Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Bianca Ribeiro Manfrini

**Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias
brasileiras do século XX**

São Paulo
2012

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

**Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias
brasileiras do século XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar

São Paulo
2012

*Para minha mãe, Angela Aparecida Ribeiro
e minha irmã, Giovanna Ribeiro Manfrini*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, pela orientação de mais de dez anos que vem sendo decisiva em minha formação;

Ao Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes, pela presença e apoio;

Aos Prof. Vagner Camilo, pelas observações na banca de qualificação e pelo fornecimento de material bibliográfico sobre José Lins do Rego;

À Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni, pela participação enriquecedora na qualificação;

Aos colegas de trabalho e luta no Metrô de São Paulo, que não participaram diretamente dessa tese mas sempre me encorajaram com seu apoio e presença: Ernande Ferreira, Renato Caetano, Luiz Trindade, Aparecida Luzzim, Ises Martins, Lili Buchwitz, Haruko, Ednei Basaglia, Saiury, Gilberto Ferreira, F. Silva, Balbino, Fernando Silva, Edson Sato, Teresa Noriko, Elisa Shizuko, Maria Barreiros, entre tantos outros. E ao chefe Antonio Cassola, que sempre compreendeu nas poucas vezes em que precisei me ausentar.

A minha mãe, cuja presença firme e inteligente determinou meu caminho pelo mundo da literatura: sem seu apoio este trabalho não seria possível.

As áreas de serviço são as masmorras dos prédios em série. Tive tempo bastante para olhá-la, a minha, e sobretudo para escutá-la, a área de serviço.

(...) Cem bêbados machos e fêmeas povoam esses tijolos e recheiam o eco com seus bate-bocas fanfarrões, com seus xingamentos confusos e excessivos, depois de almoços de sábado sobretudo. É o momento intenso na vida das famílias. Com a boca eles se desafiam e já de cara bem cheia, papai mané a cadeira, só vendo, qual uma machadinha, e mamãe o tição, qual uma espada! E aí, os fracos que se cuidem! É o caçula que leva. Os bofetões achatam na parede tudo o que não pode se defender e responder: crianças, cachorros ou gatos. (...) A discussão recomeça vingativa, imperiosa como um delírio, é a esposa que comanda, lançando ao macho uma série de apelos furiosos à luta. E depois disso é o bafafá, os objetos quebrados se espatifam. A área de serviço recolhe o estrondo, o eco gira em torno da sombra. As crianças no horror uivam. Descobrem tudo o que existe em papai e mamãe! Atraem para si as fúrias, ao berrarem.

(...)

Já que não passamos de recintos de tripas mornas e não totalmente podres, sempre teremos dificuldades com os sentimentos. Apaixonar-se não é nada, o difícil é ficar junto. Quanto à imundície, ela não tenta durar nem crescer. Aqui, neste aspecto somos bem mais infelizes do que a merda, essa sanha de perserverarmos em nossa condição constitui a inacreditável tortura.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pp. 272 e 341.

Resumo

Por meio da análise da obra de quatro autores brasileiros do século XX – José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues e Raduan Nassar – procuramos demonstrar a maneira *sui generis* pela qual se dá a formação da individualidade do personagem, relacionando-a a aspectos da história nacional, como a escravidão, e a elementos presentes em todas as obras estudadas, como a loucura e o incesto. O ensaio procura revelar como, na estrutura de cada obra particular e no plano geral da obra de cada autor, se manifesta a presença do elemento *trágico*, regressivo, no qual a figura do indivíduo se submete a um destino que esmaga seu livre-arbítrio, tornando-o incapaz de traçar sua própria trajetória, num movimento que não apenas destoa daquele do personagem do romance europeu do século XIX, mas que também possui consequências formais nas obras de todos os autores aqui estudados. O objetivo de nossa tese é demonstrar, na concretude da narrativa literária, que o sentido da individualidade moderna e da tragicidade, no Brasil, é diverso do que o encontrado na literatura moderna dos países centrais, dada as peculiaridades de nossa formação.

Palavras-chave: José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Raduan Nassar, família, tragédia.

E-mail: biancaribeiro@usp.br

Abstract

Through the analysis of four brazilian writers of the 20th century – José Lins do Rego, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues and Raduan Nassar – we try to demonstrate the singularity of the shaping of the character's individuality, by relating it with aspects of national history such as slavery, and also to other elements which are common to all the works studied, such as madness and incest. Our essay aims to reveal how, in the structure of each particular work, is manifested the presence of the tragic, regressive element, in which the individual is bound to a destiny that denies his self-will, turning himself into someone unable of making his own path, in a phenomenon that not only is far from the main characters of the 19th century european novels, for instance, but that also has formal consequences in the works of all the authors studied here. The aim of our thesis is to demonstrate, in the concreteness of the literary narrative, that the meaning of modern individuality and tragedy, in Brazil, is diverse from the one we find in the modern literature of central countries, given the particular aspects of our history.

Índice

1. Introdução	9
2. A formação do indivíduo em José Lins do Rego	34
2.1. A personalidade hesitante de Carlos de Melo	36
2.2. A batalha do <i>Moleque Ricardo</i> : esboço de uma autonomia irrealizada, ou como morrer na praia	60
2.3. Da falência do indivíduo à devastação da terra e propriedade: <i>Usina</i> e <i>Fogo Morto</i>	68
2.4. Família, loucura e decadência. A tentativa de síntese de <i>Fogo Morto</i>	78
2.5. <i>Pureza</i> e <i>Eurídice</i> : retomadas das questões presentes em Carlos de Melo e Ricardo	93
2.6. A prevalência do meio em <i>Riacho Doce</i> e <i>Água-mãe</i>	104
2.7. A saga de Antônio Bento: <i>Pedra Bonita</i> e <i>Cangaceiros</i> , esboços de uma trajetória autônoma	114
3. Forma e pretensão em Lúcio Cardoso	128
3.1. Figuras da negação: novelas	1278
3.2. Um estranho romance de formação	144
3.3. Da vastidão dos espaços à prisão da alcova: regionalismo e intimismo	150
3.4. Romances de alcova	157
3.5. Crônica do romance assassinado	163
3.6. Violência e individualidade: <i>O Viajante</i> , romance inacabado	179
4. Anatomia do desejo: Nelson Rodrigues	184
4.1. Na luz que cega: <i>O casamento</i>	205
4.2. Da insatisfação da dona-de-casa	215
5. Na horta empestuada de Raduan Nassar	222
5.1. O sexo no espelho	232
6. Conclusão	245
7. Bibliografia	250

1) Introdução

É público e notório entre os leitores de romance que o tema de *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas Pai, é a vingança. Publicado pela primeira vez em 1844, quando a memória da Revolução Francesa ainda se encontrava muito fresca, o folhetim de Dumas pode ser lido como a narrativa emblemática da formação do indivíduo burguês em sua ascensão histórica; indivíduo esse que conquistaria o mundo inteiro no século XIX com suas invenções e o avanço do capitalismo imperial.

O enredo do romance de Dumas é conhecido e, como o de *Robinson Crusoe*, parece ter se infiltrado na cultura de massas de forma difusa. São poucas as telenovelas ou filmes de Hollywood que escapam do tema da obstinação do protagonista em sua luta contra o mal, em sua busca por auto-affirmação e ascensão social. *O Conde de Monte Cristo* é a história da transformação de um homem em um outro – do pobre e ultrajado Edmond Dantès nasce o poderoso Conde. Essa transformação tem origem numa injustiça e só se torna possível através do dinheiro, ou seja, da descoberta de um tesouro. Se aparentemente é o homem o grande protagonista do romance, vemos que no fundo o grande sujeito da obra é, na verdade, o dinheiro. Sem ele, Dantès seria simplesmente mais um trabalhador despossuído de seus meios de produção, ou seja, privado do controle de seu destino. No alvorecer do capitalismo na França o romance mostra que é o dinheiro, e não mais o nascimento, o dono dos caminhos humanos.

O marujo Dantès é um rapaz pobre e comum, porém esforçado. No navio mercante em que trabalha, destaca-se dos colegas por seus méritos naturais e é distinguido pelo capitão. Além disso, possui uma vida sentimental feliz e plena: está prestes a se casar com a mulher que ama, a bela Mercedès. Isso causa inveja em seus colegas, que tramam um complô para tirá-lo de cena. A trama dá certo: através de uma trama urdida com o auxílio de um membro corrupto da monarquia restaurada, Villefort, Dantès é acusado de um crime político (leia-se aqui: de simpatias bonapartistas) e é atirado em uma prisão localizada numa ilha. A inveja dos colegas aliada à desonestidade da aristocracia restaurada tem o poder de praticamente transformar em nada o jovem de futuro promissor, a “carreira aberta ao talento” que só aguardava as forças de Dantès para se realizar. Pouco enfatizada no ensaio de Antonio Candido¹ sobre o romance, essa passagem é crucial para a compreensão da trama. O que desencadeia a vingança é um fato simples, banal na sociedade capitalista: a anulação do sujeito sem dinheiro e sem proteção dos poderosos, que é então relegado aos estratos mais baixos do mundo do trabalho, à prisão, ao manicômio. Se o capital é sujeito,

1 Ver, do autor, “Da vingança”. In: **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002.

aquele que não o possui automaticamente deixa de ser sujeito para tornar-se objeto de um destino cego, que ele não é capaz de controlar. Ao prender Dantès, a sociedade selou sua morte social. Trata-se, aqui, da vingança de um “eu” que se viu ferido em seu desejo de realização pessoal, um “eu” que foi invejado por ser “bem sucedido”. Morre Dantès e nasce o Conde, mas esse parto a fórceps é presidido pelo dinheiro, a pedra fundamental de uma individualidade moderna que se concebe como vingança contra o mundo, isto é, como violência a ser exercida de forma controlada e racional. Para impor a si mesmo, o Conde deve esmagar os outros do mesmo modo que foi esmagado. Assim como a forma dinheiro dissimula as relações sociais e a exploração, assim o tesouro de Dantès irá torná-lo capaz de dissimular sua origem e seu ódio. Nele, o cerne da individualidade é dominado por uma racionalidade fria e quase científica que é a marca de seu “método de vingança”. Só que aos poucos essa racionalidade vai, digamos assim, consumindo a alma do Dantès que ainda mora dentro do Conde, até transformá-lo completamente na personificação da vingança, que acaba por dominá-lo. O dinheiro é o veículo capaz de proporcionar a mentira que age em nome de um *caráter* que foi lesado; em seu aspecto mascarador, ele defende uma verdade individual no romance. Como pessoa, Dantès se opõe à *Realpolitik* de um tipo como Villefort, o típico vira casaca que sobreviveu a quatro revoluções e que é chamado por seus adutores de “a estátua viva da lei”. A quem tem nascimento e posição, como Villefort, a sobrevivência numa era de turbulência implica a venda da alma; a quem não tem nascimento e tampouco posição, como Dantès, a projeção social implica um tremendo golpe de sorte – o encontro de um tesouro – e a perda da alma de jovem ingênuo por causa de longos anos na prisão, capazes de fermentarem e decantarem o ódio de Dantès em um método cuja exatidão imita a frieza e a eficácia dos processos industriais. Ao ser preso, ao morrer socialmente, Dantès perde sua essencialidade como sujeito. O Conde é um indivíduo forjado artificialmente para o exterior, para os outros, forjado a serviço de um propósito. Ele é a invenção da personalidade como algo a serviço da vitória pessoal às expensas dos outros. Do dinheiro, ele incorpora a capacidade de se transformar em várias personalidades, de possuir grande mobilidade e de organizar e comandar o trabalho alheio a seu serviço. O sucesso do Conde depende dessa identificação forte com seu tesouro: é por ter sido transformado em *nada* que ele compreende como ninguém o polo oposto, ou seja, a capacidade do dinheiro em transformar o sujeito em *tudo*. Mas note-se que por trás desse polimorfismo ainda existe o antigo e arcaico “homem honrado” e de princípios, que sofre na solidão a violência do processo que empreende. Dividido externamente, ele é unificado internamente, e nisso consiste seu drama, que é o drama de toda individualidade moderna: a cisão entre o “eu” tido como verdadeiro e suas vontades e o mundo exterior, com o qual há de se negociar. Dantès observa através dos olhos do Conde, que se manteve fiel a si mesmo e usou o tesouro com um propósito, ao invés de

