos basbaque, mais digna de sua pessoa, para ver...

- Deixem passar essa mulher com o jornal à mão...

* * *

Essa mulher com o jornal à mão...

Saberá mesmo ler? Saberá mesmo desejar mais o que mais longe está de obter?

Oh! a Harmonia Universal é uma verdadeira coisa! Eis essa mulher que abre o jornal e vê a página de anúncios... e vê uma cara, cara de criminoso, sem dúvida - cara de jornal - e vê o “bicho!”...

Muito bem! Viva a democracia, viva o Equilíbrio Universal que lá vão eles, lado de cá, lado de lá, daquela mulher, com o jornal na mão...

E “seu” Fernandes?

“Seu” Fernandes!

... e eu me sinto pequeno e vadio e vão, me comparando a Dom Fernandes!

Sinto-me inútil, vergonhosamente inútil, acabrunhadamente inútil, dissolvidamente inútil...

Que ânsia! Eu queria ter todas as profissões em mim!

Todo o trabalho humano, desde o mais instintivo ao mais complexo!

Mas é tão retumbantemente frívolo vender batatas ou... vender joias!

Há tanto afã!... tanto movimento!... e tanto livro-razão “nisso”!

* * *

Aquela cara neurastênica veio de caldo de cana!...

É bem aborrecido vir dos subúrbios à cidade por um caldo de cana: mais aborrecido contudo é ser neurastênico!

- Olha esta mulata tão maltrapilha! tão desprendida em sua petulância!

Não a censuremos: será ela - pode-o ser - um espírito superior... de desprendimento!

Instintivamente superior... aquele espírito!

Ha! ha! ha!

Democracia!

Crioulinhas vestidas de Parisienses...

* * *

“Au Jardin Royal”!

“Cabral, Teles & Cia.”, e que bela tabuleta, tão bem engastada na descrição elegante do prédio!

Oh! assim, à vista primeira, é bem serena, e distinta e afável - quase ingênua - a riqueza!

* * *

Naquele café, quantas visões diversas diante de cada par de olhos - quantas visões sensacionais ou mansas ou dolorosas, perversas ou emotivas!

E na rua roça-se a humanidade inimiga, sem se fazer mal!

E na rua roça-se a humanidade fraternal, sem se reconhecer!...

Rua João Rosas... tantas vezes a tenho visto e percorrido, e... sentido!

Entretanto há detalhes novos... há uma quase nova rua - melhor a veja; ou de outros pontos a veja...

Na vida, sempre em tudo...

Entre! Pode entrar, “seu” Fernandes! Este “salão” não é dos tais de 400 réis o cabelo e de 200 réis a barba...

Pois não tá vendo logo?...

Entre, pode entrar!

“Seu” Fernandes, nesse “Salão Sul-América” recentemente aberto, com todo luxo, poderá Vossa Excelência aparar seu cabelo à americana, empomadá-lo, fazer a barba, com uma escorregadiça lisura de mármore, sob a mão quase etérea de um barbeirito branco-branco, frisar o bigode e pó de arroz... e brilhantina... e loção, tudo isso, o barbeiro lhe pode, gentil, espalhar sobre a cabeça, à guisa de siroco e de dilúvio!

Oh! como está bonito o “seu” Fernandes! Talvez no reles barbeiro da esquina o tivessem arranhado menos, mas... mas como ele se mira no espelho maior do grande “Salão Sul-América”, recentemente inaugurado!

* * *

Que significará que aquele homem está mal vestido?

A má qualidade do tecido, pouco flexível ou demasiado frouxo? A incompatibilidade do indivíduo para com as medidas da roupa? O padrão fora da moda, ou berrante?

A falta de colete? O colarinho mole? A gravata longa?

– Mas em muita gente “fina” há, por vezes, de tudo isso!

Será o chapéu mal partido? As botinas que ele comprou, tais quais, por extravagante gosto? Ou o colarinho que ele comprou, com tal formato, por achá-lo barato... ou o paletó, que assim o usa também o amigo?

E como é seborreica a fisionomia do povo!

E como caminha, desajeitado, o Povo? – na brusca pressa da licença animal de buscar o pão!...

* * *

Upa! Foge do automóvel, pequeno!

Salta, que o dinheiro comprou a pressa – e o chofer, pai de filhos pobres como tu, tem de sustentá-los com o dinheiro da Pressa!

E tu carregador, sai da calçada, que essa não é para homem-besta-de-carga! Sai, tu tens uma via mais larga e mais acidentada!...

E tu, salve!

Salve, herói da humanidade, do bom estômago e da pituitária!

Salve, ó limpador de canos! Eu te saúdo cá, do meu comoditismo macio e iluminado e limpo...

Eia! desvia-te para não sujares a carga do carregador! Salve, o mais extraordinário de todos os homens!

És um fenômeno... um ser de outro mundo! um ser que vive em contato com essas misérias-máximas que não suportamos um segundo... um homem-lama!

Salve, Santo! E eu nem te posso saudar, contudo!

Por certo não me compreenderás!

Homem-lama! Talvez um cristal!

Um cristal!

Vede como aquela fachada, tão feia e tão negra e tão legendariamente torturada, deita agora faíscas ao Sol!

Esta quase deslumbrante!

Um Sol de Redenção! Um Sol que, em certo dia, viesse...

* * *

E por uma Rua secular, gloriosa... suprema Rua da Justiça e da Fraternidade os homens de todas as eras, de todas as terras, de todas as feições... passassem.

Por uma Rua da Justiça... e o Sol aclarasse!

* * *

Lá vão no bonde “aqueles”, parvamente parvamente dobrados... parvamente indolentes e deseretos, na impotência de andar!

* * *

Que quebrada garota fez aquele automóvel, quase pegando o encartolado transeunte!
 Oh! como está bonito o “seu” Fernandes ali, à porta da barbearia!
 Essas ciganas, senhor e amigo, bem aptas são para lhe lerem o futuro.
 Pode estender-lhes a mão!
 – Oh! mas ainda aqui está essa discussão plebéia – plebeiramente desorientada!

* * *

Mas... espere, vá com mais vagar! Lembre-se daquela sua impressão no meio do tumulto estonteador dos “representantes do Povo”, tão bem alojados no recinto branco, de colunatas, de tapetes, de divãs e de carteiras de batente móveis, com dobradiças; e envernizados discretamente!

Lembre-se:

– Tão caprichadas coisas para tão magníficos cretinos!
 Oh! a sinceridade dos que não têm o “dom da palavra!”
 Oh! a dúvida culta de tantos que têm o “verbo!” Coisas tantas, complexas, que de tantos modos

são!

Mas enfim... não acordem o “pau-d’água!”

– Bombacha! ó Bombacha... olha, a Pátria está em perigo! Acorda! Ó Bombacha!

– Ah... ah!

– Bombacha, a Pátria...

– Vá... vá-se ca...tar!

E sempre mole, arrastado na língua acachaçada:

– Me dei... deixa!

Ah! Bombacha, mau patriota – mau espírito da rua!

– Vêem lá aquela crioulinha! Não se riam...

Noutros tempos... noutra rua, uma Princesa seria talvez!

Na rua “daquelas” cidades – “daquela” Civilização do mundo, que foi Negra!

E aquela Civilização que chamava de escarro aos brancos... afadigou-se, como tudo, nesse mundo!

Um dia, essa nossa Civilização... e outra Rua...

Outra rua... não se riam daquela “clarazinha”...

Não se riam, amarelos amigos, de vetusto cansaço!...

* * *

Passe por essa via um longo cortejo, secular, da Humanidade!

Que ódios! que ânsias! que idéias!

– Que estranho, de bárbaro, este soldado assírio!

– Que beleza nostálgica a desta grega!

– Que louca fé a deste medievo!

– Que heresia na audácia deste descobridor!

Oh! lá de baixo, do fundo... este cortejo... Lá, de baixo...

Lá... e o fundo tão longínquo... e faz chorar... estranho!

Que estranho!

E dominando a Rua, por que não aparece o “Responsável”!?

* * *

Essas ciganas que lêem a mão de “seu” Fernandes... essas ciganas ninguém sabe para onde irão, de onde vieram; o que são; como vivem... e por isso mesmo, talvez, é que são bem aptas para lerem a vida de “seu” Fernandes, que todo mundo conhece, minúcia por minúcia, neste bairro.

Eterna Harmonia!

Também aquele periquito sai da gaiolinha para apanhar o papel com a sorte do freguês, quando a isso o manda o dono, em sua péssima pronúncia portuguesa, que grita “Chozé” por José!

Pobre Chozé! Bem se vê que ele está tão cansado, sonolento, o pobre hierofantezinho verde! Seu cansaço, sua tristeza... ei-las, que talvez sejam irmãos dessa falha e fanhosa melodia que o realejo hora toca!

Sitiada entre a tristeza sonolenta do periquito e as filas empoeiradas e desbotadas de “Oh! Filomena!”, de “Meu boi morreu...”, da “Cabocla de Caxangá...” pendidos em folhetos bombos ao lado do grande bojo sonoro, essa melodia antiga parece dizer de uma estúpida agonia, anárquica e frívola e saudosa... de uma estúpida agonia do mundo.

* * *

Por um quase...

Lá, em baixo, por um quase, o bonde não esfacela o auto contra um poste!

Motorista, força nesse guidão!

Força, mais força! Parabéns e... mais cuidado, doutra vez!

A Rua é dominada pelos espasmos da Civilização!

* * *

- E tu és um fraco! Por que vieste à rua?

No grande carnaval da vida, tu te onanizas, impotente, enquanto ao afrodisismo do éter e da policromia e da Luz e da gargalhada, todos os outros homens gozam, epopeicamente machos!... gozam aquela que amas assustadiçamente... gozam tuas irmãs... gozam... gozam... todas as mulheres que conheces!

Sai! vai-te, inútil, “fraco”, menos que mulher – menos que animal... desprezível!

Ei! Olá! E choras?

* * *

Olá, como é ridículo esse pobre-diabo!

- Mas então... por que saíste à rua?

Oh! estoutro leva o luto, a lutuosa atitude – o luto “daquele” que faleceu; o luto “daquele” que virá jamais!...

Estoutro, pela fulgurante Rua...

* * *

Delícia!

E tu te esquecerás nos flóculos desta “gabardine” impossível – impossível de beleza e de graça! E tu te esquecerás, bambo, amodorrado, adormecido em cheirosos ecos de alcova – o mundo, ao longe! tão longe! – e tu te esquecerás nessa beleza gozada, em flóculos de “gabardine”, esbelta e floculosa e dolorenta, e impossível; e macia; e dispersada... e a se desfazer em si mesma; e impossível a nostalgia de sua impossibilidade... ó delícia!

Benditas, as que se “vestem”!...

E lá, sob os flóculos... aquela sombra! sombra inconfundível de “perdição”, eu te saúdo, esbugalhados olhos, como um bárbaro!...

- Não foi a ti que amei... a esta que mente... que se expele... que se arreganha... que trai... que deglute essas minhas misérias... Oh! não...

* * *

Aquela impossível... oh! sim, por aquele crepúsculo, aquela silhueta! por aquela rua!... e foi, lembro-me, aquela!...

* * *

Por essa rua, uma grande libertação do Amor!...
E, transidas de frio, parece que as misérias se procuram, de umas às outras, o calor.

* * *

Salve, ó sublime “seu” Fernandes!

* * *

“Seu” Fernandes é muito conceituado.

Aquela casa de loterias e do... “bicho” (já se vê) aí, no 52, com duas portas e bonita armação, é propriedade de Manuel Antônio de Fernandes e Oliveira.

Todos o cumprimentam, com aquele risinho envernizador das reputações... e “seu” Fernandes é uma das glórias desta rua.

* * *

“Seu” Fernandes é como este automóvel, que desliza pelos trilhos do bonde: é homem da lei do menor esforço.

E tal qual este automóvel, com mais complicada engrenagem, é no entanto mais leve “seu” Fernandes, mais alígero e mais suave!...

Que distância de “seu” Fernandes para os homens-carros-de-bois, mais pesadões e mais simples, em que paradoxal pareça – para os homens de mais vasta humanidade!...

Lá o resto... a fachada e o interior de “seu” Fernandes, reparem que tantas majestosas fachadas desta rua têm uma discreta portinha, ao lado; e a discreta portinha dá... para uma estalagem!

– Que será?... já, uma estrela?!

Oh! amável e gloriosa na consciência da falta que faria, se desaparecesse – brilhasse já uma estrela no palácio tumulto do firmamento, enquanto cá, em baixo, tumultuasse a cintilante cidade bulhenta.

E a Suburra, e a Via-da-Amargura e os *boulevards*... se estirassem por aí, além, numa estrondosa quilometragem de aspectos e de ânsias várias... Formassem depois Via-Mater da Humanidade, onde passasse toda a história, toda a legenda da Humanidade, num definitivo cortejo, sob a luz cintilante das estrelas...

Sob a luz cintilante, como sob a graciosa redenção dos ósculos angélicos que os ideais puros se dignam de mensageirar cá, para baixo!

Rua do Ideal!

* * *

Lá vai aquele, arcado sob o peso de um fardo bem respeitável!

Que apalermada expressão de cansaço leva!

Ingênuo trabalho rude, como tua presença honesta humilha este cepticismo pseudo-superior do indolente malicioso que às vezes sou!

Mas não te carrancudes, ó meu Catão, não te carrancudes muito, ao lado do trabalho rude e frente para as frioleiras fáceis desses outros, que passam, eretamente elegantizados!

Oh! sem a desonestidade dos graúdos e sem a frivolidade das mulheres, que seria do Comércio, que seria da Energia humana, que seria da Rua – que seria do mundo, sem essas duas máximas forças motrizes?

A Urbe, essa flor de Civilização, quase que só gira em torno das floconosas criaturas e dos endurecidos *smarts* desescrupulosos!

* * *

Ora, vai-te, meu frivolófilo berrante, exagerado... como um escândalo de *voile* transparente, às luzes de um baile!

Contudo vê, como nesta vitrina, Cabral, Teles & Cia., para “chamar a freguesia” libertam os tecidos bambos e vivazes, dispersos em confusão, a insinuarem, no ânimo das transeuntes gentis, o gosto perdulário pelo relaxamento exultante e colorido da vida e a lhe dizer “que entrem...”

“Que entrem... que principiem, comprando-os, aqueles tecidos sedutores, da moda...”

* * *

E há manequins-vivos, mulheres, às quais só falta falar – que tornam indiscutível, num subjetivismo glorioso, o vigor elegante daquelas musselinas, daquelas gabardinas, daqueles zefires esculpido, em despreconceituosos flocos, num corpo feminino; ou daqueles algodoados *tailleurs*, escoreitamente discretos.

E depois, é um sinfônico crescendo das botinas esgalgas, pelas quais manifesta *Madame*, sem dúvida, a sua ânsia de chegar ao “inatingível” país ideal... em qualquer “pensão” elegante; e contudo esses “saltos”, assim oblíquos, parecem os escrúpulos de *Madame* meio retidos ante o abismo – inclinados para trás.

E é o crescendo das meias tango, ou negras, ou numa recatada concordância com a veste – essas meias que lambem as gâmbias bem eroticamente expressivas, num torneamento levemente cheio, a inspirar desconfiança na “fidelidade” da Excelentíssima, tão apta a correr com aquele enlouquecedor convite das gâmbias suas...

* * *

E é das meias; e é das bolsinhas, e das sombrinhas às perfumarias, que sussurrarão, aí, afora, a estesia “daquela mulher” denunciando-lhe o esplendor psíquico-sensual, num segredo amodorrado, em bafio de alcova, em cheiro de Coty e, delicioso, de suor feminino – é, em tudo isto, a Sinfonia Maior, que regeria eu, como Cabral, Teles & Cia., muito fantásticamente metódico, contudo: igualzinho à arrumação da casa, propositalmente anarquizada, à frente e lá, atrás, regularissimamente disposta nas caixas, em fileiras cerradas nas prateleiras – tal uma retaguarda disciplinada, pronta a avançar na confusão inteligentemente preparada pela vanguarda!

E cá na rua, tudo isto vejo, ó Rua de Fernandes e Oliveira de Cabral, Teles & Cia., de Poetas da ação humana arrojada nos abismos da consciência vencida, nas distâncias morais desmentidas, nos dominados impossíveis, apostados supremamente pela moralidade e pelo escrúpulo!

Mas que é lá?

* * *

Oh! Levantem, assim um pouco mais, este pobre burro ferido!

Perdoem-se todos os erros dos administradores cidadãos! perdoem-nos, já que se não esqueceram de todo dos sofrimentos dos pobres animais humildes, laboriosos, resignados...

Pobre burrico!