simplesmente esquecer a injúria que sofreu e desfrutar os prazeres que a riqueza pode oferecer. Dinheiro não é simples motivo para hedonismo. Pelo contrário: implícita no romance está a noção de um *destino significativo*, baseado na memória e na fidelidade a si mesmo; destino esse traçado pela providência divina (outro traço arcaico do romance) para um caráter único, insubstituível, que é o de Dantès – o homem comum que, após a vingança, se torna o sujeito romântico e melancólico que se distingue na multidão. Além desse destino ser pleno de sentido, o mais importante na figura do Conde é que ele encarna exemplarmente o homem que é *dono* de seu destino, o homem que por meio da perseverança – pois resistiu aos longos anos de prisão – e da força de vontade é capaz de inventar uma nova personalidade e história para si mesmo. O naufrágio que atinge Robinson Crusoé e o obriga a reconstruir sua vida é uma fatalidade da natureza, e não é nada quando comparado à enorme injustiça sofrida por Dantès, causada pelos homens – embora possamos muito bem ver o domínio de Crusoé sobre a natureza da ilha como uma vingança contra a mesma natureza que fez o navio em que estava naufragar. Assim como o capital é o sujeito absoluto na sociedade moderna, assim o Conde é o sujeito absoluto de seu destino, embora o Dantès que existe dentro dele não o seja: pois o ataque que sofreu dos colegas invejosos era algo impossível de ser evitado, ou seja, o Conde é e não é sujeito absoluto de seu destino (daí a intervenção da “providência divina”, mencionada em alguns momentos do romance), assim como o capital é e não é sujeito absoluto do capitalismo – sendo que sua onipotência se mostra abalada justamente nos momentos de crise. Paradoxalmente, a ascensão da burguesia permite pela primeira vez que o homem comum se transforme no sujeito absoluto de sua própria vida, antes determinada pelo nascimento – e esse fantasma de autonomia assombrará, deste então, a vida de todo indivíduo sob o capitalismo, sempre marcada pelo desejo de projeção de si, de “vencer na vida” às custas dos outros. O Conde incorpora, em sua pretensa autonomia, toda a fantasmagoria do capital. O “eu” como uma força que se afirma contra o resto do mundo é o que mais impressiona no romance de Dumas. A trajetória de Dantès não deixa de ser o aprendizado de que as relações entre as pessoas são estruturadas pelas relações entre as coisas; o grande protagonista da obra, como dissemos, não é o herói ofendido, mas sim o dinheiro, que reluz em seu poder social, mobilizando todo o esquema da vingança. Dantès sabe usá-lo com sabedoria: domina o tesouro que lhe cai nas mãos, cria para si um personagem, infiltra-se na alta sociedade, engana a todos com sua mentira, usa a aparência conferida pela riqueza a seu serviço. O seu senso de justiça empolga o leitor e contraria o, digamos assim, “imperativo categórico” da sociedade capitalista, que faria um pobre-diabo como ele morrer no esquecimento da prisão. A justiça por ele empreendida é anacrônica e irrealista, mas ao mesmo tempo se coaduna com a insatisfação dos leitores cujos destinos não são dominados por eles mesmos. Aqui, o dinheiro é posse que garante por si só valor ao indivíduo que o possui, pouco importando os laços familiares

ou aristocráticos de seu dono. O dinheiro do Conde é só dele, individual: não possui lastro social conhecido, não faz parte de nenhuma herança e não pode ser dividido. É fruto indireto de seu sofrimento na prisão, como aponta Candido em seu ensaio. O tesouro não é fruto de seu trabalho suado, mas tem relação com os longos anos de pena na masmorra, no qual Dantès foi destituído de sua individualidade assim como o trabalhador, no processo histórico que leva ao capitalismo, é destituído dos meios de produção. Para conquistar o tesouro, Dantès tem que fingir que morreu, ao colocar-se no lugar do abade morto para ser atirado ao mar e assim se livrar da prisão. A vingança implica desfazer-se de todos os laços familiares, de incorporar a aparência de racionalidade do dinheiro. Usualmente tida como sentimento cego, quase uma força da natureza nas tragédias gregas, no romance a vingança é algo racional e friamente arquitetado. Monte Cristo é o “homem eternamente certo de si mesmo”², o homem que através do controle de si irá desmascarar o oportunismo e a desonestidade do banqueiro Danglars, a hipocrisia familiar de Villefort, toda a sujeira encoberta da grande sociedade, cujas aparências são mantidas pelo poder do metal sonante. Nesse folhetim o enredo, ao contrário da vida, tem coerência. Dantès se crê um enviado da justiça divina e executa sua vingança nesse mundo, e não no além. No capitalismo, viver significa eliminar o outro, competir com ele, tirá-lo do caminho: lição que Dantès aprendeu como ninguém, ao sofrê-la em sua própria pele. Ao se tornar o proprietário do tesouro, ele vai meteoricamente da categoria de *zé ninguém* à de *sujeito absoluto*. Assim como a forma dinheiro, a vingança é também absoluta e total: dá conta de todos que fizeram algum mal ao protagonista. Do mesmo modo como acontece com os personagens de Balzac, o dinheiro confere a Dantès *acesso* à sociedade. Ele é, no romance, uma força positiva, desbravadora, construtora de um destino. Acima dele, há somente o caráter e o ódio de Dantès, que o mantiveram vivo na prisão e o tornaram merecedor da vingança. Embora já resplandeça como fim em si mesmo, ao demonstrar seu poder de transfigurar as coisas e as pessoas, atuando principalmente como valor de troca, em *O Conde de Monte Cristo* o dinheiro é ainda um meio para determinado fim, ou seja, ainda mantém seu caráter de valor de uso. Temos a impressão de que, no romance, as formas do capital *estão em vias de se autonomizar*, e por isso aparecem bem delineadas, ainda pouco escondidas pela fantasmagoria que lhes é natural. Na narrativa, a ausência de caráter do tesouro convive com a força interior de Dantès; ambos são opostos. O caráter, a moral e a justiça são os elementos “arcaicos” da história. Note-se que os personagens de Balzac que possuem conhecimento do poder transfigurador do dinheiro – um Vautrin ou até mesmo um Rastignac – abrem mão de seus valores e moral de origem (se é que eles um dia existiram) tão logo sentem o gosto do poder social conferido pelo dinheiro.

Dantès encontra um *tesouro*, ou seja, o valor ainda em sua forma primeira, de pedras e

2 DUMAS, Alexandre. **Le Comte de Monte-Cristo**. Paris, Pocket, 1995, p. 389 (tradução minha).

metais preciosos. Ele não é o feliz descobridor de ações em alta de uma empresa ou de cédulas de dinheiro. Eis um elemento do romance que pode aproximá-lo do movimento realizado no Livro I de *O Capital*, no qual Marx empreende uma radiografia histórica e também filosófica do sistema cujo funcionamento mais específico irá investigar nos livros II e III. De certo modo, a vingança se dá no romance como um processo de acumulação primitiva, como um processo quase colonial de conquista e destruição do mundo que quis matar o herói. O sentido da trama é ascensional, para que no fim dela encontremos o Conde solitário no topo de sua montanha de rancor.

A vingança de Dantès transforma o pobre-diabo num homem poderoso, que conheceu as entranhas da alta sociedade parisiense e as manipulou para se vingar. A conclusão de sua vingança é também a realização de um homem no auge de suas forças, a conquista de uma cidade. Como bem notou Antonio Candido, o romance bem poderia ser um manual de conduta para os filhos diletos da burguesia, futuros capitães de indústria. Há no Monte Cristo a vontade fáustica de tudo dominar por meio da razão e do engenho, e principalmente da violência, que se revela nessa visão que ele tem da cidade de Paris, na qual, como em toda metrópole, a lógica que rege as multidões é a do *choque*:

La nuit étincellait d'étoiles. On était au haut de la montée de Villejuif, sur le plateau d'où Paris, comme une sombre mer, agite ses millions de lumières qui paraissent des flots phosphorescents; flots en effet, flots plus bruyants, plus passionnés, plus mobiles, plus furieux, plus avides que ceux de l'Océan irrité, flots qui ne connaissent pas le calme comme ceux de la vaste mer, *flots qui se heurtent toujours*, écument toujours, engloutissent toujours!³ (grifo meu)

A lógica das multidões segue o mar, como uma segunda natureza, mas é mais implacável que essa própria natureza, pois não possui momento de descanso; bater-se, afundar, essa é a lógica que rege a sociedade. Como um escudo, deve-se forjar a personalidade de modo que ela resista a esses choques e seja capaz inclusive de empreendê-los.

Embora Candido tenha razão em seu comentário sobre o romance ser um manual para a burguesia, não devemos esquecer que o livro implica uma mudança de classe radical e a resposta a uma agressão extrema – a prisão. Não havia muitas alternativas para Dantès: ou ele se apropriava do tesouro sem se vingar, esquecendo-se de seu passado e matando sua honra ultrajada, ou ele se tornaria semelhante e pior do que aqueles que o atacaram, como forma de recuperar sua honra e a de seu pai. Ele mesmo sabe que esse processo o violentou, transformando seu ser de forma indelével. Dantès descobriu que para sobreviver entre os homens é necessário transformar-se em fera. Essa formação não é uma simples adaptação pacífica e resignada aos limites do mundo

3 “A noite faiscava de estrelas. O conde estava no alto do monte de Villejuif, sobre a elevação de onde Paris, como um mar sombrio, agita suas milhares luzes que parecem vagas fosforescentes: ondas de fato, ondas mais impactantes, mais apaixonadas, mais móveis, mais furiosas, mais ávidas que aquelas do oceano em ressaca, ondas que não conhecem a calma como aquelas do alto mar, ondas que se chocam sempre, submergem sempre, espumam sempre!” (tradução minha). Ibidem, p. 677.

impostos à nossa vontade, como a do *Bildungsroman* alemão; ela é o aprendizado da destruição, da caça, da vida como “arte da guerra”, muito viva no mundo capitalista atual. Se o folhetim exagera no idealismo, por outro lado vislumbra melhor a violência:

Comme ces aventureux capitaines qui s'embarquent pour un dangereux voyage, qui méditent une périlleuse expédition, je préparais les vivres, je chargeais les armes, j'amassais les moyens d'attaque et de défense, habituant mon corps aux exercices les plus violents, mon âme aux chocs les plus rudes, instruisant mon bras à tuer, mes yeux à voir souffrir, ma bouche à sourire aux aspects les plus terribles; de bon, de confiant, d'oublieux que j'étais, je me suis fait vindicatif, dissimulé, méchant, ou plutôt impassible comme la sourde et aveugle fatalité. Alors, je me suis lancé dans la voie qui m'était ouverte, j'ai franchi l'espace, j'ai touché au but: malheur à ceux que j'ai rencontrés sur mon chemin!⁴

Azar daqueles que cruzaram meu caminho: olho por olho, dente por dente. A lógica social é a da caça, e para isso corpo e espírito devem ser preparados e educados. Aqui, o domínio de si mesmo é essencial para o domínio do mundo. O interessante é que após ter feito o elogio do livre-arbítrio e da inteligência individual durante toda a narrativa, no fim dela o romancista fará o demoníaco Monte Cristo louvar a Deus e mostrar-se humilde, pregando que o melhor é acreditar na justiça divina em vez de crer-se um semideus, como ele mesmo fez. Mas no romance a providência divina e o livre-arbítrio andam estranhamente de mãos dadas – sendo que no Antigo Regime era a “vontade de Deus” que fazia os pobres serem pobres e os nobres, ricos. Tirando o tesouro, espécie de *deus ex machina* da história, nada “cai do céu” para Dantès. Por isso o “attendre et espérer” proferido por ele como um princípio moral ao fim da obra não passa de uma concessão carola de Dumas aos seus leitores mais piedosos, talvez assustados com o demonismo do conde. Mas também revela uma contradição de fundo histórico que permeia todo o romance: o contraste entre o caráter e os princípios morais do protagonista e a força dissolvente do dinheiro, cujo poder não se coaduna bem com regras de conduta fixas e antiquadas. Aqui, o capital ainda não se autonomizou completamente, e por isso é possível sentir de forma nítida seu poder social, que vai permeando toda a trama em contraste com valores, digamos, arcaicos, e realizando a vingança em conjunto com a vontade férrea de Dantès, um herói que tem um sentido claro para a sua vida. A dimensão de sua integridade é do tamanho de sua vingança: para o sujeito moderno que estava nascendo, a injúria e o mal perpetrados contra sua pessoa adquiriam o peso de um mal de família a ser reparado, como acontece na tragédia grega. Até aqui, na maior parte da literatura, a vingança sempre foi a reparação

4 “Como esses capitães aventureiros que embarcam para uma viagem aventureira, que preparam uma expedição perigosa, eu preparei os víveres, eu carreguei as armas, eu recolhi os meios de ataque e defesa, habituando meu corpo aos mais violentos exercícios, minha alma aos choques mais rudes, instruindo meu braço a matar, meus olhos a ver sofrer, minha boca a sorrir aos aspectos mais terríveis: de bom, de confiante, de esquecido que eu era, eu me fiz vingativo, dissimulado, desconfiado, ou sobretudo impassível como a fatalidade surda e cega. Então, me lancei na via que me foi aberta, conquistei o espaço, toquei o objetivo: azar daqueles que cruzaram meu caminho! (tradução minha)”. Ibidem, p. 686.

de um mal causado a outro: vinga-se alguém, geralmente da família, honrando-se assim os laços de sangue. Dantès não, é um dos primeiros personagens da literatura a vingar-se a si mesmo. O mal provocado a ele é uma injustiça, um atentado contra as leis universais do mundo, e por isso precisa ser reparado a qualquer custo – aí o romantismo do romance. O próprio Dantès é um personagem byroniano, inverossímil em sua força de caráter que não deixa um sentimento forte como a vingança possuí-lo emocionalmente. Embora pouco realista, sua figura é o emblema do homem moderno, que prima pela moral e arrota caráter no âmbito privado para, no mundo público, agir como uma harpia porque “assim é necessário”, porque os outros assim o fazem, porque o homem é “predador”. Além disso, há na figura de Dantès a ideia irresistível de que, através da razão, teríamos o poder de construir nosso destino: estamos nos primórdios da auto ajuda. Aqui, é como se o *self-made man* prescindisse da *sorte*, item irracional sem o qual o Conde não existiria. O romance escamoteia o fato de que na sociedade capitalista é muito mais o acaso do que o mérito o que determina os destinos; mas a ideia tem poder de fascinação até hoje porque, contraditoriamente, o capitalismo é o primeiro sistema histórico a permitir que um pobre-diabo como Dantès tenha, com certo talento e persistência, mobilidade social: dinheiro não tem rosto.