Um pouco mais... levantem-no para este caminhão da Limpeza Pública!

Pobre burrico!... como treme de dor, com o pé ensanguentado... o bom animalzinho, que se feriu no seu trabalho...

Tal um herói espontâneo, anônimo, desconhecido a si mesmo!

* * *

Oh! que voragem é esta, surda, muito abafada?

Parece que escuto e vejo a rua, de longe!... Doce sensação!

De longe... muito de longe, como uma recordação... como uma lenda suavíssima...

Tal qual vejo eu, hoje, tantas coisas, no passado... e o cortejo da humanidade eu vejo! ao longe!

Rua João Rosas!

Quem seria este? Não seria melhor trocar por Fernandes e Oliveira?

“Rua Fernandes e Oliveira”... ou mesmo “Rua Cabral, Teles & Cia”, com uma placa assim como aquela, azul, com caracteres brancos: placa atual estragando-se depressa, mas elegante...

Naquela placa atual... o nome de Fernandes e Oliveira!
Oh! tantos bons projetos morrem na cabeça daqueles que não são Prefeitos!

* * *

Rua Cabral, Teles & Cia.

De fato, que bela esta fachada! estas vitrines que esplêndidas!

Pobres casas das ruas da Cidade-Nova, de Alfândega além, com crianças sujas à porta; com panças não disfarçadas por paletós, de taverneiros de cara adiposamente relaxada e hostil; – casas, de fundo escuro, misteriosamente e sonhadamente romântico, ou desgraçada e escancaradamente realistas porque são tocas com bruxosas matronas e trapos e sujeira... – ó pobres casas, pelas quais não roça jamais uma dessas fidalgas existências de flóculos multicores que é levada pelo Silfo dos automóveis, em avenidas asfaltadas, entre a feeria das luzes estrondosas, à moleza esquecida, quase nirvânica, de seus platônicos ou executados devaneios, velutineamente eróticos... na modorra das alcovas, entre as coberturas adquiridas em Cabral, Teles & Cia. – o Rei da Rua João Rosas...

Rua do Ideal!

* * *

Salta depressa! Olha o automóvel, pequeno jornalista! Não abusa da tua agilidade, ó gavroche aperfeiçoado, ativa e frívola, despreocupada e alerta figurinha negra! Gavroche aperfeiçoado – ó moleque brasileiro!

Grita teus jornais, saltando de um bonde para o outro, mas cuidado, herói-macaco, cintilação da rua, que o fragor das notícias que espalhas pode apanhar-te também e pôr-te a queda e a morte num cantinho de jornal!

Psiu! Vai lá e deixa-me com estas idéias que, sem dúvida, nem de leve te passam pela cabeça, frívolo macaquito alerta. Ou corre lá e diz-me que é aquilo...

* * *

Ah! Sim, um despejo, aquilo!

Lépido boêmio em farrapos e de rotíssimo boné à cabeça, isso talvez tu compreendas: que, quando se é pobre, não se pode pagar: e que quando não se pode pagar... têm-se de sofrer qualquer coisa, que se não sabe o que é, que se não sabe até onde vai...

Vingança da miséria – a miséria desses trastes desengonçados e sujos, desses cacarecos a desestetizar, como uma mazela odienta, a serena reta orgulhosa da rua, flanqueada de caprichadas arquiteturas...

Os miseráveis talvez não pensem – inconsciente vingança – nessa vingança! Talvez na casa alheia já comecem a sofrer os covardes vexames de amigos, – já cochichem com os olhos a verdade duríssima dessa nova e mais dolorosa miséria, e talvez as crianças choraminguem de fome; e talvez, no íntimo, choraminguem todos de saudade!

De saudades choraminguem de sua velha cama; de sua mesa sem uma perna; de sua bacia já em furos; de seu lavatório de sardento espelho amarelado e de sua antiga moringa, sem gargalo – que essa, pelo menos, se não fosse o pavoroso afã da debandada, poderiam ter trazido...

Miséria! os filósofos te suportam porque... não te conhecem!

* * *

A capa caiu de um janela do segundo andar, naquele beco.

Eu, de cá, vira e deixei-me ficar! um cidadão bem trajado, dois, três... mais outros cidadãos, ali ao poste do bonde viram também e se deixaram ficar, naturalmente, como eu, na dúvida se deviam apanhar a capa ou não, para entregá-la ao dono. Um sujeito passa – um negro de pés descalços – olha para o beco e lá vai...

Todos nos preparávamos para o: pega! pega ladrão!

Todos nos preparávamos, era visível, e um fraque cinzento já dera mesmo alguns passos para a esquina... O preto bateu palmas à porta, muito mansamente, muito alheadamente.

Muito alheadamente ele veio, depois de entregue a capa e foi-se pela rua, no seu solavancado pisar de negro descalço, sem olhar para nós.

* * *

Glória! glória à raça negra! Vede, por exemplo, o gesto desta crioulinha!

O vendeiro gritou-lhe de lá:

- Amanhã! Amanhã!, sain falta, ó mô amôri!

E ela... verdade é que sobre esse asfalto da Civilização!...

* * *

Sobre esse asfalto da Civilização que custou o suor do operário, a sangria do Povo, a *indigestão* dos fiscais e o rastejamento do empreiteiro de chapéu à mão e trêmulo diante do Senhor Doutor Prefeito:

- Cum a devida licença, Insulência!

Sobre este asfalto, solene, histórico, lendário de patifarias inomináveis, grandioso de energias democráticas ao fumo das fornalhas-andantes, em que o betume se derrete numa severidade laboriosa - o diabo da crioulinha a berrar, mãos entre pernas:

- Vem pegá aqui, seu galego!

Oh! solene engrenagem da Democracia! Vê se tu metes lá para dentro, ao menos, a barriga desescrupulosa desse taberneiro que, a rir como vai, dali a pouco irá desfazer-se em secos e molhados diante do Armazém Invençível Luso-Brasileiro!

* * *

Crioulinha que mandaste pegar... que compraste tu no Luso-Brasileiro?

Que estragadas coisas compraste, para enganares à tua magreza que ela se alimenta e que tu vives?

Verdadeiro ilustre, nutrida pessoa, dá-me conta daquele teu colega ali da esquina... Diz-me como é que foi morrer assim, tão prematuramente, um homem que não vendia, nem consumia gêneros falsificados!?

Eu o via tantas vezes, filiforme e tosegudo, à porta do seu quase arreventado e honesto (opinião dos fiscais e da Saúde Pública) - do seu honesto "Águia Lusitana", nesta mesma rua onde, na verdade, são tão magros os sete ou oito farmacêuticos e é tão rotundo o lixeiro!

A não ser o dele, eram mui grandes os armazéns; mui grande também o número dos mendigos à porta dos armazéns, mui grande o negócio na pitoresca casa de coroas, a cuja porta não param os mendigos; mais do que grandes, as relações entre os armazéns, a farmácia e a casa de coroa...

Tudo isto no meio da mais completa e fraternal solenidade entre todos! Foi exatamente porque o Manoel Bento não quis tomar parte naquela harmonia social, que o deixaram descansar "o aeu modo", enquanto a maioria deles, dos outros, se ia às suas vilegiaturas de arrabalde ou de Petrópolis.

Questão de gosto ou da liberdade individual, garantida pela Constituição.

E de trânsito; eles que vão de quadris bamboleantes e de feições transudando esforço e criteriosos; ele, numa andadura de consciência ligeira e metódica.

* * *

E como já se irmanaram com os automóveis! Como, entre o fonfonar e o pegajoso rolar dessas voragens quase mudas de quatro rodas, vão-se eles vencendo o peso dos fardos, que têm duas vezes a altura da carroça, parecendo resmungar às vezes, um para a outro:

- Anda, "Balaio", acerta este passo! Está lerdo hoje!

Irmanaram-se com os automóveis, não os temem e parecem mesmo, a correr, ou a passo triste diante da vazia carroça, sob as rédeas do dono de camisa flutuante e de cigarro agônico ao canto dos lábios - parecem mesmo os verdadeiros e tradicionais donos da rua! Donos da rua, serenamente triunfantes, triunfantes laboriosa, serena e humildemente entre os autos e os caminhões, os carrinhos de mão, entre as bicicletas, os motociclos... entre todas as espécies de veículos que deles não participem.

É que ele está com responsabilidade de uma carrocinha de padeiro: e enquanto o rapaz tira, com a bendita mão suada, o pão para o cesto, “ele” faz tremer a caranguejola pintada com uma Ceres com cara de polaca que levou uns bons trancos de soldado do Exército, preto, grande, feio e bexiguento...

Treme a caranguejola, e o rapaz das benditas mãos suadas, anônimas para a Saúde Pública e para a Prefeitura, observa:

- Psiu! Olá!

O burrico está sempre impaciente com a responsabilidade leve da carrocinha de padeiro e treme e sacode-se...

* * *

Entre os burricos há também *enfants gatés*.

Mas eis que um hiato se faz na vitoriosa reta da rua! E tudo para; veículos, homens, animais e os próprios bondes orgulhosos, majestáticos, como embaixadores de uma grande Potência, dominadora da Urbe.

Há uma grande ânsia que quer estrondar...

- Incêndio! grita lá de baixo um pequeno.

Não, não é o cortejo rubro dos destemidos que vão atirar a rubra voragem de sua audácia salvadora contra a rubra voragem do fogo arruinador! É o branco frenesi, cintado de ouro, que quer arrancar à Dor o sofredor anônimo – é a Caridade patriarcal do Estado que vai acudir, insofrida, a quem seja...

É o milagre do Estado-Perfeição realizado! Bendito seja! E timpanando, branca e pulcramente voraginoso, lá vai a Assistência, entre o extático respeito dos homens, dos veículos, das coisas, da Rua...

Bendita sejas, alma da Sebastianópolis!

Tu és capaz de te premires toda, de paralisares tua estrondosa vida por um momento, para salvares... um mendigo talvez – quem quer que seja – que tua alucinação de Boa vê, das calçadas e das janelas, num pavor piedoso, ensanguentado lá longe, enquanto as pernadas de tua assistência se vão num simpático espalhafato de retumbante Caridade sincera!

* * *

Estrondosa vida tua, Sebastianópolis!

Tu és capaz de te premires toda, de paralisares tua estrondosa vida por um momento, para salvares... um mendigo talvez – quem quer que seja – que tua alucinação de Boa vê, das calçadas e das janelas, num vapor piedoso, ensangüentado lá longe, enquanto as pernadas na tua assistência se vão num simpático espalhafato de retumbante Caridade sincera!

* * *

Estrondosa vida tua, Sebastianópolis!

Carroças e carros e caminhões de tantas formas, de tantos matizes, de padarias, de armazéns, de casas de modas, de cervejarias... a correrem para o ganho do tempo, do dinheiro, numa concorrência que se parece comer a si própria, no desvario de cada vitória que prepara uma vitória alheia.

E, nesse casario, que longa fila de atividades e de interesses díspares e harmônicos ao mesmo tempo! Profissionais do mesmo ramo que se têm de dar a mão, enquanto se pateiam: profissionais de ramos vários que não se pateiam, nem se podem dar a mão, na defesa do mesmo gênero de vida... ó eterna harmonia universal que não permite nem perfeitos amigos, nem perfeitos inimigos!

* * *

Entanto, une-os, a todos, a universalidade cantante da vida! Como as acachapadas e criteriosas construções 1850 junto às fúteis casitas atuais; como esses pardos, esses negros, esses louros, numa mescla escaldada em suor e sebo de caras lustrosas de trabalhador – como os aspectos da rua, as profissões se reúnem por um elo discreto e poderoso que parece mais estreitinho na barrigueta daquele ourives, mais largo na pança desse caro amigo vendeiro do “Luso-Brasileiro”!

Estrondosa vida tua, Sebastianópolis!

* * *

Estende-se ao elo de tuas atividades por aí, espaço afora... por esse trem que lá, ao longe, vem trazendo o lombo, o arroz e a carne, e o milho, e as aves para o "Luso", para o "Talho Modelo", ali à frente e para a quitanda que daqui mal percebo: por esse vapor que traz conservas e vinhos e azeite... com um grande espanejamento de fumaça e um nostálgico silvo agudo, no infinito oceano azul, e por esse campo se estende onde, curvados e sujos, batem com a enxada humanos vultos no arrozal extenso e flutuante, banhado pela soleira causticante, apoteosadora do canto das aves papadoras de arroz.

E tudo isto eu vejo, olhando para ti, Rua grandiosa, Rua-Símbolo, em tua realidade crua.

* * *

Símbolo! Sim... por que rir?

Ris das tinturas sempre pintadas em tiras de várias cores: ris das tintas de dracenas dos restaurantes: ris dos panos enrolados à cinta dos carregadores: ris dos grandes vidros coloridos das boticas... tudo isso símbolo talvez, idas tradições conservadas...

Bem, vai-te... estás insuportável! E eu vejo de cá, como estás andando entre as moçoilas de chita que carregam crianças ou que se vestiram, num coquetismo irrisório, para irem de uma esquina à outra; e entre as mangas-de-camisa, sujos; e entre os dândis-caixeirotes e os cáftens de chapéu de banda e flor ao peito, na rua tumultuosa.

Como esta andando tradicionalmente, "homem fino", simbolicamente! Elegância, eu te vejo de cá!

- Rua-Símbolo!

* * *

Rua João Rosas... não está bem!

Rua-Ideal, chamemo-la!

Um símbolo - digamos que ela é a rua por onde passam solidárias energias humanas, num solene cortejo frenético, à procura de outras energias que para aqui se catadupem! - E se fiquem por lá arrancadas enérgicas - ou voltem na imortal fatalidade de jamais pararem!

Rua-Ideal - abraço da Humanidade à Humanidade.

E a Humanidade que tem tido este longo sonho, secular, de se encontrar, que se encontre agora pelo trabalho festival; pelo mútuo auxílio em suas misérias providenciais! Seja esta rua, Rua-Símbolo; gloriosa Rua-Ideal!

Não nos evidencie essa Apoteose a caríssima carne deteriorada que aquele bandido do açougueiro está agora vendendo no "Talho-Modêlo", ou este péssimo cheiro que nos vem da quitanda, que talvez não seja bem o do trabalho e da democracia, cheiro de suor de galinha e de frutos podres! Nem faça ver este carvoeiro nigérrimo que saiu do antro que denominam carvoaria, onde nem um raio de sol entra!...

Não nos evidencie... e o Sol do Ideal entre por toda parte!

Sol do Ideal... vejam-te um dia o mesmo, fulgentemente uno, como ao Sol do firmamento todos esses que por aí passam, de mil tipos, de vestes tão várias, de mil atitudes... que aí pela rua vão!

E assim brilha sobre a urbe o Sol, como a fúlgida Verdade, antes que brilhem as constelações do Sonho!

Paletós e fraques e camisas-de-meia que se roçam...

Quem o diria em outras épocas?

Interesses opostos que se encontram, confabulam e se vão em paz... que milagre, que espantosa delícia!

Que mais sonhar?

- Ei! qu' é lá? Uma briga!

Povaréu que corre, em repuxões, de todos os cantos... o guarda da esquina com o "cassité" empinado, frenético ao meio dos apertões anárquicos... berros, acenos para cá... mãos levantadas...

* * *

É a alma heroica da urbe.

Tu grita, Gavroche! Grita a sensação literária no meio da fonte sensação... grita o teu jornal nesse pandemônio!

Do bonde que passa, cabeças reverentes, dandinosas ou emplumadas se esticam para o alvoroço!... Só não de descalma o fiscal, majestático, com seu carimbo empurrado no livro do condutor...

E o povaréu se espreme, se desenrola, como um maço de vermes e ora parece que se vai desfazer... ora se refaz como se quase a ceder, voltasse atrás um dos contendores.

Oh! como esse túmulo plebeu é indigno de Cabral, Teles e Cia., de Fernandes e Oliveira!...

- Eia, espaço para este destinozito!

Onde irá? Que fará? Que representará esta criaturita?

E este cão?

Amigo eterno... eterno companheiro do homem, até nas complicadas situações! Salve!

Salve, canino acessório do quadro... salve, estranho amigo do egoístico gênero bípede!

Oh! deixá-los, Rua! Rua-Simbólica, Rua Ideal!

Lá vai este caminhão... ele separará o grupo.

Quantos fardos leva! Dá impressão de que tudo cairá!

Tenho cá em mim aquele condutor de cara meticulosa, moralística, ainda chegará a fiscal!

Eis que corre, como fúria, esse automóvel! Cuidado, pequeno!

Cuidado com os espasmos da Civilização!

E eu... eu queria voar, tal esta zoada, pela via longa das análises, num racionalismo emotivo, e muito depressa chegar... muito depressa... ao apoteótico "Enfim" da Síntese, luminosa; epifonicamente luminosa!

A síntese que encerrasse a Piedade humana!

E lá se foi o caminhão!

Se aqueles fardos não te obrigassem a ser tão vagaroso, caminhão do trabalho, eu contigo iria aí, pela Rua João Rosa, hoje Rua do Ideal.

Mudança de nome essa "ilegal", é fato: feita sem autorização da Prefeitura.

E lá vai! a criaturinha. Será sua alegria tal é a minha?

Suas misérias tais as minhas serão?

Ó Sol, aclara menos a Via... e à Via mal distinga eu, ao longe, como o saudoso desfile de idos Ideais!

Dos ideais... dos anelos meus de ser com toda a Humanidade no afã do misterioso destino!

Lá vai... longe... fim da Rua!

E João Rosas, e o Ideal... e tudo... oh! se esgarça tudo!

"Ela" vai, já quase imperceptível!

Que deliciosa é esta Via, quando se amodorra o olhar e os sentidos, no tumulto das coisas... Rua do Ideal...

Rua do Ideal... e corre tudo, pesadeloso! Em sombra!... se esvai o próprio Ideal!...

Cuidado, pequeno!

A rua é dominada pelos espasmos da Civilização!

Ôpa! Por um triz!

Inofensivo, a correr... só este meu devaneio pela tumultuosa Rua João Rosas, ó meu Gavroche!...

- E o crepúsculo desce e tudo se assombrea na tumultuosa rua... saudosa! já tão longínqua!...

DIAS DE CHUVA

OH, CARO MEU, que maior delícia! Chove!

* * *

Chove! Das muitas pessoas que existem na minha pessoa, surge à tona a pessoa dos dias de chuva.

E recapitule o seu rosário...

Afaste estes dois livros que sobre a mesa se escancaram, feche-os, cheia do seu grande tédio; debruce-se sobre eles, – sobre as duas teorias tradicionalmente inimigas...

Chove! que maior delícia! Desfile, em recapitulado, o rosário dos “dias de chuva”!

Maior delícia!

– Dias de chuva... e me fazeis dizer, num voluptuoso aniquilamento de desesperança e de modorra:

– Como seria bom morrer, neste instante!

Dias de chuva, cheios de uma volúpia estranha, de longos espasmos do ser; de espasmos, que se amaciam uns nos outros, em estranha, em maior intimidade...

Intimidade com a Morte, intimidade comigo mesmo...

Com a Morte... intimidade com as coisas mais augustas, com o Infinito!

Ó velho livro de filosofia, por que de ti não me libertarei de tua senilidade má?

Por que não me deixas gozar unicamente, sem mal-aventurança do Pensamento, a volúpia da chuva, que cai?

Os nus de espírito... oh! os bem-aventurados! – ofuscante e estonteadora e cegadora Luz!

* * *

Do infinito?!

Dia chegará em que se haja o ser humano impregnado, numa maior Vitória, com todas abstrações, como todos os impossíveis, com tudo que é divino – com a idéia e com a sensação do Infinito!...

* * *

Intimidade!... E chove!

Chove!

– Em nenhuma outra circunstância se acha tão intuitiva, tão natural, a feição da vida!

Vê-se-a uniforme, numa visão futurista de mundo moral uniforme... sem mais cataclismos, sem mais diferenciações, na paradisíaca esfera!

– Na paradisíaca?... oh! a esfera em que se não lute, em que se não possa o ser despetalar, aptidão por aptidão, como uma grande corola rubra de luta vitoriosa!

Oh! a néscia promessa desse paraíso pavorosamente tedioso!

Que miséria! nem se sabe o que “esperar!”

* * *

Chove!

E se desbruma espontaneamente a vida. lealmente, e há em mim dois interlocutores sinceros nos dias de chuva...

* * *

Angústia, talvez!

Dois interlocutores, nessa mansidão monótona de zoadá que passa... a zoadá da vida, como a zoadá da chuva...

E eu, um eterno sonâmbulo da longa via tenebrosa: eu, que me deixo cair nas encruzilhadas neutras, em que se encontram as estradas alvas e negras – as estradas da virtude e do vício!...e do critério e da loucura... de todos os antagonismos.

Eu, um esquecido de mim mesmo e das coisas sem orientação, sem senso... Eu, para quem só têm relevo as coisas longínquas... a memória das coisas idas, que me surgem surpreendentes com o ineditismo estonteador, bárbaro, herético, excomungado, com que apareceram os mundos novos aos marinheiros dos tenebrosos mares!

Eu, que tenho a fobia da realidade – para quem, no entanto, tudo interessa e entenece lá, de longe...

– Dois interlocutores!...

Tem apatia de boas pessoas gentis, resmungentas todavia como almas perseguidas, no recanto de sua personalidade; irônicas diante do inútil “fazer” – do “fazer”, cujas tumultuosas águas se espriam sempre, ao fim, nos areais frios da desilusão...

Tem outro afã, instrumento da fatalidade das coisas em andar, cada passo embora não alcance a quilometragem sonhada!

* * *

No primeiro, existe o naturalístico prurido sensual de quem só vê a fraqueza feminina, hipocritamente senhoril num bafio de alcova abrindo pernas para se saciar.

Existe no outro o divino devaneio das graças cantantes e floconosas, que anublam a bruteza animal!

– Por que te remexes, ó minha Bíblia? Queres porventura explicar esse dualismo? E tu o que queres – meu Büchner?

Que me quereis pois explicar, ó amigos? Explicar o mistério a mim – a um mistério corporificado na voragem dos mistérios!

Incomparável agonia! Sem orientação – à mercê da brisa mínima! – o suplício máximo de uma consciência rudimentar em relação à Consciência universal!...

* * *

Oh! fora eu Petrônio... um Petrônio que tudo sintetizasse e tudo esquecesse, num augusto momento final, aos braços de uma Eunice!...

Aos braços de uma escrava luminosamente ignorante!... E sentisse – ò magia maior – a antecipada saudade das coisas, dos homens e da vida tumultuosa, e de Sebastianópolis!

De Sebastianópolis... aos primeiros clarões do dia sobre ela batendo e sobre os destroços do banquete... e aos últimos arrancos, Eu!...

Chove!

A chuva amplia a saudade das coisas que se foram e a saudade das coisas... jamais vistas!

Bendita chuva!

E chove! Chove!

Uma escrava... Petrônio! Mas, não!

Mas, não! Num orgulho maior, de Super-Homem, o suicídio heráldico na sua própria feeria de Super-Homem!

O suicídio epopeico de um onanista máximo! de um gozador extremo, heróico do seu resplandecente e semidivino e supremo “Eu”!

Chove!

E parece que a chuva apaga tudo!...

Chove!

Chove sobre o túmulo da minha amada...

* * *

Sobre o túmulo em que minha amada está... e as pás de cal a se esparzirem sobre o caixão, como aquela tarde!... e “ela” parece pedir, como aquela tarde:

Lufadas de vento... e chove... lufadas que sacodem, às vezes, as árvores, num som fundamentalmente floconoso.

E assim, tal esse som, pás de cal sobre o caixão! E “ela” parece pedir, como aquela tarde:

- Oh! não... não me magoem! Um pouco menos, neste gesto impiedoso... um pouco menos para comigo! E tu... e também... quem o diria? Tu!

Quem o diria!

E chove! E chove sempre!

Jamais!...

Chove e há uma sombra... uma sombra, e era assim aquela doutroira!

Aquela dos meus sonhos infantis... não te rias, rijo e irônico livro de ciências!

Aquela sombra onde "ela" me acenava, debruçando-se sobre mim... na sombra de um estranho e sombreado jardim encantado! E era bela e severa e leve! - leve como uma inatingível!

- Vem, vem comigo!

- Aquela sombra... e eu era tão triste, quando acordava!

E eu vinha de longe... e eu era um triste estrangeiro na vida! - cedo assim... assim mal à vida chegara...

* * *

Fosse eu manso e lírico e velho e seboso como um sábio... em cujos olhos brilhasse, entre os trapos da filosófica miséria, a poderosa doçura, nirvânica, dos que conversam com os mistérios esplêndidos... cheios de pedrarias...

Das estrelas, esses mistérios... com que eu conversasse, esfarrapado, com os olhos a brilharem... serenos de tanto deslumbramento!

* * *

Entre duas margens estão dois homens iguais... e ver um, é ver o outro; e anseia "um" por alcançar, no grande delírio fraternal, a margem em que os homens vivem na harmônica comunhão do seu altruísmo. O "outro" anseia por se ungular com a confusão bárbara da margem em que os homens se tiram sangue, no estrépito do seu egoísmo despeado!

- Que pensamentos, ó minha Bíblia de dourados caracteres! ó meu Büchner de agônico amarelo, saudoso; tal uma doutrina passada, aprazível e saudosa.

Angústia, talvez!

Regozijo, talvez! Chove sempre, e trabalhe eu sempre!

Oh! não se pode ser bom!

Para que se faça o Bem, é preciso que se trabalhe, que se progrida: daí vem a emulação, mãe da luta, sicária... do Bem!

Que fatalidade sigo!

Oh! eu já perdi a vigorosa consciência das coisas, estímulo da vida!

* * *

Santo Pai dos Relativos, Santo Pai da Evolução, que será amanhã o Bem?

Ganhe eu mais doce emoção, mais elucidativa, e pergunte:

Que será do esbranquiçado mármore sob que minha amada repousa e que a chuva banhando agora está?

Santo Pai dos mistérios!

Oh! eu sei apenas o que amanhã será aquilo que a chuva banhando agora não está, e sob que minha amada repousa.

Sei o que será o mármore:

- Nunca mais!

Daí a horas, talvez, céu estrelado! E veja eu a cidade cá, de cima, esplendorosa no voraginoso combate da luz contra a treva... próximos exércitos em relevo - mais ao longe, apagados prélios, sedutores, em sua nostálgica lonjura!

E chove!

Cada vez mais forte, está a chuva caindo...

Contraste! Que serás em torno das coisas?

Oh! contraste entre as coisas do mundo cognoscível, contraste entre o mundo cognoscível e o mundo incognoscível!

Maldito livro de Ciência... por que sorris assim, vitorioso e mau?

Contraste, Pai dos seres; Pai das formas e da atividade... e resmungue eu sempre... Pai dos homens, das sensações e do gênio – contraste, Pai do ideal, e o mais imperceptível fio, com a mais complicada estrutura contudo.

Contraste, “culpado” da estreiteza em que vivo à frente do infinito em que não vivo.

* * *

Entre chuva e céu estrelado, eterna harmonia!

Daí a horas talvez céu estrelado!

Céu estrelado, sois a majestade de novos mundos?... talvez!

É de pouco duvidar...

Céu estrelado, sois mundos entenebrecidos por dias, como este?

É pouco perguntar ainda...

Céu estrelado, mundo à semelhança do nosso sois porventura, onde numa ânsia indefinível andam os homens a procurar o representante de sua Majestade a Harmonia Universal, clamando:

– Para quem apelar? Para quem apelar?

E nem se explicará aqui... lá, como marca Sua Majestade a dança mágica! Átomos que tangem, que bolam e rebolam, e que se desviam, e estrondam a sua amizade e seus ódios na gigantesca quadrilha de pigmeus... pela Incógnita infinita desses mundos!...

Chove! Por que não adormecerei minha dúvida à toada da chuva?

* * *

Chova! Chova! Caia em gotas a alma dos antepassados, alma dos vindouros caia e eu, irreverente, sobre ela pise!

Adorável materialismo!

E é tudo tão profundo, e é tudo tão banal!... E pergunta-me, irônico, o adorável livro de capa amarela e velha, como um bom octogenário de triste ciência benévola da vida:

Como será Sua Majestade? Venerável? Venerável, sem dúvida... amigamente venerável!!

Venerável, toda branca, Sua Majestade, desde a barba: – com seu largo peito transparente, deixando ver o irradiante “coração” donde lhe sai a fremente nebulosa dos átomos, em contradança!

Tudo tão banal! tudo tão despercebido... tudo tão profundo!

E os átomos lhe foram dali, do coração a todo Seu Corpo!

É assim... assim silenciosamente tumultuária a Intenção e Energia primeiras! Assim Sua Majestade! Venerável!

Adorável espiritualismo!

E a grande... a infinita tristeza do mistério!...

E cabeça e pernas... pernas... cabeça, na cambalhota, sem fim!

* * *

Sussurro da chuva! Desses livros, talvez!

Desses livros, um tem os caracteres antigos, num saudoso heraldismo esguiamente trabalhado, sobre páginas que foram lustrosas, que se estão amarelecendo...

Sussurro da chuva!

– Cala-te, que tudo que é, deve ser porque é: cala-te, e nisso te resume, insofrido!

E a bem de tudo, porque é a bem de Deus: e Deus é tudo! Há uma alegria na derrota, sempre; e na vitória: – Vence Deus, eternamente!

Há deveras uma Inteligência na fatalidade...

Chove! E chove!

Tal qual, nesse momento, jamais o Universo será... tal qual não será jamais esse equilíbrio dos seres: e nesse momento, o Universo...

Oh! que boa coisa o pensar... o pensar emotivamente com volúpias, com um pouco de gozo orgânico... que boa coisa o pensar triste e manso – de uma deslumbrante e mansa luz, triste!... o pensar na tristeza misteriosa de todas as grandes coisas do Universo... assim, longe e belas... assim...

Assim!... longe!... E nesse momento, o Universo é tudo o que foi, e contém tudo o que há de ser!

Chove! E sobre a caída chuva pise eu... e contudo no ronco do trovão e da fúria do mar, ela foi o Alfa da Inteligência e o Omega será, com o pavor supremo que engendra, porque em torno da mesma “rubra luz”, ao longe, o espírito humano eternamente esvoaçará!

* * *

Há uns segredos que talvez me possas contar, gotinha de chuva.

Gotinha de chuva, atende!

Homem, audacioso pioneiro, cuja inteligência através do medo e da admiração ante a Natureza, através da tirania dos fortes e da astúcia dos fracos, criou a Religião, a Moral, a Filosofia, a Arte, a Ciência e fez a História! – homem, que pela tua inteligência, chegaste à compreensão do princípio maior do Amor; homem, que farejas o mistério da criação harmônico, e alargado pelo Universo; – homem! aprofunda-te mais, cada vez, entre os dois infinitos dos grandes e dos invisíveis, das estrelas e dos seres microscópicos!

Gotinha de chuva, atende!

Suspeito que tenhas sido a consciência do primeiro pedacinho de pedra que em plasma se tornou; que tenhas sido a consciência do primeiro plasma que em planta ou animal se diferenciou: a consciência do primeiro homem que surgiu... e do primeiro gênio que ao mundo iluminou.

Gotinha de chuva, tu amanhã roncarás no ronco desse mar lá, em baixo, temeroso como um cataclismo! Roncarás um dia no estardalhaço das ações humanas, e talvez fulguem em ti as cerebrais centelhas dum novo Cristo...

E um Evangelho, como este... sob a decadente atitude de uma tristura, tal qual a minha, um dia!... tantos dias assim, um Evangelho e outras tristuras inspire!

Guarda lá – uma gotinha de chuva! – guarda lá que a maior profundidade, caro meu, e a maior beleza estão nos conceitos mais simples!

– Espírito humano... um Gênio!

Espírito humano, pigmeu de olhos ciclópicos, cheios de curiosidade – curiosidade nossa, filha predileta da criadora inteligência de Deus!

Espírito humano, comovente pigmeu a desvendar a luz, a força, o movimento, a parca ciência de ti mesmo – frente ao Infinito tenebroso!...

Um dia virá por certo em que se escreva mais depressa que hoje. Um dia talvez mais depressa do que hoje se resolvam os Problemas, mais treinado se esteja, a custo de um elixir mágico!...

Sobe para o intransponível, visionária pequenez!

– Um dia não virá, por certo, em que chova mais depressa do que hoje.

* * *

Ventasse hoje um pouco mais e não teríamos provavelmente este infame dia de chuva! Condicional...

Tivesse talvez mais uma célula, doutra estrutura, e não viveria nessa incomparável agonia!

Talvez! Condicional!

Distrair-me ia hoje de outro modo?

* * *

Tão simples tudo e tão banal... modas do espírito que poucas têm a falta de gosto de perpetuar, embora as melhores vestes sejam as que trouxeram essas modas...

Modas de espíritos vós sois, – verdades puras e intuitivas! Oh! quando se há de descobrir a fonte principal da Sinceridade?...

E chove! e tudo me parece uma zoadá! Que tristeza!

Assim talvez a tristeza seja, a tradicional tristeza impotente dos cativos que têm sido sempre cativos – cativos de todos os senhores, cativos a conduzirem o carro dos Vitoriosos... que já, um dia, lhes prometeram a Vitória!