Bem diferente surge o dinheiro em *Madame Bovary*, de Flaubert, publicado em 1857, treze anos após o romance de Dumas. Aqui, as formas do capital se autonomizaram ao ponto de estarem acima do destino de seus personagens, que estão mergulhados nas formas sociais sob as quais nasceram, e encontram-se cegos para a totalidade social – algo que Dantès ainda conseguia enxergar em seu trânsito entre classes. No romance de Flaubert, a consciência da totalidade social sumiu do horizonte dos personagens para se asilar no narrador, que dissecava a psicologia dos “tipos” sociais a que se resumem suas figuras. A sociedade se estrutura de forma que os comportamentos e maneiras de pensar se padronizam de acordo com a classe social a qual o sujeito pertence. Se em *O Conde de Monte Cristo* ainda é possível ser um “grande homem” (mesmo que para isso deva-se esconder a verdadeira identidade) a heroína de *Madame Bovary*, embora sonhe o tempo todo com um destino grandioso, morre como um rato, envenenada por arsênico⁵. Em *Emma*, o romantismo de Monte Cristo se repete como farsa, como pastiche, para usar um termo que Marx usou em seu *18 Brumário*. Se na obra de Dumas assistimos ao poder do dinheiro exercendo suas potencialidades no desmascaramento da hipocrisia da alta sociedade, em *Madame Bovary* o dinheiro estrutura a obra

5 A comparação entre as duas obras inspira-se na leitura do ensaio “O banquete e o prato do dia em Madame Bovary”, de Joaquim Alves de Aguiar, bem como em conversas com seu autor. No ensaio há ênfase no processo de formação de Charles Bovary, um burguês médio, sem maiores ambições e sem o traço arrivista que certamente faria sua esposa feliz; “sua receita é a cega obstinação aliada à disciplina”. Além disso, há no texto um comentário histórico sobre a aristocracia decadente feito a partir da análise detida do jantar oferecido pelo Marquês d'Andrevilliers ao casal burguês, bem como a observação de que Emma seja talvez “a primeira grande vítima literária da sociedade de consumo”. Ver **Olhares Sobre o Romance**. (org. Maria Augusta Fonseca). São Paulo, Nankin, 2005.

de forma diferente. Primeiro ele *determina*, através da classe social, a trajetória de seus personagens, para depois afundá-los em endividamentos e juros de dívidas que causarão o rebaixamento de classe da filha do casal burguês Bovary, que se tornará operária. No primeiro romance, o dinheiro surge em seu caráter expansivo e ascensional; no segundo, como numa crise, o dinheiro determina para depois contrair-se e consumir a si mesmo. Se no juro dinheiro gera dinheiro, mascarando a fonte da mais-valia, no endividamento dinheiro come dinheiro, do mesmo modo mascarando a fonte de sua voracidade. Enquanto em *O Conde de Monte Cristo* é a mente poderosa do vingador quem controla o dinheiro, em *Madame Bovary* o capital e suas formas se autonomizaram ao ponto de dominar não somente os destinos, mas esvaziar as subjetividades. Emma quer “sempre mais”, embora não saiba bem ao certo o que procura. Sua lógica é a da acumulação incansável de amantes e de bens e a da irreflexão. Charles, por sua vez, embora possua um pai dotado de “encanto pessoal” - espécie de eco dos homens originais da geração de Dantès – é um sujeito cuja vida é totalmente previsível, privada de aventura. Se no romance de Dumas temos o sofrimento, a privação e a tortura espiritual como motores fundamentais da existência, tudo na vida de Charles acontece numa espécie de inércia indolor, de destino já traçado ao qual ele se adapta facilmente. Sua origem modesta tampouco é problema, assim como sua inteligência limitada. Sonso, ele não entra em conflito com o mundo. Simplesmente aproveita os trilhos que lhe foram dados, com a satisfação que só a imbecilidade é capaz de possuir.

É claro que se coloca, entre esses dois romances, o problema histórico da transição do Romantismo para o Realismo e o Naturalismo⁶. Mas é digno de nota que nos dois momentos literários, assim como nas duas obras que estamos comentando, estão contidos dois aspectos contraditórios do capital: primeiro, o seu poder revolucionário de conferir autonomia a quem o possui, como é o caso de Dantès; segundo, o seu poder não menos forte – mas dependente já de um estágio mais avançado do desenvolvimento de suas formas – de moldar de forma abrangente e completa os destinos daqueles que nascem sob seu jugo. *Madame Bovary*, nesse sentido, pode ser lido como um romance sobre a possibilidade da liberdade no capitalismo. Inicialmente retratada como demoníaca no romance de Dumas, essa liberdade encontra seus limites na obra de Flaubert, que denuncia ser a estupidez generalizada um privilégio não somente dos tempos feudais.

6 Para Otto Maria Carpeaux, essa passagem tem relação com a derrota do proletariado na Comuna de Paris, em 1848, que separou liberalismo e democracia, significando o fim do romantismo. A partir daí, nada vai se opor à ascensão do capitalismo: “As reações proletárias contra o domínio da burguesia ainda eram tão desordenadas como a Comuna de Paris em 1870 e o anarquismo bakunista na Suíça, Itália e Áustria. O feudalismo já estava derrubado; os proletários, ainda incapazes de se defender”. Mesmo assim, a influência do romantismo será algo que irá marcar toda a literatura moderna: “Pois o romantismo não deixou de agir depois de 1848, embora de maneira menos espetacular. Balzac ainda é meio romântico. Flaubert é romântico contra a vontade e às avessas. Zola, enfim, é mais romântico que os dois. Aquele germe que intensificou tanto o realismo, até ele virar naturalista, é o próprio romantismo.” Ver, do autor, **História da literatura ocidental**. São Paulo, Leya, 2011, p. 1712 e 1828.

Em *O Conde de Monte Cristo*, o destino tornava-se uma página em branco a ser escrita pelo indivíduo. Portador do dinheiro, ele era tão absoluto quanto ele. Em *Madame Bovary*, “algo” maior que os personagens preside seus destinos, que no entanto eles ainda acreditam guiar. Esse *intervalo* entre realidade desvelada pelo narrador e crença dos personagens é o que revela a fantasmagoria: eles estão mergulhados em um mundo de aparências sem as quais, no entanto, não existiriam. Aqui, o destino em si se autonomizou, se desprende dos indivíduos, tornando-se lugar-comum do qual ninguém escapa. A classe social determina o destino em *Madame Bovary*, enquanto que em *O Conde de Monte Cristo* a precedência do sujeito sobre o mundo é tanta que ele mesmo empreende, num *tour de force* quase inverossímil, sua mudança de classe. Embora seja cheia de ambições, Emma é incapaz de leituras sérias e projetos duradouros. Não possui a vontade firme de Dantès; está esvaziada de conteúdo, de substância. Homais, o farmacêutico da pequena cidade de província, é o personagem que insere a História mais nitidamente no romance. Metido a conhecedor de todos os assuntos, ele é o Iluminismo transformado em farsa, a Revolução que degenerou em estupidez bem falante em prol de vantagens próprias. A operação mal sucedida e irresponsável que Charles e Homais fazem em Hippolyte, o aleijado da vila, tem como princípio primeiro a autopromoção do médico e do farmacêutico, e por isso redundará na amputação da perna do infeliz. Aqui, o egoísmo vingativo de Dantès degenerou num individualismo carreirista, mesquinho e cego às necessidades alheias, típico da ética burguesa. Muitos elementos de *O Conde de Monte Cristo* reaparecem em tom menor em *Madame Bovary*, rebaixados. Mesmo Rodolphe, o primeiro sedutor de Emma, apesar de ser um homem de vontade firme, o é somente na vida privada, em suas pequenas aventuras. Nele a vontade se converteu em capricho individual, na arte da sedução barata: algo que de forma alguma engrandece seu destino, apenas diverte e distrai. O adultério não salva ninguém de nada, está na ordem do dia assim como o casamento: isso fica nítido na passagem em que Emma é seduzida por Rodolphe na Feira Pecuária, momento que marcará sua primeira queda como mulher casada. Durante essa feira, o conselheiro faz um discurso conservador em favor da monarquia, lembrando a desordem revolucionária. Entremeadas ao discurso oficial, está a agressiva e esperta sedução que Rodolphe empreende sobre Emma. Nessa cena, mediocridade espiritual e conservadorismo político se fundem perfeitamente; é revelado o elo oculto que liga a história à vida privada. Rodolphe nota, muito prosaicamente, que Emma deseja o amor assim como um peixe, na pia de cozinha, deseja a água. A imagem é forte e a rebaixa a um animal prestes a ir para a panela: bem sabemos que ela morrerá pela boca, engolindo veneno. A vida romântica, tão desejada por Emma, é mesquinha satisfação de apetites. Os personagens de *Madame Bovary* são incapazes de refletir sobre si mesmos; acreditam-se sujeitos, mas são objetos de um narrador que, este sim, é o sujeito absoluto da história, mas sem pretensões de sê-lo. O famoso “*Madame Bovary c'est moi*”, de Flaubert, não é

apenas uma *boutade*; pode ser traduzido como “ninguém, nem eu, está livre da cegueira que consome esses personagens”.

O algoz oculto de Emma, o homem a quem seu temperamento descontrolado atrai é Lhereux, um comerciante e investidor ambicioso. Sua primeira isca são mercadorias que atacam a vaidade de Emma. Quanto mais ela se envolve com amantes, menor controle terá do dinheiro de Charles. Aos poucos, as dívidas se multiplicam como coelhos, juros em cima de juros. Elas consomem Emma do mesmo modo que seu vazio existencial a reduz a uma mulher sem descanso. Assim como não há limites para a fome de felicidade de Emma, tampouco há limites para a ambição de Lhereux, que sonha dominar Yonville. Como não possui vida interior consistente, Emma se perde facilmente na intensidade dos momentos e precisa de paixões fortes para se sentir viva. Precisa de amantes e de mercadorias, incorporou em si não a força metamorfoseadora do capital, como fez Dantès, mas sua voragem insaciável, que consiste em acumular sem nunca obter parada ou satisfação. Aqui, o caráter se dissolveu em heteronomia. O que domina o capital – o sujeito humano – não é interessante para seu perfeito desempenho. O movimento, entre um romance e outro, é de intensificação do grau de alienação que permeia as relações sociais, acompanhado pelo desenvolvimento histórico do capitalismo empreendido entre as duas narrativas. Vingança cumprida, resta ao Conde um vazio que não constitui mais matéria para o romance, pois a vingança – o tesouro posto em ação, com todo o seu poder de compra – era o que dava sentido à sua vida. Emma parte desse *vazio* no qual termina o romance de Dumas e nela todo empreendedorismo romântico soa como farsa. Se o juro, a forma mais alienada do capital, consome todos os bens de Charles, podemos dizer que, de forma análoga, as ilusões de Emma se reproduzem a si mesmas da mesma forma aparentemente autônoma e irracional que rege o funcionamento dos juros, acabando por levá-la à crise – ao suicídio. Em *Madame Bovary*, a compulsão que embala a vingança de Dantès não se exerce mais no mundo, mas dentro do indivíduo e contra ele; está esvaziada de sentido, é negativa e aniquila aquele que a possui. O romance de Flaubert é testemunho da morte da subjetividade romântica, que se acreditava indevassável pelo realismo mesquinho do capital. Paradoxalmente, *Madame Bovary* é também uma demonstração de fé nessa mesma subjetividade, transformada num poder analítico que faz do romance uma obra-prima de estilo e construção. O que o romance de Flaubert tem de bem arquitetado, o de Dumas tem de confuso e prolixo, de “gorduroso”, como notou Candido em seu ensaio sobre a obra. Resplandece, pálido, um sentido da delicadeza nos momentos de ilusão de Emma que impede o narrador de se transformar num monstro cerebral. Flaubert se compadece de seus personagens em alguns momentos, pois se compadece de si mesmo, em surdina, não no tom trágico de um Dostoiévski. Em *Madame Bovary*, a força das coisas suplanta os seres humanos, no limiar de uma modernidade na qual a subjetividade

será progressivamente invadida pela lógica do capitalismo, até tornar-se peça de museu.

Nas duas narrativas, o capital exerce papel de *força estruturadora* da trama. No fundo, em ambas os personagens estão em segundo plano e ele é o grande impulsionador da ação. Se na obra de Dumas ele é o agente da acumulação, da expansão da vingança através das potencialidades de um sujeito que ainda se crê absoluto, em *Madame Bovary* ele age de forma mais discreta e daninha, primeiro determinando e depois destruindo os personagens, em sua inexplicável sede de juro proveniente do endividamento. Na obra de Dumas, dinheiro compra mercadoria ou pessoas, que se transformam em vingança, ou seja, D – M – V, sendo que “V” é a vingança que satisfaz o Conde. Já em *Madame Bovary* quem predomina é o ciclo D – D', para benefício de Lhereux e desespero de Emma. O dinheiro nas mãos dela não produz nada, apenas mais vazio de dinheiro, mais dívidas. Além disso, trata-se de um dinheiro que ela não ganhou com o suor de seu rosto: originalmente, pertence a Charles, o marido cego para o depauperamento de suas finanças. Assim como o arsênico corroeu por dentro Emma, o dinheiro dissolve o legado dos Bovary, que não souberam se colocar acima dele, perdidos em seu encanto. Desprovida de propriedades, restará à pequena Berta a venda da única coisa que ainda possui: sua força de trabalho. Mas a trajetória operária da filha dos Bovary, assim como o vazio que reina na vida do Conde vingado, não é matéria de romance. Pertence, talvez, à realidade sem sentido.