* * *

Oh! que estranha lembrança ponteou-me agora, nevrálgica, do cortejo desses gemidos eternos sobre a glória de outras libertações – ao agulhão dessa Fatalidade das dessemelhanças humanas!

A dessemelhança dos destinos, das almas, dos espíritos, dos modos de ser desse animalesco semideus tão diferente de unidade a unidade; e em cada unidade, de momento para momento, de circunstância para circunstância...

E veio-me hoje o homem dos dias de chuva!...

– O homem!

De onde vem e para onde vai essa tão longa fila, acabrunhada, levando esses vencedores... vencedores oras uns – ora outros vencedores?!...

Oh! tão pouco sinceridade! “Amai-vos uns aos outros...”

E tu, Bíblia, tantas edições!... em tantas mãos andas!... e tu, juram eles, – enfaixas os vinte séculos!...

Chove! A eterna zoadada...

Glória!

* * *

Glória! Uma investida tronitroante, de rubro – uma metálica investida de amarelo, metálica como o tinir de uma libra – e depois, obscurecendo nosso deslumbrado interesse por essas, uma azul investida, desvairando-se em contingência irresistível de sedução – e depois duas outras... e mais... e as sete cores simbólicas do espectro, enfim...

Enfim, como no espectro solar, desaparecendo as cores... todas as glórias no incolor, no “nada”!...

Vanitas vanitatum! Oh! quais serão os verdadeiros pobres de espírito?

* * *

Ventasse hoje um pouco mais e não teríamos provavelmente este infame dia de chuva! Condicional...

Tivesse eu talvez mais uma célula, de outra estrutura e não viveria nessa incomparável agonia!

Talvez! Condicional!

Distrair-me-ia hoje de outro modo?

– Ao teatro! Por que não – ao teatro?

– Que tristeza!

E chove!... Um poço menos talvez... chove!

Que zoadada! que gemido!...

Que gemido será esse? Oh! o estribilho – quem o sabe? – o estribilho angustioso da variada e longa Canção do amor...

Amor puro! amor sensual! E era uma vez um arcanjo que passou, embuçado numa sombria capa, lantejoulada...

Sombria capa, de Dor, lantejoulada de sonhos e de sacrifícios...

E era uma vez um mostro que passou, embuçado numa sombria capa, lantejoulada...

Amor puro! amor sensual!...

E levasse a chuva todos esses meus devaneios... e sossegasse eu, e não pensasse... e não sentisse jamais!

Oh! eu sou pelos castos princípios tradicionais... e eu sou pela fúria animal!

– Angústia!

– Angústia do mal que sofro e do mal que tenho feito sofrer...

Mau e egoístico livro de filosofia, esse teu amarelado sorriso tem uma demoníaca volúpia de deflorador!...

E que ascendente o teu!

– Essa delícia de zoadada parece a modorra da Morte...

E a vida... a vida é a delícia de se esperar pelo fim, com a indiferença do excursionista, que se enfatiou... mas que espera ser diferente o fim...

Um fim inédito quisera ter... um bailado a assistir, na atitude de um Petrônio novo, atualizado na minha tristeza cristã e materialista!

* * *

Ao teatro! e contudo inebrie-me o bailado, antes de tudo – o bailado de Desilusão, da Saudade e da Esperança!... A Esperança, que mais leve e mais alta seja... e mais vitoriosa que as companheiras, bailarinas que, com arte realisticamente simbólica, se estrebuchem, aos poucos – com irônicas caretas abrigando-nos à emoção e à tristura do que aquela agonia significa!...

Um bailado... e o banquete soberbo, afrontosamente pança e vômitos – e as gaditanas a bem bailarem – e as cortesãs e os elegantes escancarado sua secular estupidez de animais que bebem e que falam, no louvável desperdício das luzes e das pratarias... e lá... lá, longe... numa grande tristeza... e mais... e mais, aos poucos!

E a tristeza... e a agonia... e a desilusão!...

- Distrair-me... de forma qual seja...

* * *

Distrair-me!

Distraiamos-nos, que o ponto nisto será!... Deixemos essas distrações do enérgico Jeová, as gêneses... e tudo o mais em que hei divagando... e a Urbe... e Eunice, nesses braços lânguida, como uma volúpia que se sente até na morte.

Para a chuva, aos poucos!

Como um sonho – oh! se vá tudo!...

Fatais livros, que me dualizais a pessoa e me não permitis gozar bem, integralmente, a volúpia da chuva!

Parai, chuva! Preciso ir ao teatro!

Eu sei fazer o programa: estive todo o dia em casa e “portanto”, à noite preciso sair...

Guiomar, ao cabo da comédia, teremos a nossa, gorduchona amiga idealista!

Ah! ah! o Petrônio bíblico irá a ti talvez tão desajeitado como iria o Doutor Büchner...

Cacá, Soarão, Cirúrgico... preparem-se!

E menos... e um pouco menos, a inspiradora zoadá!

Ao teatro! Declina rápido a chuva!

Esses apagados caracteres cada vez mais se apagam, à luz mortiça, tal uma saudade os valesse... deixada pela zoadá, que se vai já distante!...

TIQUE-TAQUE

Arietas de dúvida-fremete - “nem a morte...”; da ciência incompleta; do amor, que não satisfaz; da piedade impossível - a monstruosa anciã dava conselhos sábios...”, da existência-em-comum, que se não pacienta, irresignável...

Arieta final. Fala um bufo...

Compassa... compassa horas, o relógio... Tique-taque! tique-taque!...
 Broca o invento humano das horas a rocha inextinguível do Tempo: - a rocha inextinguível do Sofrimento! Tique-taque! tique-taque! tique-taque!
 ...Uma voragem de angústia, na atroz zoeira!
 Agasalhem! agasalhem do frio de insânia o meu desamparo, a minha desorientação, os primeiros ímpetos do meu frenesi!...
 Oh! vinde em socorro! Eu não vejo tal qual vós vedes: não sinto tal qual vós sentis... Para mim, para meus sentidos e para minha compreensão, tudo é sombra: tudo é um fundo abissal!
 Sombra e fundo-abissal, para meus sentimentos febris, inquietos, em vórtice delírio, sonoro e visual: para sentido em duêndico desvario...
 Sombra convulsa de cataclismo!... Desemaranhe-me eu do emaranhado da atingida evolução, nas eras: - ao Princípio precipite-me... Clangore eu talvez, após - ânsias de insatisfação! - a tortura do vazio, a não já me tatear na sinistra penumbra: e às garras da dúvida, enramadas de novo, suplicando, volva!
 Sombra! o desânimo da Desilusão dos Tempos, que procuram encontrar incessantemente, indomavelmente, o Indiscutível... o desânimo dos Tempos que, em minha tristura, ora dorme sobre os braços do agônico cansaço!
 Sombra! Ao longe... muito ao longe, o eco soturno das zoadas misteriosamente lúgubres que estraçalham o silêncio, numa abafada raiva de se fugirem, ciclonicamente: de se fugirem, na enigmática fatalidade da Dor que se move, da angústia imparável, do irreconhecimento apavorado do ser pelo ser!...
 Sombra e voragem!...
 Ei-la - Sombra! - a cova da arrogância dos Séculos. Tudo mudo! tudo mudo! tudo deserticamente mudo! Tudo sobriamente mudo! Tudo mudo!
 Tudo mudo! e a imortalidade...
 - “Ficar-te-á o esqueleto anímico do ser.” - Eis que de lá veio o correr na treva, a Intuição, com uma flâmula desfraldada...
 - “E o esqueleto anímico, fremete eternamente de dúvidas, arcabouçará outros seres, malditos! Réprobo, até na Morte se te esgarçam as ânsias!”
 Invectiva, prematuro, ó bufo, antes de monologares tuas chocarrices!...
 B’lão! B’lão! Morreu a ilusão de se conhecer!...
 Renascerá amanhã a luz de Esperança dos Séculos?
 Ó vós, que tendes a intuição da Verdade! ó vós que jurais pela luz, a mim conduzi-la!
 B’lão! B’lão... que não morra...
 A luz, ei-la... o luar!
 Como dele se enche a paranoia do meu quarto!

Tique-taque! tique-taque!...
 A rocha inextinguível do Tempo: - a rocha inextinguível do Sofrimento!...
 Tique-taque!

E veio o luar... e veio um esmaecido sussurro de frase que não foi dita, encavernada na angustiosa impotência da garganta! De frase que não foi dita e não o será jamais... jamais!

Ri, bufo, no prenúncio ainda de teu garrido solilóquio! – “Ó Relativo, encanto das coisas, viagem pitoresca e deslumbrante pelo conceito de cada ser... Quiah! Exorta tu à traidora, que te prometia a legendária Revelação, final, absoluta!”

De frase que não foi dita... Qual seria! Conservas, Suprema Enganadora, a virgindade do Desconhecido em tua Palidez que insinua... e diante ela genuflexamos a perversão de nossa falsa Ciência, como um libertino à Imácua Dona!

A perversão!... Oh! A Virgem ia dizê-lo... Antes que lhe chegasse aos lábios a onda de melodias e de luz supremas, uma demência se fez pelo espaço.

Um esgar pálido de demência, de inexpressão – no luar: caricaturado de palor, o esgar ficou à frase legendária da Virgem, que ia revelar...

Ela se vai... e vêm ecos abafantes de sanfona... e vem a tristura de sentimentos... e vem o amor, lírico... e vêm as pálidas imagens de sempre...

Tique-taque!

Tique-taque! tique-taque! tique-taque!

Despetalada! despetala assim tua graça, perfumosa de sândalo! Sobre a fugacidade da existência, despetala tua graça!...

Tua graça, a serpentear serpentes de estonteamento!

– Ouves bem o eco? Ouves bem, da sanfona longínqua, esse velado eco? Que agonia, constringido, a abafar, nessa lamúria, que chora os duendes que se vão: queridos, por que se vão, os duendes brancos... Oh! Por que me abandonaram? Por quê?

Por que, Maria, torpeza de olhos castamente convictos?

Quando tu me foste, foi-se o deslumbramento do meu ser!

Os paços ficaram vazios e escuros, em suas longas galerias, sem fim...

Onde a alegria?

Em tudo soluçava a esperança desesperançada de que voltasses... um dia, talvez!

Os paços escuros, tumultares, abissais de impaciência!

Por que, Leonor?

Tão perto de mim o fragor intimidativo, venerável, de tua beleza mansa, contudo: de tão madônica expressão! Entre mim e o fragor de tua beleza – tão perto! desertos de angústia, a se alongarem, a se infinitizarem, sem amortecerem o eco...

Todavia se eu te possuísse, um outro deserto; – a dor de possuir-te...

Por que, Helena?

Fui miséria, fui humilhação...

Oh! Quando tu de mim te foste, fez-se em mim o vazio da minha vida... Tu me eras uma longa obsessão, que esterilizou todo o meu ser...

É lá a sanfona... que delírio de render-me! que impertinente esticar de lençol mortuário; de recordações, o mortuário alvor!...

– “É o Amor um pórtico sagrado! Procuram os eleitos a imensa e fulgurante Região, através do Amor, cuja luz é a libertação das contingências humanas e um lampejo do espírito de Deus!”

Hah! hah! Ri, bufo, indomável!

– “Eterniza o Ideal... e o Ideal é o mistério fremente, é a transcendência da Beleza dos crepúsculos; da natureza, dos instintos nobres!

É o transcendente do Destino arautizado nos arrebatamentos dos fulgores, com os quais Deus escreve a sublime insinuação...”

Hah! hah ! hah!

Bufo, dar-te-ei honras de colóquio, oportunamente: ao fim!

Ao fim, bufo das estertorantes arietas!...
 Tique-taque!
 Compassa horas o relógio!...

E bate uma bigorna agora, lá, em baixo, por esta noite alta... e do meu pobre quarto, que amargura!...

Há lá um gemedor som, de máquina fatigada!

Oh! tenho a idéia de que se bate a cadeia de que vez mais prende a Existência ao mistério do Sofrimento! Mais um esforço... mais esse!... E essoutro...

E aqui, do meu leito, solitário nos espasmo da melancolia!

Tique-taque! tique-taque!... tique-taque!...

Oh! que tortura a minha, de pensamento: - de escutar, como uma danação, a vozes que falam, a todo instante - cortejo que não acabará mais!... santo desespero!

Quatro e dez da madrugada!

Venha silêncio acariciar-me com mãos de repouso, de suavíssimo bem-estar, com mãos de álgida negação da dor! Ou sonhar... meu espírito o Silêncio seja: um parque de Devaneio, para o qual abram portas todos os palácios de Agitação que se não veem, longe, longe!...

Mas aí vão... umas e outras... e outras... braçadas de desespero em torno a si próprias, no incomensurável esforço de tentarem fixar os seus contornos, os seus aspectos... na fatalidade de sua decomposição, e de suas atração por novas partículas, em novas existências...

No titanesco esforço!

Fanfarras do Destino...

Tique-taque!

Tique-taque! Broca... broca, imperturbável...

Ouves bem o eco? Ouves bem, da sanfona longínqua, esse triste eco?

É uma velha agora, vês? - essa que ora entra pelo quarto meu, de extático devaneio.

Oh! Por que não me virá a esperança mansa da Serenidade?

É uma velha, muito enrugada, muito encarquilhada, muito desdentada, que geme, roucamente, o gemido da caverna...

Toda a alegria debandou da terra... A monstruosa anciã dava "conselhos sábios" aos ouvidos que haviam ouvido as "loucuras generosas" da doce rapariga, de mãos sempre cheias do Bem! - Toda a alegria debandou da terra...

Vieram, pouco a pouco, os monstros subterrâneos... espiaram... viram tudo solitário e, aos pinotes, lá foram... lá foram...

Desce a noite sobre a planura.

Cada monstro esta só... só, na solidão!

Escancara os vessos olhos... amaiora a pustulenta bocaça e ... e o gemido, geme-o por todos a velha encarquilhada, muito encarquilhada, já mumificada em sua velhice!

Geme roucamente, caricaturalmente, o gemido dos moucos, dos coxos, dos coalhos: dos que viram a ventura, um instante e depois, jamais... só o deserto! - dos que invejaram a força daqueles que a injustiça da Natureza fez fortes, e a inteligência dos inteligentes - geme o gemido dos que são absurdos da vida - dos cegos, dos leprosos, dos pestilentos: dos que são a eterna chaga da vida...

Geme! geme, velha bruxa! Geme a tua momice perversa de gerar! Geme, caricatura a tua vitória!

Geme, megera! e eu... arauto de negro, serei a Sofreguidão pálida e arfante dos séculos! Eis-me (que triste orgulho!) Crestus do cansaço, do martírio do Destino Indecifrável.

- Quiah! Quia...ah!

Olha o bufo, como mais saracoteia e dá de cabeça, ao perceber que gemes e que alço eu meu orgulho triste!

Orgulho! orgulho... e o Destino indecifrável (os Séculos!) é um animal perseguido, de hora em hora, que jaz aqui, acolá, tal neste instante, à procura da trilha entre mil trilhas...

Quiah! Quia...a...ah! Quiah!

Tique-taque!

Fanfarra dos destinos... injustiças, que não se repararão... angústias infundáveis... trompas que proclamam os enigmas dolorosos do Enigma do Infinito!...

Tique-taque! tique-taque!

Vem; fala tua agora, bufo!

Contorce-te à vontade; faz esgares libertamente e, bem programaticamente, dá de cabeça, ó bufo!

- "Trá-lá-lá! tró-ló-ló!... Vá lá... Príncipe, escu...uta!"

Tique-taque! tique-taque! tique-taque!

Broca o invento humano das horas a rocha inextinguível do Tempo: - a rocha inextinguível do Sofrimento.

- "Príncipe! Ara... auto, ouve!... perseguido pelo *halali* do Supremo Mistério...Príncipe!

Quiah! quiah! quiah! quiah!

Um, dois... O bufo... o bufo... trá-lá-lá... O teu olhar...

Programático, surumbático... o bufo! Ó Príncipe, ó Arau... uto, eu e o teu olhar extático! anseios que teu olhar reflete: dos tempos os anseios são, ó Prí...incipes! E os anseios são tangidos por um mando que eles não compree...endem! Ufa!

Quiah! Ouve agora, solene:

- O teu olhar extático divisa, contudo, na treva do futuro, o segredo da vitória legendária de sua luz... O teu olhar, extático, vai-se apequenando, apequenando por se ir distanciando, distanciando, na gloriosa característica de jamais ver o perto...

Qui..ah! Quiah! Bufo! É mentira; teu olhar excomungado, se irá apequenando po...orque a esperança irá fugindo dele; e ele atrás suplicante, baço, vazio...

A Ciência - trá-lá-lá - perdeu-te! Solene, o bufo...

- Tu és, Arauto de negro, uma Vanguarda nos tempos - arauto de insujeição contra o tédio da normalidade universal, ó réprobo, Don Juan de sapiência, que defloraste a Ventura!

Dou de cabeça! Tró-ló-ló!

Teu destino... Oh! por que apareceste na época em que se aperfeiçoa a pressa de sofrer as dores, que se multiplicam com a pressa de sofrê-las?

Ah! ah! Gostas do *bufo pensieroso*?

Olá! Vês - solene!... Pobrezito, Príncipe: eu sei que tua alma é cada vez mais fiel a Jeová! Teu espírito porém maldito, tu o entregaste a Mefistófeles!

Fazes o irônico, cara-mastigada: costumás caricaturar tudo e todos, incansável insânia, Gavarni pulha! E dizes que defendes tua bondade e tua sinceridade ridicularizáveis, com o preventivo desta qualidade de espírito: que é um defeito de caráter - a bifronte Ironia - ouve-o do bufo moralista!

- Tique-taque! tique-taque! tique-taque!

Por que apareceste na época em que o homem construiu um Palácio - atende! - um Palácio onde o homem entra, contudo, como um rústico?

Quiah! Coitado do meu Príncipe! Trá-lá-lá... e a Inteligência, esta nostalgia de Deus...

Tró-ló-ló... Olá! Fala, Decadência, assim, mão ao sublime, lento, grandioso:
 – “A humanidade é um eterno abutre a corvejar sobre a carniça do Mistério...
 – Onde estará a Perfeição da fala à Perfeição? – ...caos de criador *De Profundis* em que as relações entre todas as coisas se procuram centelhantemente, em desvairo de mútuos esclarecimentos, de mútuos complementos...”

Ah! Decadência, tu te promoveste a Jeová: à Energia, à Justiça – upa! – à Ação, à Gratidão e a tudo que é bondade cerebral: bondade que calcula! Jeová: Deus sem divindade!

Tchim! puah! Tchim!... Viva a Ciência, Prí...in...cipe!

De cabeça! De cabeça!...

Escu...uta! Teu destino é um destino de desejos – de luz, aturdido sublimemente no esplêndido Vago! Aleluia à Danação, meu fantoche de orgulho! Quiah!

– Tique-taque! tique-taque!

Como olhas o bufo! Teu olhar – um cristal de espanto, aflorando a um estéril solo de amargura – trá-lá-lá! tró-ló-ló!... Lírico, o bufo; hein!

Eu sou o bufo do Século, caleidoscópico, enciclopédico, sintético, polimo...orfo! Tu vieste a mim, cansado da dúvida fremente: cansado da ciência incompleta: cansado do amor que não satisfaz: casado da piedade impossível e da existência em comum – oh!

Quiah! quiah! quiah!...

Pobrezinho do Príncipe, devaneio apavorado e perseguido pelo macabro Eu, solitário!

Quiah! Tru-lu-lu! Oh! vê lá a Urbe Máxima! Luzes! Com atitude – percebes? – declama-te assim o bufo, tal um poeta avenideiramente cintado:

– “Luzes, gotas fulgurantes do suor dos Séculos, na heróica carreira da Perfeição!”

Quiah! quiah!

Tique-taque! tique-taque! tique-taque! tique-taque!

De cabeça! de cabeça! de cabeça!

Eu te excomungo, espírito covarde! Teus preceitos de Fé sejam torreões a se esboroarem nos parques de encantamento de sonhos torreões a se esboroarem nos parques de encantamento de sonhos imbecis! Hah! hah! Teus conceitos se estirem, como um desespero infinito; infinito, de jamais alcançar... a se desdobrarem em golfadas de luz, num precipício de luz, para jamais, jamais atingirem...

Sê preso eterno no cárcere doirado da tua excepcionalidade!

Tique-taque! Reconheces o bufo trágico?

Paralise-te a dúvida, num caos de alicerces e de materiais do Castelo a se formar... que quase, quase...

Tique-taque! Tique-taque! O bufo trágico... De cabeça... de cabeça...

Eu sou o bufo do Século!

Trá-lá-lá... tró-ló-ló! tru-lu-lu...

Quiah!... quiah!... Quiah!...

De cabeça! de cabeça! de cabeça! de cabeça!

Foge da minha meningética tormenta!

Quia...a...ah! Eu descrevo em minha meningite em frenesi o hieróglifo da Felicidade, que se não decifra!

Tique-taque! Tique-taque! Trá-lá-lá!...

Eu sou a tortura dos tempos que vão e vêm... e vêm e vão... que vão e vêm... Foge!... Tru-lu-lu!...

Escu...uta...”

Tique-taque!

Quatro e trinta e cinco da madrugada!...

– “*Quanta coisa a fazer hoje, desde a manhã!*”

O sono a conciliá-lo... quando um nervo enfermizo, uma recôndita célula... E todos os desassossegos, as dolorosas arietas, à vida – que continua...

Dos desassossegos, sem termo – riria sempre o bufo, lírico ou solene.

Tique-taque! Tique-taque!

FRANCISCO

- "GOTEJA! Goteja!"

Pam! Pam! Pam!...

Enquanto a chuva cai, como um colosso de farelo através de monstruosa peneira, numa toada impertinente, choramingas e lúgubre; enquanto uma fiada apertadinha de pingos fisga o cimento lá, do outro lado da porta fechada; enquanto no ralo se estira o som oco e diluído da água a cair, - goteja, goteja mais forte lá, em cima no teto, sob a fresta de alguma telha partida.

Pam! Pam! Pam!...

E eu penso:

- "Onde estará? Viverá ainda?"

Nas noites de chuva, como esta, é que eu tinha mais pena do mísero! Oferecia-lhe a varanda, mas ele rejeitava com um "não" muito seco, alheio, importunado...

E lá se ficava, assentado ao portão, como se a noite fosse estrelada; como se a noite fosse a hospedaria dos mendigos, das outras vezes, em que há lamparinas pelo céu. Em que é a terra um grande colchão duro, um tanto mais seco, contudo, do que ora!...

Despeitado, voltava eu, com o eco daquela arrogância de vagabundo, com o eco daquela minha derrota ante a possibilidade de fazer o bem; voltava envolto no cobertor, pisando o cimento encharcado do jardim, apanhando a chuva fria e físgadora.

Pam! Pam! Pam!...

Goteja! E assim, mais um prego, mais outro prego e... outro fechem o vasto caixão das coisas idas, das misérias idas; daquelas, que na fúria de uma pertinácia minuciosa e incansável, sob a macabra fatalidade da luta, tal qual a toada desta chuva, foram rompendo o tempo, foram se afundando no infinito...

Oh! eu me lembro o dia em que, ao lado do guarda, ele desceu a ladeira, mais indiferente do que trôpego, numa despersonalidade idiota...

E se foi para nunca mais voltar..."

Depois, remexendo-me apagadamente sob as cobertas, num deslumbramento sinfônico de largas recordações surgidas em cortejo:

- "Ei-lo! Ei-lo em suas muletas, desengonçado, à beira da calçada! Ei-lo com sua cartolinha tombada para a direita, sem cor, em estilhaços; incrível cartolinha, espectral, acentuando em circunflexo o hiato da furiosa cabeleira, achatada, pedindo os horizontes, nos seus enfarruscados anéis abertos, cor de ouro velho!

E debaixo dela, no rosto longo, a barba em ponta - ei-lo! - e a barba exige a direita, numa atitude gritadora de libertação! E os olhos verdes são de um brilho triste, como dois destroços de consciência, naufragando da oceânica miséria, apática, do resto...

Ei-lo, e o resto é um monturo de lixo que tem dois olhos verdes, de um brilho triste!...

Como é extensa a dolorosa confusão desses trapos, em agonia extrema!... Essa muleta, a se despencar, é lama até lá, em cima! E ele nunca se lavou, por certo; os pés estão encapsulados numa reforçada crosta de terra seca, rija...

A cara, essa é de um amorenado à madeira envernizada, lustroso, escorregadiço e alheios olhos que diante dessa miséria se escancaram, enquanto o curioso faroleiro deles tem o estômago revoltado...

Ei-lo!...

Pedaço de lixo, em carne, que foi abraçado por Mãe, por noiva talvez; pedaço de lixo que foi talvez um mundo de honrarias, mais ainda... um mundo de Sonhos, quem sabe!?

A pensar na diferença dele para mim, invade-me um calafrio; e na diferença dessa minha cama para a cama dele, a pensar...

Vendo uma nebulosa de maior negror no negror das sombras, dela sinto o eco emotivo da desigualdade entre os que ficam, como ele, no limiar dos tempos e no limiar da vida e os que, como eu, alcançaram a meta dos Civilizados e dos Venturosos!

Vendo uma nebulosa de maior negror... em modorra, ao som da chuva...
Agora onde estará ele?

Eu me lembro dele, como um pedaço de minha vida que se foi: como um pedaço de vida que não saboreei... que deixei ir... que mal percebi, adormecido, como sempre!

Gostava de vê-lo, sentado na calçada, quando vinha eu para a casa, à tardinha!

Não muito longe dele, vadiava sempre um cão felpudo, amarelo-fosco. Ao vê-los, a ambos, na minha rua solitária, sentia-me bem: com mais amor, olhava um fundo de chácara ali, a dois passos e lá, em baixo, o crepúsculo rubro amplexando a cidade...

Distraía-me, contudo, do bulício feroz da cidade, alguma coisa mais que a plácida exaltação do crepúsculo, mais que o carinhoso silêncio do arvoredo: era a humildade triste - longínqua humildade! - do cão e... dele!

Às vezes, cumprimentava-o com carinho: secamente outras e por fim não o saudava mais, retribuindo com minha indiferença a invencível rudeza dele.

Minha meiga filosofia, tecida em torno dele, se ia cansando outrossim, secando, num grande tédio de si mesma.

Onde estará?

Talvez em úmida sombra, sua existência em sombra esteja! Talvez em anarquia muda de ossos! Talvez em boêmia inconsciente, animalesca, esteja; pelas intempéries da terra, afora...

Goteja! Goteja!

Pam! Pam! Pam!...

E a chuva cai... Em pranto de salgueiro, cai a chuva; corre o pranto em pálido rosto, tombado numa voluptuosa resignação sobre o regaço da Fatalidade.

Ei-lo!

Eu não pensava talvez em nada, aquele dia...

Sem dúvida, não pensava em nada, quando eu o vi levado pelo guarda, naquela sua atitude trôpega, indiferente, idiota...

À janela, com o queixo entre as mãos, eu olhava, inconsciente também, para o manso azul, para a rua sossegada, para o guarda, para ele...

Há quanto tempo, não falava com ele, não pensava nele, não o via!...

Ele não saíra entanto, um dia que fosse, dessa rua em que moro; sobre cujo calçamento escuto o teimoso pingar da chuva...

Pam! Pam! Pam!...

E lá, em cima, no teto do quarto, goteja! goteja!...

SONHO ACORDADO DE UMA NOITE DE ESTIO

- POR CERTO que foi o choque da lâmpada contra o leito!
 Mas... voltemos ao caso do lápis: o lápis saltou da mão do Diretor e foi cair ao chão!
 Eu tinha razão... o Diretor era o Diretor... e o lápis, caindo, deu ensejo a que se interrompesse o assunto.

Um pinote proposital do lápis! E quanta futilidade poderosa, assim, na história dos Povos!

- Mas isto é velho, sobre ser pretensioso.

E como tudo que é velho, sempre novo, nasoculado amigo!

E ser pretensioso...

Por que não poderá isto ser muito simples?

Depois... depois... que tenebrosa loja é esta?

Um pobre turco de triste cabeça caída, neste exíguo espaço classificado em multicores pacotes de fazendas e bugigangas.

Que faz ele, assim, só?

Oh! a vida seria uma injustiça insofrível se o tédio não fosse a miséria dos ricos!

E eu me apiedo entanto deste desgraçado de carrancuda cara, com sulcos de dor desfreguada...

Deixem-me comprar nele uma... uma gravata, que seja!

De que cor? Azul, cor do Ideal! Cor do Ideal, mas... diante deste prosaísmo de estômago vazio e de face dolorosa!

E hei de perguntar o preço... e havemos de falar em dinheiro...

De regatear eu hei, talvez!

Oh! que música é esta?

Adorável sempre esta *Gueixa*... um sonho cor-de-rosa, despetalado sobre a cabecita de uma adolescente loura, sonhos de histórias que ouvimos quando crianças.

E que adorável este quinteto de cegos... eco de tempos líricos, na caduquice mercantil desta "urbemaldita", como todas as urbes do Século!

Eterna mãozinha de criança que me andas a acenar à maturidade! Lembrança romântica das óperas frescas e ingenuamente queixosas!

Lá se foi o quinteto... Eu me vou ao Mercado.

Antes que tudo, o estômago... antes que tudo o agricultor: e se escreva assim a arrogante história humana!

E salve a Sociologia, ciência severa, de pudica magreza britânica!

E lá adiante porém... e lá adiante está o mar largo, azul e luminoso, com o sorriso juvenil das embarcações à vela... com o esforço de fumaça se espreguiçando das chaminés, nos transatlânticos!

Vocal ânsia, intraduzível, dos monstros e das lanchinhas frenéticas... heráldico som, fremente e raro!

E de Niterói o branco casario, microscopizando, estirado, lá doutro lado!

Ah! se se contivesse a estardalhaçante miséria da vida na amplitude azul e luminosa desta Calma!

Sombras que desfilam... vós, Dona Mariana e tu, minha linda Dona Conceição...

Diz-me Dona Mariana, a coser junto de sua vela, com seus óculos de aro de ouro:

- "Conceição não tem juízo..."

Dona Conceição, em casa, procura explicar o caso à sua maneira...

Conceição, de fato, bem pensado... não tem juízo...

Mas é tão bela! Tão ineditamente bela!

A gente procura desculpar tanto essa abstrata cabecita de pintura pré-rafaelica!

- Bem! bem! Isto é "caso"? Isto é "impressão"?

- Uma noite... sonho acordado de uma noite de estio.

Dona Conceição!

E aquela cuja aventura alígera foi mais veloz que o trem que corria!...

E o som estraçalhado das correntes do comboio parecia que estraçalhava meu pobre sonho, em turbilhões!

Tudo corre tanto! Tudo se despedaça tanto, nesta vida!

E que indiferença infinita em tudo!

Pálidas amantes, como esta pálida Augusta, ambulatriz cujo corpo era de todos! Cujas palidez era só minha, nos macabros segredos de ser tão pálida!

Oh! um dia, os meus cabelos lacrimejando a sombra, sobre esta palidez imbecil e querida...

Pálidas amantes!

E se foi tudo!...

Oh! a culpa desta insônia está no choque da lâmpada contra o espaldar do leito!

Eu já ia dormindo...

Passam, sem cessar, os automóveis!

Que voragem! A voragem da vida, sem dúvida!

Está tudo perdido!

Contam-se angústias: não mais se chora...

Monstruosa Dona Estela que te queixaste da ingratidão de tua filha, nesta mesma sala onde a carregaste ao colo... onde sorria ela, pequenina, à tua Carícia, só... só... à tua Carícia!

E nem uma lagrima, nessa gueixa, quase distraída!

Tudo se abisma... em quê? para onde?

No meio da voragem, um grande olhar humano, e espantado, terrível, sem alvo...

A noite vai alta... duas horas talvez!

Duas e meia!... Interessante o tique-taque do relógio!

Que caveirenta paciência... a contar assim o tempo... a contar assim o que não se acabará jamais!...

Jamais! Que abismo!...

Eu... quem sabe?... oh! a loucura é uma amante duêndica, como uma sombra de castelo abandonado, à Lua!

Jamais!

Quantos livros, nestas minhas estantes!

Quantas filosofias, quantas ciências, quantas hipóteses e quantas verdades! Quantas sensações, quantos desvarios, quantas dores e quantas visões, dentro da policromia destas capas elegantes!

O Universo espremido nestas estantes!

E por estes livros, eu abraço a grande Ânsia humana, a Ânsia das coisas, a Ânsia Universal.

Evolvo-me na aspiração que vai da molécula ao maior Sol: e choro de emoção, neste voo monstruoso que se vai, como se fosse envolvido na maior Sinfonia de todos os Tempos!

(... uma aspiração, sim, e ninguém jamais o soube...)

E a História...

História, deixa a fátua grandeza dos Heróis e diz-nos dos suspiros de cada anônimo que se perdeu por aí, nesta voragem inconcebível...

História, apagadíssimo eco da voragem!...

- Mas, enfim, "caso", "impressão"?

Não sei! Que importa!