Atravessando o Atlântico, as questões tratadas a respeito do romance europeu mudam de figura. Vimos que Dantès é guiado pelo “ideal do indivíduo”, ou seja, nele a autonomia do sujeito se torna absoluta, representando a configuração da subjetividade pós revolucionária. O homem liberto do feudalismo e do Antigo Regime tem a si mesmo como força de trabalho, desvinculando-se da terra, adquirindo mobilidade até então inédita e, ao mesmo tempo, submetendo-se ao capital, pois sua força se torna mercadoria. O idealismo de Dantès consiste em opor a essa submissão ao capital o domínio do dinheiro por meio da inteligência – e nesse movimento ele endurece o espírito, tornando-se ferramenta de um propósito que o domina: a vingança, pois ele foi atingido em sua honra de sujeito autônomo ao ser jogado numa prisão como se fosse um “ninguém”.

Para Hegel, a constituição do sujeito se dá por meio da *mediação* entre sujeito e objeto. O indivíduo não é uma mônada que somente recebe ou emite fenômenos, em vias de mão única. Essa concepção tem relação estreita com a constituição histórica da individualidade moderna, na medida em que o sujeito do romance se forma a partir de seu embate com o mundo. Trata-se de algo diverso da noção medieval da pessoa, na qual as formas de vida e sentimento estavam mais “petrificadas”, ou seja, submetidas a uma noção da vida que não permitia a invenção de si mesmo no sentido

moderno⁷. No mundo sem Deus, o homem deve inventar-se a si mesmo, ser a sua própria divindade, como Leonardo da Vinci. Os personagens trágicos de Shakespeare, que pertencem ao alvorecer da Idade Moderna, diferem das figuras da tragédia grega pois estão conscientes das contradições que envolvem seu destino, e as internalizaram na forma de contradição individual, que eles proclamam ao mundo não somente como sina mítica que se abateu sobre eles, como ocorre na tragédia grega, mas como fruto de um destino que foi por eles trilhado e escolhido. “O destino do homem consiste em pôr e em supor a multiplicidade de contrários, permanecendo sempre fiel e igual a si mesmo”; “Um verdadeiro caráter deve ser capaz de desejar algo de real e ter coragem de olhar a realidade frente a frente”⁸. Assim, no romance dos séculos XIX e XX o destino se delineia como o fruto do embate do indivíduo com o meio, de forma que o resultado final sempre implique algum compromisso ou, digamos, síntese – ou o sujeito vence, como no caso de Edmond Dantès e alguns personagens de Balzac, ou fracassa melancolicamente porém saindo da longa jornada mais maduro do que em seu início, como no caso de Hans Castorp, ou ainda entrando em acordo com o mundo, adotando uma concepção realista da vida. O embate se dá sempre entre o idealismo e o chão prosaico da vida, e nesse movimento reside a riqueza do romance realista europeu. Fausto, Dom Quixote, Don Juan e Robinson Crusoe são monomaníacos ideológicos. Todos eles adotam a atitude eu *versus* mundo e são nômades por vontade própria, desembaraçados dos laços familiares: vivem em um vácuo doméstico⁹. Mário de Andrade notou que no romance brasileiro do século XX isso não surge de forma semelhante à dos países centrais, numa passagem da “Elegia de Abril” que deve ser citada na íntegra:

Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. *São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida*, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do *ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente*. Antes, se

7 Segundo Johan Huizinga, “O homem medieval pensa no cotidiano usando os mesmos moldes de sua teologia. O fundamento, tanto aqui como lá, é a arquitetura do idealismo que a escolástica chamava de realismo: a necessidade de isolar cada noção e dar-lhe uma forma de entidade, para então organizá-las em vínculos hierárquicos, e com elas sempre voltar a erigir templos e catedrais, como uma criança que brinca com seus blocos de montar”. Ver, do autor, **O Outono da Idade Média**. São Paulo, Cosac e Naify, 2010, p. 375.

8 HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Hegel**. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 1999, pp. 241-242.

9 Sobre o assunto, ver o livro de Ian Watt, **Mitos do individualismo moderno**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997. Nesse ensaio, Watt analisa os quatro personagens historicamente, acompanhando seu nascimento no início da era moderna e sua reavaliação durante o romantismo, que deixou de puni-los porque assumiam um destino próprio – coisa que a literatura da Reforma ainda endossava, como se a assunção do próprio ego tivesse um resquício de afronta a Deus. Watt ainda faz comentários sobre o problema do indivíduo na sociedade contemporânea massificada, consumido pela alienação e cada vez mais distante da ideia da busca por um caminho próprio, original.

Apesar da visão clarividente, Mário de Andrade não vê nesse fenômeno nenhuma ligação com a tradição de nossa literatura, considerando suas raízes somente contemporâneas. Ora, nosso ensaio procura demonstrar que as raízes desse indivíduo desfibrado remontam à origem de nosso romance e estão ligadas a aspectos da história nacional. A escolha das obras baseou-se, a princípio, em quatro obras de autores do século XX que nos chamaram a atenção devido a seus pontos em comum: presença da loucura, incesto e tragédia familiar. São elas *Fogo morto*, *Crônica da casa assassinada*, *O casamento* e *Lavoura arcaica*. Em todos esses romances, chama a atenção a recorrência de temas em autores e décadas diferentes, como se estivéssemos, no fundo, lendo sobre a mesma família. Se a constituição do sujeito brasileiro, na formulação de José Pasta Jr., se dá na conjunção de dois imperativos contraditórios – um, o da modernidade, no qual a formação do juízo autônomo prescreve a distinção entre o outro e o eu e o segundo, o da escravidão, que torna inconcebível a distinção entre eu e outro, pois o escravo não possui autonomia – fato que se reflete na própria formação supressiva do narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que se constitui enquanto morto – é de se imaginar que as consequências desse fato prosseguem vivas nos personagens das narrativas do século XX¹¹. Nosso objetivo é demonstrar, de maneira detida, como se dá o fenômeno da formação do personagem nas narrativas analisadas, *observando as implicações formais da recorrência e da forte presença do elemento trágico na obra de todos os autores estudados* – elemento esse marcadamente alheio à ideia do indivíduo moderno, que escolhe seus próprios caminhos – nos quatro autores e sua relação com a modernização conservadora brasileira, ou seja, o modo como os elementos de um processo histórico específico se formalizam como tragédia familiar, e como o destino individual se transforma em “sina”, traço arcaizante e repetitivo numa literatura já moderna e que não passou diretamente pela experiência da industrialização maciça e de duas guerras mundiais – esse, o conteúdo central de tragédia da literatura européia moderna. Aqui, a “crise do indivíduo” e a incapacidade de narrar são substituídas por um senso de desgraça inelutável e por uma crise que *antecede* a própria formação do indivíduo, se entendida no modo canônico dos países centrais. Sendo assim, as análises se concentrarão na relação entre a construção do personagem e o enredo, notando como é construída a linha de coerência do personagem, fixada pelo escritor, de modo a observar como, segundo Antonio Candido, “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”¹². Ainda procuraremos demonstrar como o

10 ANDRADE, Mário de. “Elegia de Abril”. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Martins, 1974, p. 190.

11 Ver, do autor, os ensaios “Changement et idée fixe (l'autre dans le roman brésilien)”, In: Quint, Anne Marie. **Au fil de la plume**. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, s.d., e “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne)”, In: PENJON, Jacqueline. **Voies du paysage**. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, s.d.

12 CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio, e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 54.

romance brasileiro, pelo menos no que tange aos autores aqui estudados, segue, ainda conforme Candido nota em seu ensaio, uma vertente diversa da do romance europeu moderno, cuja marcha vai rumo a uma complicação crescente da psicologia das personagens, evoluindo do enredo complicado com personagens simples do romance setecentista para o enredo simples com personagens complicados do século XX.

É de se notar que o conflito se dá, no nosso romance moderno do século XX, num estágio anterior ou distinto daquele do romance europeu. O personagem central das tramas estudadas em nosso trabalho vive não o conflito entre o ideal e a realidade, mas antes o drama da constituição de sua própria individualidade, que quase sempre termina submergida pelo meio – seja de forma trágica, por meio da morte, ou menos dramática, por meio de sua anulação. A aventura espiritual de vulto, à maneira de um Dostoiévski, é algo quase totalmente estranho ao romance brasileiro; enquanto no russo temos o “dialogismo” descoberto por Bakhtin¹³, no qual os personagens revelam-se no conflito de suas subjetividades, em nosso romance espiritualmente mais ousado, *Grande sertão: veredas*, o personagem mais intrigante e profundo, Diadorim, não tem voz. Impossível a Paulo Honório ou a Luiz da Silva, protagonistas de *São Bernardo* e *Angústia*, reinventarem-se a si mesmos. Todo embate se dá entre concepções de vida pré definidas, que constroem os personagens. Mesmo o exemplo máximo de individualidade rica e bem formada de nossa literatura, Riobaldo, termina deixando-se sufocar pelo meio, levando Diadorim à morte. Impossível a existência daquele que não se encaixa nas estruturas sociais, todas permeadas direta ou indiretamente pelo molde familiar patriarcal. À epopéia sentimental e intelectual dos protagonistas de Thomas Mann corresponde, no Brasil, a “hora da estrela” de Macabéa: o elemento dissonante acaba com a cabeça rachada na sarjeta, sonhando com cavalos enquanto a morte se aproxima.

Em Dantès, como vimos, o pobre-diabo torna-se super-homem e o romance se submete ao magnetismo de sua individualidade, da mesma forma que ocorre em *Robinson Crusoe* (1719), obra inaugural em que está colocada por princípio a questão da autonomia individual. Assim como em *O Conde de Monte Cristo* os laços familiares não são cruciais para o desenrolar da ação e a vingança está centrada no mal feito ao próprio protagonista, em *Robinson Crusoe* também possuímos uma ação em que a família ocupa papel marginal. Crusoe sai de casa porque quer, e em busca de melhora para sua condição econômica, assim como Dantès se dedicava ao trabalho em busca de reconhecimento. O herói de Defoe não teme a providência e nem é punido por seu pecado de

13 Para o crítico russo, “A própria orientação do homem em relação ao discurso do outro e à consciência do outro é essencialmente o tema fundamental de todas as obras de Dostoiévski. A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o 'eu para si' no fundo do 'eu para o outro'. Por isto o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele”. Ver **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 180.

“desobediência filial”¹⁴. Assim como o capital, a marca desses personagens é o *trânsito* e a *inquiétude*. O romance como gênero começa, justamente, com uma obra que aniquila as relações da ordem tradicional, inaugurando a “visão funcional dos outros”¹⁵. O romance instaura a questão da natureza problemática entre o indivíduo e o meio, num dualismo que estará presente mesmo nos romances realistas e modernos. Por mais que em *Madame Bovary* os personagens estejam colados ao tecido social e passivos a ele, é a *consciência* do narrador que instaura a ironia e o hiato entre o indivíduo e a sociedade. No caso do romance moderno de fluxo de consciência como em Joyce, por exemplo, o próprio desvendar da interioridade dos personagens deixa implícita a fronteira entre eles e a sociedade, por mais que ela aparente ser tênue. Uma das questões que colocaremos aqui é investigar como esse dualismo entre indivíduo e sociedade se manifesta no romance brasileiro, por meio de uma análise mais detida da obra de quatro autores do século XX.

Ora, sabemos que no Brasil a força de trabalho foi escrava até o fim do século XIX. Isso implica dizer que o ideal de autonomia do sujeito não se forma aqui, ou se forma de maneira diferente. Não há mobilidade para o escravo, que sequer é considerado um ser com direitos; tampouco há mobilidade considerável para os brancos pobres que vivem de favor, agregados aos donos de terras. Daí que a noção de sujeito autônomo, aqui, esteja ligada à de dono e senhor, ou seja, permeada pelo vício do escravismo, que torna o próprio senhor escravo de uma autoridade que só se consolida através da violência bruta, ignorando o consenso e a noção de cidadania. Para completar o cenário, após a abolição a força de trabalho dos negros foi desprezada como elemento de compra pelo mercado de trabalho incipiente, cujos capitães de indústria, associados à elite política, preferiram importar mão de obra a integrar a massa de ex-escravos ao mercado em formação¹⁶. É como se o passado escravista, fonte de vergonha, tivesse de ser apagado, mas também é a permanência dele, na noção implícita ao processo de que o escravo não servia à ordem moderna, que o emanciparia. Brutalizado pelo cativo, ele era o *não indivíduo*, o resto a ser esquecido. A passagem é de consequência enorme para a formação da cidadania e para a noção de indivíduo no Brasil, se pensarmos que mais da metade da população é de negros e mestiços, a maioria pobres. Isso para não mencionarmos nosso processo político, no qual a democracia só se instaura plenamente em fins do século XX¹⁷. Essa a herança histórica com a qual o romance em terras

14 É Ian Watt quem nota que, em sua maior parte, os heróis de Defoe não tem família. Ele ainda observa que, assim como o capital, o “pecado” de Crusoé é transformar-se incessantemente, não parar quieto. Ver, do autor, **The Rise of The Novel**. London. Pimlico, 2000, pp. 65 e 80.