Eu quisera amar cada homem, cada coisa, cada forma e cada sensação!

Sempre a insônia...

Tudo em vão! De que vale a vida?

Eu quisera ser um babilônico rei; um Rei de Legenda Rubra!

Seria um Rei moreno, de olhos profundos, fatais, cercado de cortesãs, envoltas em gaze branca e cercado de perfumes esgalgos e modorrentos!

E tudo estaria feerizado numa luz arroxeadá! E correria um vinho leve, abstrato, como um sonho... e correria em taças cor da Lua!

A um gesto meu, entre bailarinas gaditanas, líbicos escravos apareceriam; a um gesto meu, líbicos escravos entregar-me-iam punhais e a um gesto meu, golfadas de sangue despenhar-se-iam do peito de cada cortesã.

E eu mandaria da minha colina feericamente palaciana... eu mandaria os cadáveres nus lá, para baixo, para o ignóbil pavor plebeu...

Eu, um Rei lúbrico e sanguinário! Eu, um Rei de Legenda Rubra!

Recordações deste dia - o turco solitário, o lápis do Diretor, Dona Conceição... e tantas outras recordações de dias, de tempos passados!...

Para onde ides vós, recordações?

Foi, por certo, o ruído desta lâmpada... Eu já ia dormindo e, assustado, despertei da modorra!

Depois... conciliar o sono - impossível!

Que horas serão agora?

Talvez se me fechem as pálpebras à friorenta carícia da madrugada que, embuçadinha, aí chega!

UM PREGO! MAIS OUTRO PREGO!...

... E A QUEDA do pequeno volume produziu no solo um som oco, profundo e gemedor! A cidade sem alma, exangue, jamais se reergueria!... Que seria dele?...

Teve impressão de que a terra, rancorosa, se ia abrir, para tragá-lo, num surto cataclísmico...

Oh! era ela gentil, com seus olhos negros, vivos e ingênuos, com uma expressão indecisa entre meiga e senhoril – encarando-o com tão estranho olhar, que o perturbava! sacudindo-lhe bizarramente o suave ânimo amante.

Na santa amizade, uma indefinível saudade pela defunta!

- Lá fora, mais o balouçante som de um caminhão nos paralelepípedos do calçamento!

Como este som era então arrepiadoramente funerário nos dias que corriam...

Deus de piedade, quando acabaria a calamidade, nunca vista?

E um prego... mais outro prego! Coitadinha!

Parecia um sonho... ele não tinha consciência do que fazia!... E exatamente para não ter consciência daquela catástrofe, ele ia batendo um e outro prego, rapidamente, desordenadamente, incertamente, com o martelo bambo em suas frágeis mãos, amolentadas.

Coitadinha!

Por que saíra “sá” Nicota? Havia pouco que aparecera junto dele, com os grossos beijos relaxados, avisando, numa moleza que tornava quase imperceptível a palavra, que ia sair, “pra comprá a galinha, se fosse possível...”

Lá se fora, arrastando a corcunda e abandonado-o mais desamparado na solidão daquela saleta escura, que mais cruciante lhe fazia a dor; e mais infantilmente amedrontado deixara-o como nos pavorosos dias de sua febre!

Amedrontado diante “dela”! Que cruel absurdo!

Ela assim, de vestido azul, como pedira, naquela horrível noite, em que entretanto falava tão calma, tão anciãmente calma!...

- “Quero ir de azul... com aquele vestido de uma porção de rendas, ouviu?...”

E as horas da noite corriam num silêncio pesaroso; uma e depois outras, severas... assim fossem vestidas de preto...

- Agora?!...

- Oh! com ela seriam capazes de fazer o mesmo que com os outros, com tantos outros? Seriam capazes de arremessá-la, brutalmente, com um golpe de pá no seu frágil e pequeno invólucro sem cetim, para a tétrica profundidade?

Para a tétrica profundidade comum a tantos – eles a arremessariam, os revoltados e apavorados penitenciários? – os improvisados enterradores daqueles dias calamitosos?

Que tristeza amolentada a sua nestas marteladas fantásticas!

Chovera; e os pingos que ali caíam, na área, eram-lhe cada angústia mais, que se lhe enterrava, soturnamente, na alma.

E outro prego!...

O ruído, então raro, de um bonde à rua, ali perto, pareceu dar-lhe a impressão inesperada dos dias comuns: um assomo de conforto tomou-lhe o ânimo! Foi passageiro, porque brotou-lhe como uma surpresa má a visão de uma das cenas desagradáveis “daquela tarde”: entrara a mulher no bonde apinhado, com uma cesta à mão...

- “Que leva aí?”, perguntou o condutor.

- “É uma galinha!” E a quarentona, muito gorda, remexeu-se nervosa no banco...

- “Bem, então não pode ir!”

E retirou-se o condutor no balaústre para dar saída à gorducha e à carga! Um “não pode!” formidável irrompeu de todos os passageiros!

Até os balaústres, os anúncios do bonde, as correias do tímpano – tudo parecia tomar parte nessa manifestação de solidariedade à embaraçada miséria, na calamitosa tarde! E diante eis que surge... um caixãozinho!

Por que o impressionou tão mal, como um apelo que lhe constrangisse a garganta?

Ele lá ia, aflito, ofegante, à procura do médico...

- E outro prego! E mais um...

Já se fatigara demasiado, duas ou três vezes, e por isso lá se fora assentar à beira do leito, onde as cobertas ainda estavam revoltas e muito amarrotadas dos quinze dias que o haviam agasalhado febril.

Como parecia existir persistente, no espaço, o espectro pavoroso daquela desolação!... Havia um susto em todas as coisas; e no espaço sombrio daquela saleta, sem dúvida que palpitava o temor de uma próxima catástrofe, ou a fadiga apavorada de um longo sofrer, receoso de se queixar.

Os sons do martelo haveriam de chamar, sem dúvida, a desgraça, tão altos eram... Era preciso abafá-los; mas como?

Fora por uma tardinha, amigavelmente desnublada – bem se lembrava do começo! – por uma tardinha de beleza, aparentemente sem perfídia, tão límpida era! Lia, a gracejar, um tanto entibiado contudo, as primeiras notícias nos jornais, assentado à banquetta do café “Belas-Artes”, com o Florêncio e o Artur, colegas da repartição.

- “Estão bem portanto os que gostam de espanholas, hein, Florêncio!”

- É, mas estas dão abraço de tamanduá!”

As gargalhadas do rapaz loiro, de bigodes à Kaiser, provocaram escândalo no espaço tumultuoso e irritantemente cheiroso do café, onde caras assustadiças, tenebrosas, voltaram-se para a origem blasfema daquele riso franco.

Ele também rira – ele, que já sentia as pernas bambas e quentes, um abafamento interior, um mal-estar geral, desconcertante, já começando a desencorajá-lo. Contudo o que mais o afligia era o pequeno vulto “dela”, a lhe aparecer à mente, incerto, como que a tombar, de cabeça muito lassa sobre o pescoço! tombar, amparado pelas mãos dele...

Experimentou mesmo uma sensação estranha ao abraçá-la, aquela tarde, mal transpôs o largo portal daquela sua casa antiga; este mesmo portal que ali estava, com uma alma danada e ingrata na sua indiferença de portal, esperando abrir-se para o último abraço... no instante supremo!

- Arrepios de fraqueza ele os tinha, freqüentes... Magoavam-no menos porém que os arrepios, macabramente despersonalizadores a o epileptizarem pelo corpo, as vezes todas que ele se lembrava da horrenda catástrofe!

Coitadinha!

Aquela tarde!... Aquela tarde, mudada a roupa, ele a carregara no colo e apertando ao peito o amável fardo, fora pilheriar à janela do fundo com a modistazinha e com outros vizinhos que, por acaso, puseram a cabeça amiga pela pan-abertura daquelas janelas rasgadas no desvario da procura de ar, pelo espaço que ia até o morro...

Não apareceram vários, naturalmente já adoentados. A modista todavia franqueou-lhe ao olhar o seu pitoresco rostinho, de uma beleza petulante, rueira, de narizito arrebitado e escandalizou na quietude daqueles fundos de quintais:

- Olá, seu viúvo! Como se vai com a espanhola? Parece que já está atacado... tem a cara que parece a de um caju seco!

Ria, como uma louquinha!

- “E a Estelita? Que olhos grandes e espantados tem ela! Boa noite, senhor viúvo!”, arrematou a parolagem, como sempre, a graciosa costureirita fiel àquele cumprimento!...

E ela também parecia olhá-lo, espantadinha, àquela tarde... e um supersticioso terror já ia constringindo o ânimo dele, com aquele espanto infantil, sincero, focalizado sobre seu barbento rosto!

Sim, bem se lembrava do começo!

A cidade ainda era risonha e incrédula, na despreocupada molecagem de sua agitação fátua, crente unicamente no luminoso vai-vém de todos os dias! Os bondes e os automóveis e as fachadas e os homens e todas as coisas pareciam sorrir, desdenhosos a correr, a correr... superiores ao mal, vacinados contra o mal, pelo seu orgulho de Urbe intangível e privilegiada!

Oh! a mesma cidade que ele veria semanas depois, num mortal aspecto de devastação, maltrapilhada na sujeira de secas folhas, de panos, de restos orgânicos, relaxadamente descosidos no

silêncio de suas ruas, mal percorridas por um ou outro veículo, não raro com uma serventia fúnebre, a apavorar os poucos transeuntes macilentos e preocupados, que passavam como sombras!...

E se o vento levantava uma nuvem de pó, levavam os sombrios andantes rapidamente, estertorosamente, o lenço ao nariz, como que procurando se resguardar, desvairadamente, do furacão da peste!...

Eles, sombras no meio da Sombra daquele pesadelo – sombras de medo, numa tétrica insegurança, numa tétrica desconfiança de cada passo que davam...

E aqui e ali, uma ou outra cara exangue, a levantar estrepitosamente o batente de ferro de tal casa comercial, muito assustado, muito indeciso, febrilmente desorientado!... Logo, dois, três, muitos indivíduos, como que surgidos por encanto, a transporem apressadamente o portal...

- Pam! pam! pam!... vai, martelo! vai e vem, como uma lembrança tenaz, funerariamente tenaz, na catadupa de meus pensamentos...

Pam! pam!

- Oh! a sua cidade de heróis, que tanto os houve, mesmo assim!...

Hosanas! hosanas ao carioca! sempre altruísta, sempre mexeriqueiro e prestativo, maldizente e consolador!

Salve oh! generoso falho-de-caráter!

Pela idéia passavam-lhe então os inúmeros casos de caridade relatados pelos jornais – passava-lhes um cortejo tumultuoso de fisionomias suaves, encimando vestes brancas, sob o gesto apressado, sofregamente socorredor da branca Urbe, e de olhos inquietos, sob o gorro, distintivo com a rubra-cruz.

- Ide! Ide, sem demora, em meu nome, à miséria dolorosa!

E para que ir longe, aos exemplos de benemerência no tenebroso turbilhão das desgraças, se ali estava o Zé Lopes, o vizinho – enfermeiro de quase toda a rua e que passara uma longa noite junto dela, pálido, encovado, a cair de sono.

Junto dela... e o anjinho, no entanto, abria os olhos, espavoridos, como dois abismos brancos, a pedir fremente:

- “Manda! manda ele embora! Eu tenho medo dele!”

Coitadinha! Ingrata, na sua febre, na sua infância!...

E o Boaventura! e outros casos!...

Dera o Boaventura mais de metade, do pouco que tinha, ao Posto da Glória e... sem aparato! tão seraficamente incógnito!...

- Bate, martelo fatal! Um prego! mais outro prego!...

Uma angústia! mais outra angústia!

E levantava-se de novo, fraco, num doloroso deslocamento, relaxado, de todo o seu ser...

Tão fraco, que nem podia andar!

Causava-lhe isso um pavor infantil, – não poder andar! – pavor de lhe arrancar lágrimas covardes, de desespero.

- Ficaria assim? sempre?

Coitadinha!

Parecia um sonho no sonho, um pesadelo no pesadelo! O pesadelo de tê-la de enterrar “deste modo” era talvez maior que o pesadelo de havê-la perdido!

...De enterrá-la, deste modo!

Mais outro passo... oh! ele não poderia ocultar o contento, mesmo naquela tétrica ocasião – o contento de sentir que andava; que não estava paralisado, como por vezes julgava, num angustioso e sufocante surto de pavor!

...De enterrá-la, deste modo!

Apelar para a Empresa Funerária, de que lhe valeria entretanto? Para alertada mente, assustada e prevenida, passava-lhe a cena sucedida com o Artur, da Repartição: um velhote a mostrar, ao rapaz muito aflito, a pilha desconjuntada de caixões amarelos, de madeira sem veludo, sem cetim, sem revestimento, sem alma, tal um acanalhamento fosse à própria morte... e a interrogar, irritantemente desconsolado, o velhote:

- “Mas que quer o senhor? Todos estes caixões já tem dono! Quase todos foram feitos pelo pessoal da Marinha e do Lloyd... e mais caixões houvesse, e mais gente a trabalhar!...”

Ainda ofegante, o homenzinho, no meio da multidão enlutada, em ansiosa expectativa:

- “Nem que o senhor encomendasse um caixão para depois de amanhã! Isto está assim!...”

Pobre Artur... eternamente separado do seu irmão mais querido! E que pedaço de homem, o Zinho era!

Paz à sua alma!

- Mas... e um carrinho de mão? Não seria possível? Já tantos tinham feito uso dele...

Pam! pam! pam! Põe-te de novo a trabalhar!... Ou queres, de novo, a moleza covarde e consternada deste leito?

Pam! pam!... Repara como há um zumbido impertinente, choramingoso, plangente, no espaço! Assim fosse um pranto contínuo, fatigado, monotonamente inconsolável, junto à tumba, na treva absoluta de uma noite-de-morte!

Repara no choramingar plangente deste sombrio espaço, úmido! - Desperta a ti, porém, mais um ruído... e outro ruído... de caminhão e de alígero automóvel, na interminável agonia do “lá fora”! - da vasta cidade sepultada...

E mais um automóvel!... que tardio e impossível consolo irá este buscar, na fúria bravia e cega, a romper aí pela amodorrada dor, febril e delirante, dos milhares de agônicos emparedados?...

- Fon! Fon! Uma cara de megera aparecia-lhe, desdentadamente, a sorrir:

- “Olá! qu’ê da clássica petulância dos choferes, hein?”

Fon! fon! Macilentamente mansos agora, hein, a remexerem, menos cafajestes de atrevimento, no relógio - os pândegos reis da Sebastianópolis!

Hah! hah!

Fon! fon!

Contudo uma alegria íntima lhe vinha, um clarão de vida, vigoroso a exaltar, sentindo de novo os automóveis, com o seu característico buzinar, tão conhecido dos dias felizes, como se numa surpresa estrondosamente redentora, a cidade fosse voltar aos seus dias comuns!

Oh! quem lhe dera!... Verdade é...

- É verdade... para que, agora? sem ela?

Ainda há tão poucos dias, “ela”, por ali, pela estreita salinha...

E mais caminhões!... Oh! que pareciam por a casa abaixo, no estertor desesperado de sua passagem, pela rua mal calçada...

Os caminhões!... sim, ele vira, da casa do Florêncio, quando fora pedir as tábuas, as fatídicas tábuas!... ele vira, às sacadas, o povo olhar, de olhos escancarados, o branco e disforme amontoado, que os caminhões conduziam, barulhentos, estrepitosamente, aos trancos...

De olhos escancarados, o povo - cada homem olhava, parvamente apavorado - todos - como cães vivos olhar para cães mortos, orelha em pé e rugas no focinho contraído...

Esta idéia bizarra ele tivera - entre tantas outras naquele seu cérebro, havia semanas, mórbido, em constante, variadíssimo delírio.

Um fantasma, um outro “eu” entrava nele!

E dos caminhões, pernas e braços para fora, em desigual vestidura, bambamente hirtas... e a gente tendo um desejo mau de rasgar os lençóis, este... aquele... para ver em baixo tal e tal macerada fisionomia barbuda, no contraste macabro entre a negra barba e a pele pálida: pálida - uma recordação longínqua!... há tanto já parecendo ter-se ido o morto de si mesmo!

Seria possível mesmo? - Pam! pam!...

Um prego! E mais outro prego!...

Seria possível mesmo? Ainda havia tão poucos dias que ela estivera a correr por ali: aumentando-lhe inconscientemente a insuportável dor de cabeça dele - a correr, sem que a “sá” Nicota, na sua distração apatetada, horrorizada, tivesse a idéia de fazê-la parar...

E ele a via então, como que amaiorada, disforme, inchada e feia - ele a via assim! no seu delírio tão diferente de como era “ela”.

Tal ele a via, febril, mesmo convalescente da primeira fase de sua moléstia.

- Três e meia! A bater as longas horas, o próprio velho relógio era enfermo, ou desconsolado, ou invariavelmente saudoso: tendo uma fria e sepulcral saudade de velho vovô!...

Por certo que deu o relógio pela ausência “dela”... Se ela sempre apontava para ele aqueles longos e róseos dedinhos, que agora ali estavam exangues e rijos, e curvos!...

Curvos, no seu último esforço de se segurarem à vida... Não o seria?

Três e meia! E “sá” Nicota, nada de vir!

Também coitada! Via-a bem!...

Via-a bem, coitada, acorcundando-se mais, cada vez, entre a multidão fremente, desesperada, que alçava uníssona o rancor de sua palidez faminta e convalescente, ante o despitoresco e vasto barracão da Praia Formosa.

- “Quem dá mais por esta?”

O soldado levava a ave estardalhaçante acima, como um troféu frenético, irrequieto, cacarejante.

E as palidezes emagriçadas a gritarem, a se empurrarem, fossem elas um chocalhante bando de esqueletos, ávidos, loucos pela estertorante ave pensa das mãos policiais... e “sá” Nicota a se desapertar na turba incontível, bravia, trazendo um frangote!...

Ora, bem! um frangote!

Um frangote, sem dúvida, que ela o traria... e a custar mais que a melhor galinha do mundo!

- “Ah! sô Liopordo... é o diabo do Comissariado!... Óia, seu Liopordo, os automóveis dos deputados, esses vão cheio de galinha gorda, os porcaria!...”

Beijolando mais sua indignação:

- “Lá tavam uma porção!... É, seu Liopordo...”

Oh! que ela chegaria assim, a falar, toda corcundeante e trêmula – ele a via, já!

Mas... pam! pam! pam!

Pobre anjinho! Como são ainda tão expressivos estes olhos, ainda meio cerrados!

... E fora possível!

- Olhos de meus olhos, razão de minha vida, que serei eu agora no mundo?

Lágrimas... e mais... e mais lágrimas, tantas que lhe corriam dos olhos sobre as tábuas! Sobre as tábuas também batia ocamente o martelo, bambo entre seus dedos, sem firmeza!

- “A *Notícia!* Mais escândalos na Santa Casa!”

Um sacudir de nervos lhe desequilibrou todo o corpo, à voz do jornalista que passava, a gritar o jornal, com uma toada diferente dos outros dias; doente, sombria, intimidada, no silêncio pesaroso da rua.

Mais escândalos na Santa Casa!

- Num salão enorme, há um desespero sem fim incomparável... sem luz franca, leal... tetrificado num estuante arfar de angústias, com o relevo de um ou outro ai!... e é tudo uma ameaça escura, premente...

Ele está, ao chão! – ele, tão tiritante!

Ao chão, sobre uma esteira, entre mil outros frangalhos humanos, num amontoamento horrível!... E que sentir à morte neste salão intérmino, onde a Morte passeia, pondo a gélida mão, ao acaso, sobre este, sobre aquele... que desorientação no espírito ao querer apreender o vácuo desse acaso!...

Vem-lhe uma catadura má, como uma ameaça, junto à esteira:

- “Olhe! tome... é o chá!”

Vai alta noite...e um véu passa aos olhos! E tudo se finda!...

Que horrível pesadelo! Oh! se ele “lá”, de fato, houvesse estado!!

Angústia! Onde a alma boa da Cidade?

Mais um bonde!... Como parece fatigado, tresnoitado!...

Oh! se a Cidade, de fato, despertasse à Ventura, ao som oco e balouçante deste bonde!...

- “Vo... o...on!” E lá se vai ele, carregado veículo de desventuras, de desesperanças, no seu som de voragem...

Pam! pam! pam!

Pobre anjinho!

Um prego! E outro mais! Como estava saindo disforme “aquilo”!

Parou um instante: olhou... e sempre as lágrimas!...

E sempre as lágrimas!

Oh! quantas vezes às tábuas, que ele serrava para o galinheiro, pegava ela para brincar, batendo uma contra a outra...

Pobre anjinho!

Pam! pam! pam! – Pam! pam!...

- Lá, no campo do Maracanã, vendo os trens céleres a demandarem a saudade das roças, e vendo os corpos ágeis de rapazes em camiseta listrada a se desarticularem no embate da bola, ele e a boa noivinha e a futura cunhada – que boa era a Lili! – iam passo a passo, indo e voltando, na desorientação de mil coisas, que lhes atiçavam a curiosidade – até se assentarem numa pedra, ou se encostarem na cerca. A princípio, ele vexava de sair só com a noiva e com a futura cunhada: sentia-se zozzo, e parecia-lhe que todo mundo olhava acanhadoramente para ele.

Depois, não raro, aborrecia-se, vinha-lhe um tédio de enlouquecer, fazendo-o bruto, áspero, a espancar até o “Peri”, o pobre cãozinho que frequentemente os acompanhava, em desvairadas correrias... Vinha-lhe este tédio; Amelita se aborrecia; e era sempre a Lili, a adorável magricela loirinha, que principiava a reconciliação, mal os dois contraíam feições insatisfeitas...

E o diabrete não tardava a uni-los num abraço, a fazê-los risonhos, ensaiando eles então um beijo muito pundonoroso, perto daquela testemunha, cintilantemente maliciosa!...

Entanto em que iria dar aquele amor, aqueles momentos tão felizes, que lhe passavam, como um fulgor suave – em recordação – pela mente, nos seus dias de febre?

Em que iria dar?

- Pam! pam! pam!...

Um prego! mais outro prego!

Em sua primeira convalescença, ele a apertava tanto ao peito – coitadinha! – com os olhos ainda rasos de lágrimas, da lembrança da defunta e de suas cunhadas...

E o tempo passava, como um caudal que levasse cada vez mais para longe essas recordações, essas saudades... E o tempo passava, numa zoada longa, angustiosa e escura!

Tão angustiosa, como aquele seu tenebroso e úmido quarto...

Tão longe, por este mundo, a boa Lili!

E a outra, em que mundos pairaria?

E tão só!...

Oh! existiria um Céu, um Infinito de delícias e de eternidade, onde estivesse sua querida Amélia?

- Um abismo indefinivelmente pavoroso se lhe abria, enlouquecedor, a esta pergunta feita a si mesmo...

Um abismo! De que vale o homem?

Isto mesmo ele perguntava ao espaço, a Alguém, a quem quer fosse... quando vira o médico, numa atitude calvamente sentenciosa, auscultar o esmagado corpo do anjinho!

De que vale o homem?

Bons tempos antigos!... Oh! se lhe aparecesse, pelo menos, a Lili, toda solícita, junto à sua angústia, boazinha, como sempre, naquele seu gesto costumeiro de espalmar as mãos diante dos olhos dele:

- Oô!... quem é?

E ela lhe ficaria no tenebroso quarto, graciosamente serviçal, ao pé. Ela, que gostava tanto do anjinho... se o visse ali, assim... tão palidamente outro!

Quanta coisa! quanta coisa no seu passado! Os seus bons tempos, no Catete, na pitoresca pensão, de sujeiras e de imoralidades familiaridades, cujas horas se contavam pelas graves badaladas do próximo

Clube! a pensão, um vetusto casarão amigavelmente vetusto, no conforto de sua banalíssima arquitetura colonial!

Aquela pensão! Nela ele dava os primeiros passos em sua vida de homem, com alegrias satânicas e sofrimentos requintadamente perversos, que lhe surgiam como horizontes roxos, gangrenados!...

Sofrimentos!... e este contudo!...

Coitadinha!

Se o Joaquim ali viesse! Espocou-lhe de súbito a lembrança amiga daquele pobre operário, tão prestativo fora-lhes naqueles dias calamitosos!...

- "Oh sôr Leopoldo, a terra é linda, que é!... Mas... mas o diabo é a miséria!

A miséria, é o que há lá, sôr Leopoldo!"

Bom Joaquim!

Ele jamais se arrependeria de ter sempre tratado amigavelmente aquele humilde homem, marido de sua lavadeira, que deixaria os seus para cuidar dele durante dias e dias, até o momento em que, muito febril, se foi a cair também - no pobre leito lá em seu casebre!

Bom Joaquim! E como gostava dela! Quantas vezes ele a ela adormecera ali, ao colo... depois que as mãos rudes haviam acariciado a cabecinha loira, e que os severos lábios se haviam aberto, para entretê-la com velhas histórias frescas de ingenuidade!

Coitadinha!

... E mais um prego! O martelo lhe dançava cada vez mais nas mãos frágeis, desvigoradas de fraqueza e de emoção!...

Tantos cuidados! Tantas ânsias! Tantos remédios, para isto!... Para isto!... Tantos remédios!...

- "Dou-lhe vinte mil réis pela receita!"

- "Mas há aqui mais de quinhentas à sua frente!", explicava o ofegante farmacêutico, fechando de novo os batentes a fim de evitar a invasão da onda popular.

- "Mas faça-o, por Deus! pelo amor que tem à sua filhinha!"

Chorava, súplice, humilhado a falar...

E fora do Catumbi ao Catete, numa dolorosa via-sacra, a procurar todas as farmácias...

Como era triste a cidade!...

Esperava momentos longos, angustiosíssimos, por um bonde!... E ao tomar o primeiro veículo que lhe aparecera, tal uma aurora de salvação, quase caiu, espremido entre tanta gente, apinhada nos balaústres!

De lenço ao nariz, ou a aspirar frasquitos, caras apavoradas, pálidas, olhavam acabrunhadamente para o chão...

E na farmácia ele, esperando insofridamente, lembrava-se de que cada minuto passante era uma probabilidade de menos, de vida, que "ela" tinha.

Angústia! Quanta angústia!

- "Vá! passo adiante!"

Trôpego, deixando o martelo, lá se foi ver o que era... Um polícia empurrando um crioulinho, que ia a resmungar...

Seria um coveiro improvisado?

Pobre rapaz, sem a interventosa presteza do patrão, naturalmente lá iria, sob o sol causticante, empurrar com a pá, para as rasas covas, os cadáveres já a se desfazerem!

Pobre rapaz! Desamparado à rua pelo zelo dos que te deram emprego; os quais, naturalmente, ignoram este teu surpreendente destino!

Mas uma outra lembrança triste lhe veio - apagando-lhe o interesse pelos estranhos: ela tinha tanto medo dos policiais!

- "Olha um soldado!" e a "sá" Nicota atrás da sua carreira incontida, nervosa:

- "Qu'é isto, menina! Você não tá vendo que o soldado não faz nada!"

Coitadinha!

- Pam! pam! pam!... - Como eram fracos seus dedos...

E ei-lo, de novo!...

Um prego! mais outro prego!...

- Tão longe de todos! Tão longe “dela”!

Dela, tão longe então!...

Uma vontade covarde de chorar lhe vinha...

Três horas!

E a “sá” Nicota? Nada, nada de aparecer!

Também perto desta velha negra, ele sofria um terror tão angustioso como se sentisse nela sua infância prolongada, seu medo e sua parvoíce de outrora – ou como se sentisse nela feitiços de bruxa africana!

Capengando, apalermada, quando ela aparecia, um quê de pavor misterioso e abafadiço lhe invadia o ser especialmente agora, nesses dias calamitosos... E contudo era tão indispensável à pequena! ela lhe fora uma segunda mãe!

Estava tudo acabado! Olhava, de novo, para a cabecinha loira, tal um doirado pesadelo...

Tão bela! como fora possível desaparecer! Que contra-senso! que incoerência esta: fazê-la Deus, tão bela! para a vida, e tirá-la!

E tirá-la!...

- “A Rua! A Notícia!”

Um jornaleiro a mais, passou lá fora, gritando os vespertinos e um calafrio entibiou-o, sacudindo-o, na revolta de seus órgãos...

Já estava a prever; o número de mortos aumentara! 750-800-1000 lá estariam em letras garrafais...

Figurava-se, como doutras vezes, olhos escancarados sobre o jornal, irado contra a verdade, trêmulo e suspiroso, querendo reduzir, subjetivamente, o número de mortos do dia!

- Naturalmente contaram com os de ontem! Serviço mal feito... E eu... e eu ainda posso ir! Se tantos foram ontem!”

Essa era a sua preocupação máxima... mas, ei-la que ali estava!

Um remorso lhe vinha daquele seu egoísmo; e cobria-a de beijos...

Meu Deus! meu Deus, que angústia!

Lembrava-se dos mortos... O Paulo Teles; o Marçal Gomes, da Contadoria; o Renato, marido da Jandira... que extravagante moléstia esta! que escolhia, como uma caveirenta cortesã lasciva, os homens mais novos e fortes...

Deles se recordava, como se ali estivessem, com tal ou tal roupa de uso comum, com seus gestos característicos; com sua última palestra...

E ele, ali estava ainda... Mas, de que valia, se o seu anjinho?...

Um prego! Mais outro prego!...

Que angústia! Como poderia vir, de súbito, tanto sofrimento sobre o mundo?!

Que estranha maldição! Compraz-se assim um Deus de, por uma bizarria de momento, espalhar pela calma relativa do mundo ou em conseqüente a uma calamidade, uma outra maior calamidade? E Deus, assim, a espalhar a calamidade, num gesto largo de seus braços, com um sorriso serenamente mau aos lábios, cercados de grossas barbas!...

Um abalo lhe vinha, de pavor, de figurar assim infantilmente Deus – Deus o autor da Morte, cuja presença implacavelmente fria ele sentira nos seus dias de leito... e a mesma Morte que lhe arrebatara “ela”!...

Lágrimas!... lágrimas! lhe caíam como grossos pingos na tempestade dalma...

Maldição! Maldição! Seria a guerra?

Malditos os que se trucidavam, num pandemoníaco delírio, vasto como um continente, e que mandam para as pacíficas terras distantes os germes de sua podridão vingativa – heróica que seja!

E as caveiras se rirão, sem dúvida, em montões macabros, lá, nas planícies de Flandres – se rirão daqueles que, de luto, vagueiam cabisbaixos e pálidos pelas ruas dessa Sebastianópolis desorgulhosa, ramos e coroas à mão, sobressaindo as flores com suas vivas cores, da profunda negridão fosca do luto!... E rir-se-ão do que de heroico trinta mil mortos, de tão estúpida morte, ressurgidos, fariam em exército de gloriosa presença, aos campos de batalha, ovacionando em cada morte um louvor ao Brasil!

Rir-se-ão da Sebastianópolis galhofeira! Sebastianópolis, cujas avenidas, numa brusqueza de danação, viram-se vazias, num hiato de horror, como se toda a população houvesse corrido aos lares, num impulso único e elétrico, para varrer deles a invasão sutil e tremenda!

Coitadinha! Oh! quando ele se lembrava, – em meio de que outras idéias fossem – da última expressão fisionômica da criaturinha pondo a cabecita fora do leito; do último olhar a pedir misericórdia, a pedir vida naquela angústia da morte aproximadamente, passo a passo, a pedir misericórdia no seu pavor infantil a ele, ao espaço, ao indefinível – oh! que sofrimento lhe apertava o ânimo!

Entretanto ambos, no princípio, chegaram a se rir com a “sá” Nicota, do medo dos outros e ele, naquela mesma saleta, úmida, a suspendera aos braços, perguntando num quixotismo muito frívolo: – queres ver a espanhola! É muito bonita...

“Aquilo” era benigno: e, de vez em quando, para variar, era necessário que a cidade sofresse um contratempozinho!...

Ai da vida, se fosse todo dia o mesmo feijão-e-carne-seca! Coisa benigna e de desentorpecer todavia... e assim é que gracejava com os vizinhos, até que, na terceira tarde, gritos lancinantes, numa desenvoltura e num descompasso loucos, foram ouvidos, forçando-o a abrir a janela dos fundos!

Já lá estava a modista, muito pálida, com a cabeleira a fazer; e ele também aterrorizado, pele fria e seca, trêmulo, alheio de si, apressou-se de perguntar o que houvera...

- Fora “seu” Ignácio, o dono da sapataria, pai de oito filhos... e a morte fora súbita; uma verdadeira congestão!

“Ela” estava muito agarradinha às pernas dele e tremia tanto que ele, numa visão incrivelmente terrível, já a via morta ali a seus pés!...

Oh! mas não seria naquela ocasião...

Pérfida Natureza! Às vezes, quando menos se espera...

Que sufocação! que sofrimento nestas suas recordações!...