15 Ibidem, p. 112.

16 Para a história desse processo, ver FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume 1: O legado da “raça branca” e Volume 2: No limiar de uma nova era. São Paulo, Dominus/ Edusp, 1964.

17 José Murilo de Carvalho nota a presença forte da tradição ibérica em nossa formação, que torna ausente a noção de liberdade individual. No Brasil, os direitos sociais vieram antes dos direitos políticos – daí os direitos como favor, herança do populismo, que forjou uma cidadania passiva e receptora no país. Ver, do autor, **Cidadania no Brasil: O Longo Caminho**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

brasileiras terá de lidar.

Num mercado de trabalho que nasce pouco aberto ao talento, as noções de competição, de autonomia da mão de obra, de independência moral vão se formar muito tardiamente, somente ao longo do século XX. A modernidade, implantada confortavelmente sobre as bases da escravidão, manterá suas estruturas arcaicas em quase todas as situações, bloqueando as tentativas de ascensão que não sejam abençoadas pelo favor. Daí que Isaías Caminha, o jovem talentoso e ambicioso de Lima Barreto, chegue a uma conclusão impensável num *parvenu* de Balzac. Se Rastignac contempla Paris ansioso por dominá-la, se para Dantès as multidões lembram um oceano agitado, para Isaías o único cenário possível é o mar – aqui, elemento natural que simboliza a renúncia à luta social. A distância entre sujeito e sociedade é preenchida pela inação, passividade e melancolia. Note-se a diferença da passagem em relação ao trecho já citado de *O Conde de Monte Cristo*:

Havia satisfação e felicidade no ar, uma grande meiguice em tudo respirava; e isso pareceu-me hostil. Continuei a olhar o mar fixamente, de costas para os bondes que passavam. Aos poucos ele hipnotizou-me, atraiu-me, parecia que me convidava a ir viver nele, a dissolver-me nas suas águas infinitas, sem vontade nem pensamentos; a ir nas suas ondas experimentar todos os climas da terra, a gozar todas as paisagens, fora do domínio dos homens, completamente livre, completamente a coberto de suas regras e de seus caprichos... Tive ímpetos de descer a escada, de entrar corajosamente pelas águas adentro, seguro de que ia passar a uma outra vida melhor, afagado e beijado constantemente por aquele monstro que era triste como eu. Os elétricos subiam vazios e desciam cheios. [...]¹⁸.

Um dos poucos romances de ascensão social de nossa literatura, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é um romance de desilusão *sui generis*, pois nele a luta do “eu” contra o “mundo” é somente idealizada, mas nunca posta em prática. A ambição permanece embotada, bloqueada grosseiramente pelo arbítrio da sociedade, que não julga pelo mérito, mas sim pela cor e pela origem social, e de forma velada. No romance tudo é tensão, e a guerra entre Isaías e o mundo que o cerca nunca é declarada. A própria forma do romance reflete a precariedade de sua individualidade, perdendo-se por vezes no relato por demais minucioso das mediocridades de uma redação de jornal carioca na virada do século XIX para o XX. Mesmo conseguindo ascender da posição de contínuo de jornal para a de repórter, Isaías não se sente confortável ao depender dos favores pessoais do diretor, e retira-se para o interior, constituindo uma família cujo único filho morre. O seu relato é feito a partir desse afastamento, de modo que temos no romance a história de uma renúncia e da vida que se seguiu a ela, marcada pela esterilidade. O romance não deixa de ser uma explicação social de nossa “falta de caráter”: Isaías não lutou como Dantès porque a sociedade não lhe deu os meios para tal. Sua maior ousadia foi a submissão ao favor, que por sua vez ofendeu sua dignidade

18 BARRETO, Lima. *Memórias do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo, Martin Claret, 2010, p. 79.

incapaz de afirmação objetiva. Fez o jogo do jornal, mesmo enojando-se dele; não chegou sequer a tentar usar o que desprezava a seu favor, lidando com a dissimulação em proveito próprio, pois apesar de possuir o saber dos estudos, não possuía a confiança em si que só a individualidade bem formada dá. Ao término do romance, ficamos com a sensação de que a família não foi um refúgio aos planos frustrados de Isaías, e que a desilusão sequer lhe conferiu um olhar mais sábio sobre a vida, capaz de lhe dar algum conforto; tudo se encerra em negativo, como se a realização do protagonista em qualquer âmbito fosse impraticável.

Essa esterilidade reaparece de outra forma nos romances de Machado de Assis. Se em *Isaías Caminha* o antagonismo entre a alma e o mundo apenas se esboça sem constituir material para a ação, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele surge de forma cínica, num personagem que adere ao mundo porque já parte de uma posição privilegiada. A alma de Isaías era mais estreita que o mundo; a de Brás amolda-se tranquilamente a ele, para gozar tudo o que a vida pode oferecer. Nele, o ideal da individualidade se transforma em piada, privilégio e prerrogativa de classe, como demonstrou Roberto Schwarz¹⁹. Em Brás Cubas, a ambição é farsa. Ele não está sozinho, tem a família como arrimo, e usa o recurso do defunto-autor para dar certa cor a uma vida que é, no fundo, medíocre. Tudo em sua trajetória vem por intermédio dos laços de sangue: casamento, vaga de deputado, reconhecimento social. Como símbolo desse individualismo em falso, temos o gesto evocado pelo romance do olhar para a ponta do nariz: não há mundo exterior a ser contemplado, pois a sociedade não possui mobilidade. Daí que em lugar do sujeito autocentrado temos o sujeito vesgo. Assim como ocorre com Isaías, só que em sinal inverso, o *conflito* nunca se instala na vida de Brás, que é cheia de “quases”. Até o filho de Brás com Virgília é um “quase”: ele morre no ventre da amante, cujo marido também “quase” os surpreendeu. A marca do sujeito é a *estagnação*, seja ela a de Isaías, bloqueado pelo caráter e pelo meio; seja ela a de Brás, marcada pela gracinha e pelo egoísmo; ou seja ela ainda a de Dona Plácida, cuja vida surge como algo determinado desde o nascimento. Nas *Memórias póstumas*, a liberdade é o “mundo da lua”, ou seja, se limita ao devaneio, e a filosofia a ser seguida, Humanitas, é a da acomodação à violência. Note-se que a psicologia do Bentinho de *Dom Casmurro* se forma sobre as mesmas bases: especulação “profunda” sobre um assunto de alcova; acomodação social; eliminação da família como afirmação do eu, traço em comum com Brás, que fecha o romance dizendo que não teve filhos, afetando pessimismo quando na verdade tentou tê-los.

Como em nosso contexto a sociedade não oferece ponto de oposição frente ao qual o indivíduo possa afirmar sua diferença, nos romances de Machado de Assis, nos quais a

19 Ver, do autor, *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Duas Cidades/ Ed. 34, 2000, e *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo. Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

subjetividade surge mais desenvolvida do que nos romances de Lima Barreto, o termo de oposição para o sujeito não é a sociedade, que o acolhe, mas sim a família, que representa de forma contraditória o apoio essencial para a projeção social do sujeito mas também, e pela primeira vez em nossa literatura, o item a ser superado. No Brasil a irracionalidade social não deriva da exploração capitalista industrial ou da guerra, mas é antes fruto da escravidão, esta essencialmente uma relação *familiar*, como bem demonstrou Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala*. Daí a misantropia de alguns personagens de Machado de Assis, que não se resolve como ação produtiva no mundo, e o desprezo pela família manifesto no comportamento de Brás Cubas e Bentinho, que guarda ao mesmo tempo as cores do egoísmo e da lucidez – lembremos aqui que as considerações do narrador das *Memórias póstumas* revelam e escondem, como demonstrou Roberto Schwarz.

Pois o que há de específico na formação do Brasil é que a família brasileira se constituiu no processo de uma colonização violenta, baseada na dominação sexual das raças negras e índia e na miscigenação daí resultante²⁰. Trata-se de algo diverso da formação da família nuclear nos países centrais. Nos EUA, por exemplo, temos um processo de colonização no qual as famílias brancas já vieram formadas da Inglaterra. No Sul agrário, a miscigenação era muito menos disseminada do que no Brasil, permanecendo a separação marcada entre brancos e negros, que paradoxalmente trouxe efeitos positivos em termos de mobilização para os últimos, fazendo brotar uma consciência racial inexistente no Brasil. Nos países Europeus tampouco houve processo de miscigenação semelhante ao brasileiro. Mesmo a Rússia, na qual a servidão perdurou por boa parte do século XIX, não possui nas bases da formação de sua estrutura familiar a mistura entre senhores e servos, que por sua vez eram da raça branca. No Brasil, família significa expansão e domínio; não é por acaso que Antonio Candido²¹ irá dizer que a família brasileira se compõe de dois núcleos, o central e o “expandido”, este último composto dos filhos tidos fora do casamento, dos afilhados, das pessoas atreladas à família pelo favor. Daí que tenhamos um país no qual a consciência de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, caminha paralela com o senso de individualismo moderno, por vezes o sufocando. Temos então as escolas de samba, os times de futebol, as organizações criminosas, todos

20 Paulo Prado foi um dos primeiros “intérpretes do Brasil” a notar com acuidade o efeito da escravidão sobre a família brasileira. Para ele, o negro africano era uma “máquina de trabalho e vício”, não sendo dono nem de seu corpo, nem de sua alma. “O negro cativo era a base de nosso sistema econômico, agrícola e industrial, e, como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de consequências ainda incalculáveis”. Daí que “Nos primeiros tempos produzimos os mais magníficos exemplares de bruta força humana, mas não conseguimos preparar a argamassa que liga os grandes povos idealistas. Explosões esporádicas de reação e entusiasmo apenas servem para acentuar a apatia cotidiana”. Ver, do autor, **Retrato do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 103 e 134. Nessa edição há uma coletânea de ensaios críticos sobre a obra; é notável que pouquíssimos deles fazem menção à escravidão, cujos efeitos sociais foram muito argutamente percebidos pelo autor.

21 Ver, do autor, o ensaio “The Brazilian Family”. In: SMITH, T. Lynn (ed.). **Brazil, portrait of half a continent**. New York: Dryden Press, 1951.

“famílias” nas quais o indivíduo por vezes se realiza plenamente. Embora não possamos falar em “caráter nacional brasileiro” sem também esposarmos uma ideologia, como bem demonstrou Dante Moreira Leite²², podemos, por meio da análise literária, detectar elementos temáticos e formais que se repetem em diversas obras, dotados de poder de elucidação das relações entre história, cultura e sociedade.

O romance brasileiro do século XX terá de lidar com essa estranha herança relativa à família, espécie de linha subterrânea de nossa psicologia nacional, como podemos ver no comentário de alguns romances a seguir. A formação da família brasileira está atrelada à violência e ao processo de colonização: será forçoso ao leitor lembrar-se sempre desse fato, ao acompanhar as análises das obras dos nossos quatro autores estudados. Como os romances nos ensinam, “indivíduo”, no Brasil, vem a ser aquele que possui poder sobre os outros, e não aquele que possui autonomia sobre si mesmo e liberdade de trânsito entre as diversas esferas sociais.

A mesma ausência de objetivo e ação significativa que encontramos em *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* e *Isaiás Caminha* reaparece em *Macunaíma*, na saga do herói de nossa gente pela muiraquitã – uma pedra cujo único valor é o de ser a lembrança sentimental do grande amor do protagonista. A ação da rapsódia de Mário de Andrade é permeada pela violência e culmina na mutilação final do herói, que morre enganado pela Uiara, ou seja, liquidado pelo mito. Nos entrecos da narrativa, lendas e passagens que reproduzem pequenos mitos e lendas fundadoras dão um certo sentido à história, que no geral, entretanto, não se sustenta. Se *Macunaíma* não tem nenhum caráter, tampouco terá o relato de suas peripécias, condenadas a virar estrela – a não serem deste mundo. *Macunaíma* “não tinha coragem pra uma organização”²³. Seu movimento incessante atinge apenas a superfície das coisas, sem alterá-las, e novamente a esterilidade reaparece: o único filho do herói, gerado por Ci, a mãe do mato, morre precocemente. *Macunaíma* é daninho, esperto e violento, mas o mal por ele causado não traz consequências práticas ou lucro pessoal. Todas as ações degeneram em anedota, e todas são guiadas pelo egoísmo infantil e primitivo do herói, que é sempre “ressuscitado” pelos irmãos, que não o abandonam, mesmo que *Macunaíma* os despreze e maltrate. Embora não se prenda a nenhuma mulher, não constituindo família, é graças ao núcleo familiar que ele se mantém, assim como Brás Cubas, numa relação ambivalente que se desenvolverá de forma mais rica em nossa ficção do século XX.

Se formos pensar em termos de explicitação do problema que nos interessa, um dos romances em que ele aparece mais bem delineado estruturalmente é *A menina morta*, de Cornélio Penna. Nessa obra, morte, escravidão, violência e família se combinam num resumo revelador dos

22 LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo, Unesp, 2002.

23 ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte, Villa Rica, 1997, p. 123.

subterrâneos da formação de nossa subjetividade. A menina do título é uma criança, que seria a herdeira de uma grande propriedade de café do século XX, mantida por farta mão de obra escrava. Sua morte coloca logo de início o ressentimento e ódio reprimidos no culto pela sinhazinha que virou anjo, questionando a continuidade mesma de uma família que se sustenta pela violência – note-se que temos aqui, mais uma vez, a morte de um filho barrando o futuro familiar, e a esterilidade como assunto velado. No romance, como observou Simone Rufinoni²⁴, as individualidades dos agregados se formam em função de sua posição em relação aos senhores, sem solução de autonomia; as mentes estão embotadas pelo pensamento mesquinho que só calcula o favor. Mas o que nos interessa de perto nesse romance é o processo pelo qual passa a protagonista, Carlota, a herdeira mais velha da propriedade. Ela vê sua família ruir, abalada pela doença e pela loucura, e não toma as rédeas da situação, tornando-se administradora da fazenda. Ao contrário, Carlota somente se liberta e se constitui como sujeito ao auxiliar a derrocada da propriedade, exultando intimamente com o fim de tudo. No romance, a celebração da morte é a celebração da liberdade, pois a família é o seio no qual se reproduz a maldição da ordem escravocrata. A continuidade da vida e da propriedade está permeada pela violência – e nesse caso romper com a vida é, paradoxalmente, sinal positivo de emancipação. Ao condenar-se à esterilidade de uma vida em luto, Carlota salvou-se – num movimento que explicita o que nos romances de Machado de Assis permanecia ambivalente, e no romance de Mário de Andrade, obscuro.

O cenário não é diferente naquele que é considerado o grande romance de nossa literatura moderna, *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, talvez o primeiro personagem reflexivo de vulto da literatura brasileira, tem seu espírito formado a partir da experiência decisiva de seu amor por Diadorim - “amor de ouro” contraposto ao “amor de prata” de Otacília, que representa a propriedade (é filha de fazendeiro) e a possibilidade de formação de uma família. Não é um empreendimento “positivo”, como o de Robinson Crusoé, que irá marcar a trajetória de Riobaldo, mas antes o encontro com a estranheza e com a maldição: Diadorim é o disfarce, a violência extrema misturada com a delicadeza, e é também a sede de vingança familiar. Mas nada há de objetivamente construtivo ou lucrativo na narrativa de Riobaldo, que só é capaz de emocionar, fascinar e perturbar. É claro que de permeio há uma sabedoria matizada, relativista e sensível; por mais que participe dos acontecimentos, Riobaldo permanece sempre um pouco distanciado deles, preservando sua independência e capacidade crítica, daí o tom épico e grandioso do romance, que reflete um caráter plenamente formado, que foi ao fundo das questões essenciais da vida. O

24 “O relato da casa e dos sujeitos em *A Menina Morta* instaura a confusão entre sujeito e objeto, ambos imersos em um ciclo ininterrupto que marca estranhamente uma fatalidade do destino que prescinde da legitimidade dos sujeitos. Os destinos estão desde sempre escritos; não há autonomia sob o favor”. Ver, da autora, **Favor e Melancolia: uma leitura de *A Menina Morta*, de Cornélio Penna**. Tese (Doutorado) FFLCH-USP, 2005, p. 32.

autoconhecimento quem propicia é Diadorim: amor que é aventura, liberdade, dúvida, mas principalmente negação da família e da propriedade. Note-se que em todas as obras até agora comentadas a família nunca é um mero detalhe posto de lado, como em *Robinson Crusoe*, ou algo acessório à narrativa, como em *O Conde de Monte Cristo*. Ela é, antes, item estruturalmente atuante e determinante nas obras, atuando como polo oposto à individualidade, que dela deve se libertar para se afirmar, *como se fosse substituta do substrato social ao qual os grandes personagens do romance europeu se opõem em seu destino, já que entre nós a forma familiar é também socialmente atuante em termos mais extensivos do que na sociedade dos romances dos países centrais - “trauma” esse que o romance brasileiro do século XX carregará em seu bojo.*

Procuramos, nos ensaios que se seguem, mostrar que a formação da individualidade no romance brasileiro moderno passa, necessariamente, pela *negação conflituosa e ambivalente* da família, e não pelo simples afastamento dela. Nossos romances do século XX são em boa parte romances “familiares”, e se não o são explicitamente, de forma implícita a família surge neles como a força que constrange, deforma e determina o indivíduo, dados os seus laços que não são apenas de sangue, mas *sociais* no sentido mais geral da palavra. Temos então que a fuga ou negação da família pode ser interpretada como uma tentativa emancipatória do sujeito, como o anseio por uma sociabilidade diversa, mais arejada, que no entanto fracassa porque não encontra respaldo social num contexto histórico de modernidade conservadora – daí a presença inquietante da esterilidade nas obras comentadas. O Leopold Bloom, do *Ulisses* de Joyce, está mergulhado nos laços familiares, que não constroem sua saga de autoconhecimento individual. Isso seria impensável no caso de um herói brasileiro. Aqui o indivíduo não *convive* com a família, que surge como algo paralelo à sociabilidade ampla; o sujeito se *opõe* à família de modo conflituoso, pois ela traz consigo as marcas da escravidão, da dominação, da carnalidade, do catolicismo, ou seja, ela é a própria manifestação conflituosa da sociedade conservadora e arcaica que constrange o sujeito – pois é muito incipiente o terreno da competição em uma sociedade de mercado imatura. Os laços familiares permeiam o tecido social e impedem o trânsito desimpedido do herói e uma relação mais direta com o dinheiro, pois as relações ainda não se tornaram impessoais. Frutos de um país cuja organização, marcada pelo patrimonialismo, não se racionalizou completamente²⁵

Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, encontramos uma figura pouco comum no

25 “Ao capitalismo político sucedeu, em algumas faixas da Terra, o capitalismo dito moderno, racional e industrial. Na transição de uma estrutura a outra, a nota tônica se desviou – o indivíduo, de súdito, passa a cidadão, com a correspondente mudança de converter-se o Estado de senhor a servidor, guarda da autonomia do homem livre”. Mas “A realidade histórica brasileira demonstrou [...] a persistência secular da estrutura patrimonial, resistindo galhardamente, inviolavelmente, à repetição, em fase progressiva, da experiência capitalista. Adotou do capitalismo a técnica, as máquinas, as empresas, sem aceitar-lhe a alma ansiosa de transmigrar”. Ver FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder**. São Paulo, Globo, 2001, pp. 820 e 822.

romance brasileiro: a do sujeito empreendedor. O objetivo da vida de Paulo Honório, trabalhador de enxada que esteve na prisão, é a conquista das terras de São Bernardo e a consolidação de seu poder como proprietário nos arredores. Paulo não tem pai ou mãe, apenas padrinhos; ele é, por si mesmo, o “iniciador de uma família”²⁶, uma espécie de antítese de Brás Cubas, em seu caráter mais aparente, ao menos. Mas o empreendedorismo de Paulo Honório não ocorre de modo paralelo ou independente da constituição de uma família, como temos no romance de Defoe. Na medida em que a ânsia de Paulo por poder se desenvolve e seu sucesso se consolida, assistimos à degradação de sua família, composta por Madalena e por um filho que não foi amado por nenhum dos pais. As diferenças em relação a Brás Cubas acabam nesse ponto. Embora altivo e ousado, Paulo é mais daninho e predador do que propriamente um construtor, um elemento progressista (não que o empreendedorismo capitalista deixe de ser predatório em sua essência; o que está em questão, aqui, é o *nível* destrutivo da ambição de Paulo, de seu anseio por controle e seu ciúme, que são exacerbados e acabam por destruir a própria propriedade que ele ergueu). Paulo bate nos empregados, como se eles ainda fossem escravos. Como marca de uma modernização sem raízes estruturais na sociedade que a executa, temos a selvageria e o endurecimento excessivo da alma de Paulo Honório, que não podem ser amenizados por nosso capitalismo de superfície. Em Paulo, o espírito do capitalismo transformou-se em patologia, associado a um senso do outro calcado na escravidão. Ele sequer admite que Madalena tenha vida própria, interior; quando percebe a existência da mulher como pessoa independente dele, sente desejos de matá-la. Tudo em Paulo é desejo de destruir para dominar, como se reproduzisse, nos traços de sua personalidade, o modo pelo qual o Brasil foi colonizado e explorado. E por mais que a narrativa de Paulo seja um balanço, uma tomada de consciência sobre sua cegueira pregressa, o próprio relato não oferece esperanças para o narrador, como um terreno de café esgotado e inaproveitável, como uma plantação de cana arruinada pela queimada. Para Paulo, nem a rememoração traz a promessa positiva de reconstrução: “Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”²⁷. O preço de sua individualidade é a destruição de tudo o que exista ao redor. Não há solução de harmonia entre Paulo e a sociedade em que ele se insere, pois nela, historicamente, a conquista está associada à violência em seu aspecto mais primário.

Em *Angústia*, por sua vez, temos um retrato mais complexo do interior do protagonista, Luís da Silva, um sujeito distante do empreendedorismo de Paulo Honório. Luís trabalha numa repartição e escreve sob encomenda, para jornais e terceiros. Solteiro, é um pobre-diabo fechado em sua própria impotência e intelectualidade, que o privam dos meios violentos apreciados por Paulo

26 RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro, Record, 1981, p. 12.

27 Ibidem, p. 187.

Honório. Mas, assim como ocorre entre Paulo e Brás Cubas, entre o protagonista de *São Bernardo* e o de *Angústia* as diferenças não são tão grandes assim. Luís descende de proprietários de terras decadentes. Os nomes do avô e do pai são quase sempre mencionados por inteiro em seu relato, como se indicassem um certo orgulho de estirpe velado, que aos poucos vai se revelando em seu apego ao passado, que retorna o tempo todo nos monólogos interiores da narrativa. Embora Luís queira que acreditemos que ele é um sujeito inteligente amesquinhado pelo meio que o cerca – e isto não é de todo inverídico – o que ocorre é que Luís traz em si a violência de seus antepassados, nela se enreda e nela se afunda. O assassinato de Julião Tavares é fruto de um sentimento por uma mulher baseado em puro desejo físico. Em nenhum momento Luís mostra apreço pela pessoa de Marina, a quem inclusive despreza. Ele mata o rival para limpar sua honra de homem ultrajado e também como forma de vingar-se de uma sociedade em que sujeitos sem mérito como Julião Tavares (um parasita social, sustentado por sua família de comerciantes) tem o direito de humilharem à vontade os mais fracos e possuírem tudo o que desejam. De qualquer forma, nessa narrativa de pobre diabo²⁸, semelhante em muitos aspectos a *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, não há saída nem espaço para a transcendência. Luís está afundado em seu destino, no próprio lodo social em que subsiste e que ele faz questão de cultivar. Sua imobilidade e a da sociedade que o cerca estão bem representadas na mania que sua empregada, Vitória, tem de enterrar dinheiro no quintal. No universo da narrativa, o dinheiro não circula, não encontra utilidade – como contraste basta pensar nos poderes quase sobrenaturais do metal sonante em *O Conde de Monte Cristo*, no qual ele é mola mestra do dinamismo social.

O avô de Luís, Trajano, fazia filhos nas negras e teve vários filhos mulatos. Luís lembra-se do avô e sua força com inveja, lamentando sua fraqueza, obediência e submissão. O antepassado é exemplo, e Luís vai ter a ideia e a inspiração para o assassinato de Julião Tavares a partir do relato de um escravo, um moleque de bagaceira, que foi torturado e morto por ter dormido com a filha do patrão. Para além do ressentimento de classe notório, temos a compor sua personalidade uma nostalgia da violência bruta que o irmana a Paulo Honório. Luís é o último membro de uma família

28 Em um ensaio notável, José Paulo Paes faz um pequeno histórico daqueles que ele considera como os romances de “pobre diabo” de nossa literatura, entre os quais *Angústia* e *Recordações do escrivo Isaías Caminha* estão presentes. Após comentar a *Teoria do romance*, de Lukács, Paes observa o seguinte: “o romance de pobre diabo está tão longe das esperanças, ainda que utópicas, do romance de formação, quanto perto está da desesperança do romance da desilusão. Melhor dizendo: representa a forma mais extremada, mais radical deste último. A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das ‘formas de vida’ que lhe são impostas pela sociedade, o pobre diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais. Isso porque as formas de vida social a que está submetido são as mais tirânicas delas”. No entanto, acreditamos que o problema do “pobre diabo” é apenas uma parcela de um aspecto que atinge o conjunto da literatura brasileira, e não apenas os romances que tratam da pequena-burguesia, estando o esvaziamento interior dos personagens ligado a um processo de modernização no qual o “indivíduo burguês” se forma de maneira diversa. Ver, do autor, “O pobre diabo no romance brasileiro”. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 56.

“morta, espalhada, esfarelada”²⁹. Matar Julião Tavares é reivindicar os direitos e o poder dessa família: “Apalpava a corda [com a qual irá matar o rival]. Mexia-me lentamente, pensava nos cabras que meu avô livrava peitando os jurados ou ameaçando a cadeia da vila”³⁰. Ao matar, Luís se lembra das humilhações que sofreu na vida e elas viram fumaça. Ao eliminar o outro, crê ter se tornado um “homem”. Não vê que o deflorador Julião Tavares tem muito de seu avô Trajano no trato com as negras. Não adquire a consciência de si que o poderia libertar.