E ele se viria cair, febril, dali a poucos dias, desorientado, sem conseguir que a “sá” Nicota lhe trouxesse um médico, não sabendo se o sangue que vomitava era do pulmão ou do estômago, ou da garganta... esse sangue para o qual ele arregalava os olhos espavorido!... E lhe vinha a velha criada dar notícias da rua; que caíra seu Fulano, seu Sicrano...: que não pudera comprar quase nada... “os armazém tão tudo fechado, oh! que horrô, seu Liopordo!”... E mais ainda: que só vira os caminhões carregando cadáveres...

- “...aqueles defuntos todos, cobertos de lençó e tudo junto, como se fosse saco de feijão!”

Como se fossem sacos de feijão! Oh! os que jamais se viram! os que se viram, indiferentes, ao acaso, uma ocasião, talvez!... Oh! os que se odiaram! e que assim foram juntos, na última viagem! E os que se amaram, pé no rosto do outro, numa promiscuidade extremamente acanhadora, tal a Fatalidade escarrasse sobre todas as misérias humanas, na mais grave circunstância, pela qual pudessem elas passar!...

Inda isto sentia, no meio do seu delírio: um delírio covarde, que o fazia chamar a pequena a todo instante; a fazê-la assentar junto dele, apesar dos seus queixosos protestos, porque de fato lá estava ela sempre a brincar... Vinha, um tanto resmunguenta, de cabeça baixa...

Coitadinha!

E um prego! e mais outro prego!

Quem o diria! – Como parece resignada, na imobilidade azul em que está, de olhos meio cerrados!

Quem o diria?

Fazê-la amada assim! Deus... e Deus depois tirá-la! Tirá-la dele, que a amava tanto a ter a superstição até de que “ela” jamais morreria!

Porque seria impossível de fato morrer, quem tanto fazia vivida uma alheia vida!...

- “Sim... ela vale tanto! Não pode morrer!”

Pam! pam! pam!

Um ar triste e frio vinha lá, de fora, da rua; da cidade. Da cidade... e a cidade seria desvitalizadamente triste. Era da cidade esta atmosfera lúgubre, em zoadas, tal fossem as pulsações do peito estuante dela - a febril Sebastianópolis.

Febril Sebastianópolis! Oh! orientalesca princesa, tu te derreaste no divã de tua privilegiada natureza, envenenada por um vento mau, que te surpreendeu em pleno festim!... um vento do deserto nos teus paços mouriscos!...

Pam! pam! somente duas tábuas!...

Havia sido tão difícil arranjar essas que os pregos já haviam conjuntado! Oh! se não fora o Florêncio, no seu gesto inesquecível de generosidade, ceder-lhe aqueles dois caixões, nos quais, irritantemente, teimavam ficar, em irreverência humilhante, perversa, as letras garrafais: Adriano Ramos Pinto - Porto!

Maldita incoerência das coisas deste mundo!

Um grande enôjo lhe vinha, sem saber de quê...

Que angústia!

Descansava nos dedos lassos o martelo...

Que angústia! E refletia, como nos seus dias de febre; - de que vale a vida?

De que vale a vida, se ela é feita para “isto”? Tanto esforço, tanto sonho, tanto ideal... e um dia, uma megera aparece, faz uma careta, sopra no baralho de cartas e ficamos nós a sentir que é muito estúpido termos um cérebro para sonhar e mãos para agir quando o fim de tudo isto, muito surpreendente, é: reconhecer que o sonho e a ação foram uma “blague”, uma perfídia da natureza! do Destino!

Por que, de fato, sonhar e agir, sem nunca termos o prazer final de apreciarmos nossa obra? cumpre à morte o interromper algum esforço... a nossa morte, ou a morte de um ente caro! De um ente caro que é enfim a nossa morte, outrossim.

Com os olhos cheios de lágrimas, olhava para “ela”, tão pálida, no seu revestimento azul...

Sonhamos tanto! e tão nítido! Oh! por certo que existirá uma região, onde esteja o final dos nossos sonhos, a doce apoteose deles... deles, os sonhos tão dignos de se realizarem, tão justos! E tão justa efetivamente a nossa cândida felicidade! Oh! sonhos de almas enamoradas!

Oh! sonhos sempre belos, mesmo no sombrio sofrimento de um enfermo, em maldita e avassaladora peste!

Sonhos! sonhos! e aquela desilusão!

Pam! pam! pam!

E esboroam-se impérios em superfícies infinitas... e esboroam-se civilizações... e esboroam-se mundos... e vem a peste, e vem o Mal, e vem a Destruição, dos pequenos aos grandes, dos majestosos aos humildes!...

Pam! pam! pam!

Mais um prego!

E há lágrimas em tudo, e só o problema da vida-e-morte resiste, como um estribilho imperecível, no pomposo hino do Universo!

Pam! pam! de que vale a vaidade?

A vaidade! - Hah! hah! hah! Senhor magistrado que, de roupão e face cadavérica, estais a cozinhar parques legumes para a família, toda a guardar o leito!...

Hah! hah! quando esperáveis por esta, ó desastrado cozinheiro da última hora! Olhe, eu cá tenho tido um amigo, operário, que me está a fazer o serviço! Tratei-o sempre tão amigavelmente...

- Vaidade!... Mas, ah! ele tinha o mau costume de se recordar dos serviços prestados pelo Joaquim; o mau costume, porque, de fato, era menos pela gratidão, que ele se recordava do bom amigo, do que pela vaidade de haver merecido aquelas provas de amizade!

Vaidade! Hah! hah! hah! Vaidade e sensualidade!

Pam! pam! Um prego...

Sensualidade. E lhe vinha a onda má!...

“... num último coleio, enfim bárbaro, monstro, louco, eu arrancaria de mim um pouco dessa minha matéria pervertida e arrumar-lhe-ia lá dentro, lá para as profundezas do ventre dela... e ela, num último coleio, anunciaria que sua perdição satisfeita, sugara, sedenta, selvagemmente sedenta, esta delícia macabra arrancada às profundezas do meu corpo e que a aguardaria avaramente, para perpetuar, numa suave cabecinha anelada, o delírio celestial do nosso crime!”

Uma cabecinha anelada!...

Treme, treme, martelo! Oh! o fim!

O fim... de tudo!

Caixeirinha gentil, para que, se o fim... E é contudo a vida um desespero, que espera...

E sua cunhada? E sua Mãe? Oh! as travessuras que ele fazia, em pequeno, talvez tivessem acelerado o fim da boa Mamãe!

Não soubera ele amá-la como devia... não o saberia amar também “ela”... e tudo assim, feito para o sofrimento; para o sofrimento dos que sofrem a inconsciência alheia; para o sofrimento dos que, um dia, vão se lembrar que foram inconscientes, e fizeram sofrer!

Fizeram sofrer aos que lhes foram mais caros!

Coitadinha!

Ah! se a “sá” Nicota viesse!...

Martela! martela! a tua angústia!

Se a “sá” Nicota viesse! Ela viria a contar, muito ofegante e corcunda, que vira caminhões com cadáveres; que fora ao Necrotério ver os defuntos todos juntos naquelas mesas de mármore e pelo chão, tresandando, no mais insuportável mau-cheiro...

- “Tudo fedendo, seu Liopordo! Rico e pobre, tudo fedendo igual! Pra que, seu Liopordo, tanta prosa desta gente graúda?”

Sim, para quê? Ele se recordou do dia em que, depois de arrombar a porta do palacete, em frente, com o Manuel Duarte do armazém, vira o mais trágico espetáculo!

- “Oh! por Deus, seu Duarte!” E lá estavam na grande cama de vinhático dois esmagriçados corpos adultos, a erguerem custosamente o peito, sob a pesada coberta azul, pálidas faces enterradas no travesseiro!...

Horror menor este! Ao lado do casal, que já não podia falar, na caminha de vime jazia, arroxeadada de decomposição, uma criaturinha gentil, lábios quase cerrados!...

Pobre gente, apesar de seus haveres!... E fora o Manuel Duarte convidá-lo a arrombar aquele palacete, fechado havia semana e tanto!...

Pobre gente! e um mau cheiro, comum a todos que se extinguem, pairava duendicamente no ar!...

E a criaturinha gentil... tal qual ela!

“Ela”, talvez lhe fosse ingrata em vida, mas assim mesmo... oh! ressurgisse ela, o seu adorado sonho mau!

E fosse com a Mamã, mais tarde, naquela sua mania de segurar com os dentes o pão, os biscoitos, enquanto entre os dentes dele estivesse a outra metade!

Pam! pam! pam!

Por que lhe ficar na memória aquele gesto característico da sua defunta companheira?

Um prego! mais outro prego!...

- Haviam batido?

Nem uma visita...

Oh! como ficava ele afetuoso quando lhe aparecia, naqueles dias, uma visita, uma amigo, que casualmente escapou do flagelo e casualmente lembrando-se dele, o vinha ver. Envolvia-o então num grande aconchego de carinho; perguntava-lhe pela saúde, com detalhes estranhos; aconselhava-o, com solícita ternura de vovô muito experimentado...

- “Cuidado! cuidado, meu querido! Olha, cheira sempre o mentol, quando saíres... Agasalha-te bem, põe as galochas...”

Os amigos contavam-lhe coisas estranhas, incríveis, como aquela do Eduardo! O Eduardo vira, na Rua da Alfândega, de um segundo andar, arrumarem cá para um caminhão de cadáveres, um... e outro... e depois outro... como sacos...

- "Sim, senhor... Eram, sem dúvida, de sírios... e faziam plum! plum! quando caíam! E um sujeito derramava lá, de cima, água com creolina, porque era um cheiro danado!"

O Manuel Borges comentava:

- "Tornaram-se todos bons e caridosos agora, meu caro! Muito sacana, que era cheio de "pose", pede agora licença para entrar no banco do bonde todo cheio de medidas! E todos dão esmolas..."

Arregalava os olhos:

- "Sim, senhor, dão esmolas e até chamam os pobres! Tudo mudado, com medo de Deus!"

Muito contrito, o Manuel Borges, benzia-se! E tanto ele como o Eduardo acabavam chamando a pequena e enchendo-a de carinhos.

Seria uma bela moça... muito boa e caridosa criatura como o Pai!

Beijavam-na; perguntavam-lhe se gostava de balas... E ela olhava-os, séria, pensativa...

E ele? Tinha também planos...

Sim, confessara, tinha seus planos; de... de pedir a modistazinha... não por ele... mas... mas por causa da pequena, que precisava de... E... e não sairia mais à noite ficando em casa com a família... mais agradável, mais confortável assim... e evitaria as constipações!

Protegeria o Joaquim e... e outras coisas mais... tantas, e tão curiosas, que ele faria!...

Os amigos escutavam-no, às vezes distraídos...

E ela, a doce criaturinha... coitadinha!

Coitadinha!

Um prego! Mais outro prego!...

Mas enfim? Como fazer? Pedir a um cocheiro da Funerária que a levasse, substituindo "outra" por ela?

Outra, mais "fresca"? que pudesse esperar mais tempo?

E um calafrio mortal, inconcebível, lhe vinha ao lembrar-se de que alguém já fizera isto, segundo noticiaram os jornais!...

O martelo lhe tremia nas mãos! Mas... bate! bate!

Pam!... Mais outro prego!

E a cidade à noite! Oh! seria à noite, sim, o trajeto fatal!

Oh! ele enlouqueceria!

Depois... quem sabe, ao dia seguinte? aos pontapés, no Caju, pelos penitenciários, raivosos, incontíveis, aos furores do sol sem peias ou às chibatadas da chuva implacável...

- Um... mais um... e outro... oh! danação de nunca acabar!

E "ela" também... oh! Deus do céu!

- Um bonde... um auto... Como estremece a casa, irada, impaciente, ao passar dos veículos raros que lhe rompem o silêncio sepulcral!...

E o sepulcral silêncio da cidade...

Angústia! Quando acabaria toda esta catástrofe!...

Para ele... oh! jamais!... Que lhe valeria a vida, agora?

Pam! pam! pam!

- "Eu serei seu criado, seu escravo, se o senhor for salvá-la! Por misericórdia, doutor!"

Mas quem haveria de dizer que ela cairia assim tão depressa?

- "Tá doendo aqui! E tá quente!... Quero deitá!..." Choramingava, impertinente.

E "sá" Nicota:

- "É preciso chamar o médico!"

- "Mas onde? Onde, meu Deus, eu encontrarei um médico?"

E a chuva caía... como estava a cair então, aos pingos, sem vontade, desanimada...

Ah! se sua cunhada, pelo menos, estivesse ali! Oh! por onde agora?!

E jamais... jamais veria ela o querido anjinho!

Oh! aparecesse a “sá” Nicota! Velha megera, no dia em que lhe anunciara:

- “Chi, seu Liopordo, agora chegô a vês das criança e das muié! Só os véio escapa!”

A vez das crianças!...

Pam! pam! pam!... Um prego! Mais outro prego!

Oh! ele a vira um dia, no delírio: tão estranhamente! Ele a vira: numa planície vasta, sem fim, escura e pantanosa, numa planície tenebrosamente febril, lá ia “ela”, a galopar sorridente e vitoriosa, um falcão ao braço e longo cortejo, a segui-la; – cortejo de guapos moços em vivos ginetes...

- “Que belo! que belo e que triunfo! Salve!”

Depois... depois, ela a chorar, dobrada sobre um túmulo... e o cortejo, a galopar... a galopar lá, adiante!

Upa! Upa!

Que fique ela, tão formosa, embora, a chorar sobre seu túmulo... minha querida, que moça assim, moça e triunfante seria!

Sobre seu túmulo numa planície vasta e escura, febril!...

- Tremendo aspecto em tudo, naquela sua casa, onde uma agonia profunda boiava, silenciosa!

Pam! pam! pam!

Coitadinha!

E no princípio haviam tanto rido!...

Oh! Senhor, um castigo seria?...

Mais um prego!...

De que outro modo? Num carrinho de mão, mesmo que o fosse! mas em vão o procurava!...

Danação inconcebível! Que seria dela?

E mais um prego! Pam! pam! pam!

E outro!... E outro prego!

As lágrimas já não tinham conta!...

Um último desejo! – Ele morreria de dor!

Pam! pam! um derradeiro prego!

E depois... e depois a rua foi-lhe sombria, e tudo lhe foi passando em visões vagas e sem nexo!... Bondes, transeuntes, automóveis, um bêbedo, caído ao pé de um lampião, uma criança com umas latas às duas mãos!

E lá adiante, parecia divisar um caminhão...

Tudo em sombras, vago, delirantemente irreconhecível!

Como pesava!...

Coitadinha!... Avante!...

Maricota, sai da chuva...

Deixa, deixa de imbromá,

Maricota, sai da chuva...

Ele abriu mais os olhos; escancarou-os, num pavor apalermado!...

Já alcançara o caminhão! Era o cocheiro que cantava, com o rosto muito rubro e a cabeça caída, polichinelamente:

...deixa de imbromá,

Maricota, sai da chuva!

Que tu vai te aconstipá!

Como pesava! Contudo antes assim, do que ser rolada ela do vagão da Light sobre uma prancha, para o portão, tal um fardo!

O portão... o portão do Caju já lá estava!

A cidade jamais se reergueria, por certo! Oh! terror! Sem vida, exangues, luzes amarelas de círios lá, dentro, através das vidraças... E a respiração estuante da Urbe no espaço, ele sentia! fosse assim a modorra crepuscular de um febreiro.

Mas que lhe importava? E caminhões e coches às portas... num silêncio tétrico!... Lá!...

Lá... um fazendeiro de Minas, barbado... um coronel, de vistosa farda... um estudante... um comerciante de cara sebosa, ainda assim... e lá, a ficarem juntos, na solidão fria do Nada, e "ela"...

Mas que lhe importava tudo isso?

- Que seria dele?

... e a queda do pequeno volume produziu no solo um som oco, profundo e gemedor!

Teve a impressão de que a terra, rancorosa, se ia abrir para tragá-lo, num surto cataclísmico!

O portão do cemitério lhe parecia uma escancarada fauce de condenação!

- Só na terra? Que iria fazer?

Aos ouvidos lhe vinha sempre o eco de um prego! mais outro prego!

Oh, a única solução; pô-la ali, num tosco caixão, ao portal do Caju!

- "Minha filha!"

Se ali estivesse, pelo menos, a "sá" Nicota!... De fadiga, de comoção, ele não podia andar...

Que esforço!

A cidade mergulhava-se, cada vez mais, numa tristeza asfíxiadora!...

Pam! pam!...

Ele se bestificara, imóvel, à frente do vasto campo-santo, lacrimejante, apavorado! E parecia vê-la ainda, no último instante, olhos já virados, fazendo um esforço para erguer o bracinho...

- "Papai! Vem cá!"

- Coitadinha! Minha filhinha do coração!

- E um prego! Oh! a obsessão!

- Que seria dele na tremenda angústia?

Mais outro prego... E outro...

Pam! pam! pam!