Encontramos a mesma situação de estagnação em *O braço direito*, de Otto Lara Resende (1964). A individualidade centrada do protagonista se dá ao preço de um isolamento melancólico e beato. Laurindo é inspetor do Asilo de Misericórdia, um sobrado antigo em Lagedo que abriga órfãos, ou seja, a vida que nasceu e ninguém quis. Em sua tristeza e fanatismo católicos há um ódio da vida que revela, em surdina, suas ligações com o passado marcado pela escravidão. Emblemáticas são as histórias envolvendo animais presentes no romance. Há o gato no cio que mata o padre que fechou a janela para que ele não sáísse; há o pintinho desprotegido e pulsante que é atirado pela janela pelo narrador; há os cães acasalados na rua que quase são alvejados pela fúria de Laurindo. Tudo que nasce é maldito porque a vida é sofrimento e privação, como se vivêssemos ainda na época da escravidão. Os próprios órfãos, em seu cotidiano miserável e cheio de fome, são uma espécie de testemunho vivo daquilo que a pobreza produz sem conseguir sustentar; em sua maioria são negros. O narrador, por sua vez, vive seu destino como sina, pensando por vezes em sair de Lagedo mas nunca se mobilizando nesse sentido; assim como Luís da Silva, é um atormentado pelas lembranças do passado, delas não conseguindo se desvincular de forma distanciada e racional. O que marca todas as obras até aqui comentadas é uma espécie de *atavismo* que domina todos os protagonistas, como se o passado fosse uma prisão e não um ponto de partida e reflexão. É como se Dantès não conseguisse se livrar do trauma de ter sido preso, vivendo dessa lembrança em vez de por em prática a descoberta e o uso do tesouro. Embora Laurindo não pratique a caridade que tanto admira, seu ponto de vista melancólico faz a ligação entre o ódio à vida – notado por Augusto Meyer em Machado de Assis – e seu substrato histórico e nacional, que reaparecerá na obra de um dos amigos mais próximos de Otto Lara Resende, Nelson Rodrigues.

Temos assim o esboço de uma individualidade *sui generis*, nos personagens dos romances comentados. Os traços em comum falam da história subterrânea dos efeitos da escravidão na psicologia das figuras, bem como do processo histórico que não permitiu ao sujeito, de forma plena, a autonomia de movimento e pensamento presente nos romances europeus. Por mais que essa autonomia também tenha seus limites e não esteja imune da alienação, podemos perceber que seu

29 RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro, Record, 1985, p. 175.

30 Ibidem, p. 187.

campo de atuação é mais vasto, e menos preso por um passado que parece não ter se resolvido, nem sequer no plano consciente dos autores e da elaboração formal, como será o caso mais evidente de Lúcio Cardoso. Para completar esse pequeno panorama de heróis brasileiros, não poderíamos deixar de comentar a Macabéa, de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O exercício de procura da essência do “nada” de *A paixão segundo G. H.* e o questionamento da personalidade presente em toda a obra anterior de Clarice Lispector se condensam de forma historicamente relevante na figura da nordestina solteira que pode ser qualquer uma, de personalidade anódina, comum, encontrável em qualquer praça de grande cidade brasileira. Macabéa “não sabe gritar”, como diz um dos subtítulos da obra. É a personificação da falácia da autonomia do indivíduo no Brasil, que se torna um privilégio para aqueles que nasceram em melhor posição que a grande massa, como é o caso de Rodrigo, o narrador do romance – pois Macabéa sequer fala por si. Mas o traço mais comovente da narrativa talvez resida no fato de que, apesar de sua personalidade comum e simplória, Macabéa traz dentro de si uma inocência que a faz ser desprezada pelos outros, ocupados com a violência da vida, e a faz morrer sonhando. Ficamos com a impressão de que Clarice Lispector quis nos mostrar o que seria dela mesma se tivesse nascido como nordestina Macabéa, sendo o caráter de sujeito, assim como a fortuna, uma questão de sorte no Brasil – e no desfecho da narrativa a força da individualidade da personagem resplandece com os cavalos que abençoam sua morte. Mas o que nos preocupa aqui é principalmente o destino já traçado da personagem, a inconsciência com que ela dá seus passos pelo mundo, e a inconsistência de sua personalidade, totalmente vulnerável a um meio que a consome, pois ela não tem força de vida suficiente para ser como Glória, para gostar de carne sangrenta, para constituir uma família com Olímpico. Tudo isso numa obra que já pertence à segunda metade do século XX, ambientada numa grande metrópole do Sudeste, local em que teoricamente a autonomia do indivíduo, mesmo sendo esse um pobre diabo como Macabéa, teria mais espaço para se realizar.

2) A formação do indivíduo em José Lins do Rego

Neste ensaio, os romances de José Lins do Rego não serão discutidos em ordem cronológica de publicação, mas em unidades interpretativas definidas de acordo com os objetivos de nossa tese, ou seja, a formação dos protagonistas dos romances estudados bem como a questão do ponto de vista narrativo, que revela como a composição dos personagens aparece como problema formal nos romances de José Lins. Assim, abordamos primeiro os romances do *Ciclo da cana-de-açúcar*, comentando *Fogo morto* no desfecho dessa parte. Após isso, passamos para *Pureza* e *Eurídice*, obras em que se coloca de forma ainda mais evidente o problema da formação do indivíduo. A isso segue-se o comentário dos romances de confronto entre o homem e a natureza não ambientados no Nordeste açucareiro: é o caso de *Riacho doce* e *Água-mãe*. Por fim, passamos ao pequeno *Ciclo dos romances do cangaço* composto por *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*.

Formamos assim três grupos de romances, nos quais se articulam os dois vetores da obra do autor, sendo que no andamento temporal da mesma o primeiro apresenta tendência de se sobrepor ao segundo, com a prevalência do *mito* sobre a *história*:

O primeiro vetor compreende a questão da formação da personalidade individual, passando pela questão da oscilação do ponto de vista, cuja tentativa de resolução está presente em *Fogo morto*;

O segundo vetor trata da descrição do meio e da natureza, que quase sempre sobrepuja o indivíduo, tornando seu anseio pela construção de um destino individual uma falácia.

Permeando esses dois vetores, temos o problema do *foco narrativo*, que oscila na obra de José Lins como tentativa de resolver o problema de um narrador mal formado, incapaz de atuar decisivamente no mundo, submetido às forças maiores do ambiente e da natureza que o cerca.

Esses vetores operam de forma interligada, ou seja, embora haja prevalência de um dos dois na maioria dos romances de José Lins, é a presença de ambos em tensão que caracteriza sua obra. De *Menino de engenho* (1932) até *Usina* (1936), passando pela mudança de foco narrativo que encontramos em *Moleque Ricardo*, há a prevalência do meio e da família sobre o indivíduo, cuja aventura em busca da autonomia sempre fracassa. Em *Pureza* e *Eurídice*, encontramos o problema da questão individual em estado mais “puro”, distante dos elementos históricos e de ambientação que recheiam as páginas do *Ciclo* e que, menos desenvolvidos nesses dois romances, empobrecem a narrativa do autor, como se ela não fosse capaz de se sustentar somente por meio da exploração psicológica de uma individualidade. Em *Riacho Doce* e *Água-mãe*, há a mudança de ambiente. Do

mundo açucareiro passamos, respectivamente, a um vilarejo de pesca e às salinas do Cabo Frio. No entanto, a natureza permanece dominando os indivíduos, agora mais complexos e bem delineados que os personagens do *Ciclo*. Em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a força da natureza que oprime se transmuta em misticismo explícito, ou seja, some a divisão tripartite (família – indivíduo – natureza) presente em boa parte dos romances anteriores. Embora a família ainda possua grande peso no destino do sujeito, o protagonista desses dois romances, contrariando todos os personagens anteriores do autor, consegue se libertar de sua sina – mas trata-se de uma libertação que não é matéria para a narrativa, ou seja, cujo futuro desconhecemos e que não consegue ser formalizada. Iremos notar no decorrer do ensaio que não há seres totalmente íntegros na ficção de José Lins, ou seja, capazes de resistir e superar as limitações do meio e aptos a guiar seu próprio destino. Procuramos demonstrar que o problema do destino que não se autogoverna na ficção do autor é um fio interno que percorre toda a sua obra, capaz de explicá-la como totalidade, e se articula de maneiras diversas na forma de cada um dos seus romances, configurando-se na tensão entre voz narrativa e descrição do espaço. Aquilo que é visto pela maioria da crítica como traço inspirado nas formas populares³¹, ou seja, a narrativa cíclica e repetitiva, caudalosa, tem origem não somente no modernismo de José Lins, realmente atento às formas da cultura popular do Nordeste, mas encontra motivação intrínseca no terreno da forma, ou seja, na própria exigência de verossimilhança dada pelo retrato de personagens que não saem do lugar, que patinam em meio à fatalidade na qual acreditam estar presos.

Em determinado ponto de *Eclipse da razão*, Max Horkheimer disserta sobre os pressupostos da individualidade. Cito, aqui, o trecho na íntegra pois seu conteúdo servirá como guia e introdução a ser retomada no trajeto de nosso estudo sobre a formação do indivíduo no romance de José Lins:

A individualidade pressupõe o sacrifício voluntário da satisfação imediata em nome da segurança, da manutenção material e espiritual da sua própria existência. Quando os caminhos para uma tal vida são bloqueados, há muito pouco incentivo a furtar-se aos prazeres momentâneos.³²

Mais adiante, Horkheimer esboça o perfil do empresário burguês independente:

A própria empresa, que, presumia-se, devia ser transmitida à geração seguinte na família, permitia às deliberações de um homem de negócios um horizonte que ultrapassava de longe a sua própria expectativa de vida. A sua individualidade era a de um provedor, orgulhoso de si mesmo e de sua espécie, convencido de que a comunidade e o Estado dependiam dele e de outros como ele, todos declaradamente animados pelos incentivos do lucro material. Esse senso de

31 O caráter “popular” da obra de José Lins já é quase um lugar-comum crítico, e encontra correspondência na biografia do próprio autor, que fez parte de seu aprendizado como narrador com as contadoras de histórias do Nordeste. Para Roberto Alvim Corrêa, por exemplo, José Lins é escritor do povo, pois o povo “sente”; temos então um romancista “da alma e da fatalidade”. Ver, do autor, **Anteu e a crítica**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

32 HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo, Centauro, 2000, p, 132.

adequação aos desafios de um mundo de ambições expressava-se em seu próprio ego enérgico e apesar disso sóbrio, pela manutenção dos interesses que transcendiam as suas necessidades imediatas.³³

Na obra de José Lins do Rego, acompanhamos, por meio de diversos personagens – o Carlos de Melo do *Ciclo da cana de açúcar*, o Lourenço de *Pureza*, o Júlio de *Eurídice* – o processo de formação de um sujeito que poderíamos classificar como proprietário de latifúndio (ou filho-família remediado, como no caso de Júlio). Sua psicologia difere bastante dos traços delineados acima por Horkheimer, ao retratar o homem de negócios burguês. A começar pelo fato de que a propriedade de terras ocorre, para esses personagens, como forma de herança a não ser continuada pelo trabalho árduo; como herança a ser *desfrutada*. O avô de Carlos, trabalhador incansável, não está preocupado em transmitir ao neto os valores que tornaram possível a construção de seu patrimônio; ele antes quer tornar o neto bacharel e dono de tudo, pois o trabalho é uma vergonha. Não há projeto de construção dos negócios a longo prazo, como na ética burguesa comentada por Horkheimer, assim como *não há linearidade progressiva* nos romances de José Lins, nos quais a história tende sempre a regredir, em conjunto com os personagens que as animam. Nosso objetivo é esclarecer os traços dessa diferença e, por meio dela, explicar o desenvolvimento formal dos romances do autor.

2.1) A personalidade hesitante de Carlos de Melo: narração e regressão

Menino de Engenho é o romance que abre o *Ciclo da Cana de Açúcar* e também a primeira obra ficcional de José Lins do Rego. Publicado em 1932, o livro é todo dedicado à infância e nele vão se esboçar muitos temas que serão desenvolvidos não somente no *Ciclo* mas em todo o conjunto da ficção do autor. A origem do menino Carlos, o protagonista da trama, é marcada pela violência. A primeira frase da narrativa coloca de modo direto a morte da mãe, quando ele tinha apenas quatro anos. Essa mãe, Clarisse, era uma passiva; “falava para todos com um tom de voz de quem pedisse um favor”³⁴, enquanto o pai, que a matou por ciúme, sofria de “excesso de cólera”, morrendo de paralisia dez anos após ter cometido o crime. A morte dessa mãe é o marco inaugural da vida de Carlos, instalando nele um sentimento de perda nunca superado, que sempre inquietará sua alma: “uma melancolia desesperada”, nas palavras do narrador em primeira pessoa.

Carlos não culpa o pai pela morte da mãe. Seu pai seria vítima de sua própria cólera. Em relação a seus próprios atos, Carlos utilizará o mesmo mecanismo que eximiu seu pai de

33 Ibidem, p. 142.

34 REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 48.

responsabilidades. Os atos de sua vida são guiados por um certo fatalismo, uma “força maior” atribuída ao ambiente, à natureza e ao meio social, que plasma seu ser sem que ele ofereça maiores resistências. *Menino de engenho* poderia ter como subtítulo um tanto naturalista a seguinte sentença: “como o meio plasmou um menino”.

Ora a mulher é a vítima inerte, como Clarisse, ora é a megera³⁵, a imagem invertida e vingativa da natureza dominada, como a cruel tia Sinhazinha, cunhada do avô materno, em cujo engenho Carlos vai morar após a morte da mãe. Sinhazinha é, na verdade, quem manda na casa do avô. Sádica, ela “criava sempre uma negrinha, que dormia aos pés de sua cama, para judiar, para satisfazer os seus prazeres brutais”³⁶. A violência não é somente a marca da origem de Carlos, mas também a mola fundamental do meio onde ele é criado. Uma das primeiras diversões de sua meninice é matar rolinhas sertanejas a cacetadas. A indiferença pela natureza ensina a indiferença pelos pobres – esfarrapados e amarelos como bichos, mas “com quem se podia contar na certa para o trabalho mais duro e a dedicação mais canina”³⁷.

Um dos temas centrais de *Menino de engenho* é a zoofilia, e ela se dá no contexto da iniciação sexual dos meninos. Novamente, aqui, a dominação da natureza antecipa e ensina a dominação do semelhante, e isso ocorrerá ainda na infância, marcando indelevelmente a visão que os meninos terão do sexo. Um primo de Carlos mata uma novilha preta, ao tentar se fingir de médico. A zoofilia visa somente ao prazer do próprio praticante, ela é uma modalidade de sexo próxima à masturbação, pois quase prescinde do outro. O animal é o simulacro primeiro da mulher: passivo, irracional, sempre pronto. Há um prazer sádico no primo que matou a novilha preta, assim como haverá prazer no desejo de Carlos para que sua tia grávida morra de parto. A existência como mácula maldita é não somente proveniente do fundo cristão dos romances de José Lins mas compõe, como veremos adiante, um substrato mais profundo, trágico, em sua obra.

O próprio cristianismo praticado no engenho é displicente, indisciplinado, e degenera na dominação. O avô, José Paulino, é “justo e bom”, mas “indiferente às práticas religiosas”. Por isso, “não havia no engenho o gosto diário da oração”³⁸. Como a religião é de superfície, ela não chega a impregnar traços da vida. Pelo contrário, é a violência da vida que contamina o conteúdo cristão:

Nós achávamos que Jesus Cristo devia ter liquidado todos os judeus e tomado conta de Jerusalém. Não atinávamos com a grandeza do sacrifício. Queríamos a vitória material sobre os seus algozes. [...] Era assim a religião do

35 Para Adorno e Horkheimer, a megera é a “careta da natureza mutilada”, e procura “superar numa fúria impotente o homem e sua ordem”. Ainda: “seus berros são, desde tempos imemoriais, a vingança que ela tira em sua própria casa pelas misérias que seu sexo teve que sofrer”. Violência ecoa violência e a mulher reproduz a dominação, como veremos nessa obra e nos romances posteriores de José Lins do Rego. Ver, dos autores, **A Dialética da Civilização**. São Paulo, Jorge Zahar, 1985, p. 233.

36 *Menino de engenho*, p. 58.

37 Ibidem, p. 75.

38 Ibidem, p. 85.

Não há, em José Lins, a possibilidade de uma convivência harmônica entre religiosidade e vida prática. A “ética protestante” passa longe das páginas de seus romances. Ou o cristianismo se degenera e se adapta à lei do mais forte que impera nos engenhos, ou ele se perverte num fanatismo decadente e isolado, como acontecerá com Lula de Holanda em *Fogo morto*. Como já mostrou Gilberto Freyre, o cristianismo católico *avant-la-lettre* é incompatível com a licenciosidade e brutalidade dos engenhos. Não há espaço para a introspecção, a penitência ou o arrependimento; o senhor de engenho e seus rebentos se caracterizam como indivíduos através de sua habilidade de dominar e submeter. Trata-se de uma personalidade que se realiza no ato de mandar, de uma “mentalidade mal socializada”⁴⁰. Por isso Carlos sentirá tanta dificuldade para encontrar a si mesmo mais adiante, nos romances seguintes do *Ciclo*.

O passo seguinte da iniciação sexual dos meninos consiste no contato com as negras. Assim como as novilhas, elas estão no nível da natureza; assim como bois e vacas, são ao mesmo tempo instrumento de trabalho e prazer. Na infância, Carlos vive próximo da “cama de tábuas duras, onde há mais de um século [as negras] faziam seu coito e pariam os seus filhos [...] perpetuando a espécie sem previdência e sem medo”⁴¹. As negras se reproduzem como os animais, para Carlos; de maneira cega e inconsciente. Sua “fecundidade de boas parideiras”⁴² garante todos os anos novos braços para a lavoura. Mas são as negras adultas da senzala que, num movimento inverso de sadismo, irão macular precocemente a virgindade dos meninos brancos – como se nesse gesto se vingassem da violência sofrida, ao reproduzi-la nos meninos da casa-grande e viciá-los no sexo. Mesmo assim, a experiência precoce com as negras não deve ser motivo de traumas para o menino branco. Ela faz parte de um caminho de iniciação sexual baseado na pura e simples dominação, que começa com a zoofilia, passa pelas negras e culmina com a mãe de seus filhos, com retornos periódicos às negrinhas ou às prostitutas da cidade. As mulheres ocupam um plano ligeiramente superior ao dos animais, mas pertencem ao mesmo reino deles.

A perda precoce da mãe faz de Carlos um menino melancólico, ou seja, ele sofre uma perda e essa dor lhe é imposta por um laço natural que foi cortado precocemente – o laço mãe-filho, que vai mantê-lo numa carência perene. Nesse sentido, ele não é um melancólico, pois nunca consegue introjetar a perda de modo a sofrer de *acedia*, ou seja, a inação e o desinteresse pela vida típico dos melancólicos, autônomos em sua tristeza. Assim como André, protagonista de *Lavoura Arcaica*,

39 Ibidem, p. 86.

40 O termo é de Bernardo Gersen, presente no ensaio “José Lins do Rego e a cultura brasileira”. Cf. a já citada **Fortuna Crítica**, p. 174.

41 **Menino de engenho**, p. 100.

42 Ibidem, p. 102.

Carlos tem como ocupação preferida a captura de passarinhos. Nessa pequena emulação de caça, ele se vinga do ferimento da perda e da vulnerabilidade que sente como menino sem mãe. Assim como ele, os passarinhos são frágeis, mas ele consegue dominá-los, ao contrário do que ocorre com sua tristeza, que ele não consegue conter em uma arapuca. Por isso Carlos

Sentia um prazer sem limites quando me caía um canário no alçapão. [...] Absorvia-me inteiramente com o esporte cruel [...] os grandes dias de glória da minha infância me dera o meu alçapão, escancarado aos ingênuos canários do Santa Rosa.

Sentir-se capaz de aprisionar distrai Carlos do medo quase patológico que ele sente da morte, um medo físico, a marca em carne viva da perda precoce da mãe. O medo da morte só encontra alívio quando se prende o que é livre e tem vida: nesse movimento roubamos da morte um pouco de seu poder e nos colocamos no lugar dela. Porém o medo só nos faz reproduzi-la, nunca superá-la; movimento essencial na formação espiritual de Carlos, dado que o sadismo e a predação serão traços constitutivos de sua personalidade. A essa debilidade inicial corresponde uma estruturação do romance em episódios, como se a experiência só pudesse ser narrada em fôlegos curtos, envolvendo ações impactantes e traumáticas para o menino, de maneira que a forma de *Menino de engenho* é a mimese do choque primeiro produzido pela violência na mentalidade infantil, choque esse que vai surgir na forma dos romances posteriores transformado em uma voz narrativa que não consegue ir além dos relatos das dores da carne e dar conta das crises do espírito e do pensamento abstrato, praticamente ausentes nos romances de José Lins.

Em *Menino de engenho* está plantada a semente da tão propalada melancolia de Carlos de Melo. A dissolução precoce e violenta de sua família permite que ele enxergue melhor a derrocada lenta de todo um sistema econômico e de vida, num encontro feliz entre o universal e o particular. O olhar de Carlos está voltado para a dissonância e para a ruína. Criado em meio ao fausto do Santa Rosa, seu interesse se dirige teimosamente para o decadente engenho vizinho, o Santa Fé; sua melancolia transforma o sexo em tortura, e na riqueza do Santa Rosa ele antevê a ruína que já toma conta do Santa Fé. O pensamento marcado pela perda é, sem querer, um pensamento clarividente:

Ao lado da prosperidade e da riqueza do meu avô, eu vira ruir, até no prestígio de sua autoridade, aquele simpático velhinho que era o Coronel Lula de Holanda, com o seu Santa Fé caindo aos pedaços. [...] Aquele destino sombrio [do Santa Fé] me preocupava [...]. Havia sempre uma nobreza naquela ruína.⁴³

Está colocado, em *Menino de engenho*, o *fatalismo* que irá sobrevoar como uma coruja de mau agouro todo o conjunto da obra de José Lins. Esse fatalismo possui dois aspectos contraditórios: por um lado, é a constatação e a denúncia lúcida de uma pobreza crônica, de uma ordem social que pouco se alterou desde a colonização; a descrição da “mesmice” da miséria é a sua

43 Ibidem, pp. 121 e 123.

revelação. Por outro lado, esse fatalismo se manifesta como uma força maior que a dos personagens, a força capaz de determinar seus destinos, a força da “natureza” que sempre vence, a força do mito. Estes dois aspectos estão colocados de forma exemplar neste trecho de *Menino de engenho*, e caberá nos perguntarmos, neste ensaio, até que ponto José Lins teria superado esse ponto de vista, em sua ficção:

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiro, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos.⁴⁴

Além de ser marcado precocemente pela perda, a radicalidade do ato de seu pai também revela a ele algo latente na formação da família brasileira, principalmente da família tida como branca e de posses. Esse tipo de família tem como um de seus componentes estruturais a eliminação, a anulação do outro. Amar é sinônimo de possuir, como se possuem os animais e as negras; aquilo que foge à posse é morto, pois o corpo morto não apresenta resistência, embora não possa mais ser possuído. Por isso, o pai de Carlos enlouquece após o crime. Vai pairar sobre o menino o espectro da loucura e da doença, que ele teme herdar do pai. A natureza é, para Carlos, o reino do horror e da deformação. Nem o desejo é promessa de harmonia temporária, pelo contrário, ele é fonte de tormento que reproduz sofrimento. Carlos fica impressionado com o Cabeção, um menino que é criado no quintal como um bicho. A mãe deseja a morte desse menino, pois ele nasceu deformado em decorrência do alcoolismo do pai. Os romances de José Lins pesam de carnalidade – se arrastam rente ao chão, sem traço de vida espiritual. Os episódios de *Menino de engenho* se sucedem como pancadas, repetitivos e violentos, sem esperança qualquer de transcendência. Fazem pensar que por trás da fama de “instintivo” de José Lins há uma percepção nítida da irreflexão que sempre se liga à violência. Sequer a forma de seu primeiro romance indica algum traço de superação, pois na sua limitação episódica ela não se desenvolve em processo de pensamento capaz de distanciar-se do que está sendo relatado, de modo que temos um relato quase mimético da violência, em cuja brutalidade estaria o traço revelador ao causar impacto no leitor, que pode simplesmente ou comprazer-se com a crueza do relato ou torná-lo matéria para reflexão sem que haja, nesse processo, qualquer intervenção do autor. É de se notar que, diferentemente do que ocorre em Graciliano Ramos, em José Lins a consciência individual não é *anterior* à narrativa, antes *se faz* no decorrer de sua obra ficcional, dando a ver mais claramente os percalços históricos que marcam nossa noção de “sujeito”. O ponto de vista que não disfarça a violência também não a denuncia

44 Ibidem, p. 134.

ostensivamente; temos antes um testemunho, o relato de uma constatação, do que uma narrativa empenhada na reflexão sobre a violência. Os romances de José Lins são tristes no sentido definido por Paulo Prado em *Retrato do Brasil*: plenos de luxúria e cobiça. Dirá Carlos:

Os meus pensamentos vinham assim de fontes envenenadas pelo pessimismo. Menino, e pingando em cima da minha infância este ácido corrosivo que me secava a alegria de viver.⁴⁵

O sexo obceca Carlos de forma absorvente e doentia; não há freios para a sua libido precocemente desenvolvida. Torna-se vítima da moleca Luísa, fica fascinado ao ver bois e vacas copulando no curral; não tem muita consciência dos pecados e, mais tarde, adulto, irá sentir culpa pelo que fez. Trata-se de uma infância escura, pesada, cercada pelos espectros da doença, morte, loucura e luxúria. A escravidão animaliza também os senhores. “A sombra negra do pecado se juntava aos meus desesperos de menino contrariado, para mais me isolar da alegria imensa que gritava por toda parte”⁴⁶. Essa infância é o aprendizado da prisão e da dominação, e não a experiência da liberdade; por isso, Carlos se sente isolado do resto do mundo. Além disso, o fato de ser considerado um menino “doente”, de saúde frágil, o afastará da “normalidade” dos outros meninos, ditando-lhe um destino diverso. Como atesta a própria existência da narrativa, Carlos tem dificuldade em *esquecer*; por isso, mais tarde terá dificuldade em ser um homem de ação como foi o seu avô, José Paulino. Carlos *sofre* e ao mesmo tempo *escolhe* seu destino. Ao se caracterizar como um ser deslocado, ele também nega dar continuidade ao mundo de que faz parte, e esse é seu protesto silencioso e inconsciente à morte de sua mãe, que marcou sua origem. Mas, ao mesmo tempo em que se esquia da tarefa de continuar a saga dos engenhos, ele está entranhado nesse mundo, mergulhado em seus valores. Esse dilaceramento compõe sua personalidade e o impedirá de tocar seu destino pois é algo que Carlos não se esforça por compreender: ele apenas vive o dilaceramento de modo fatalista, como naquela cena em que olha os pobres e os ricos e atribui a ordem das coisas à providência divina.

Com a negra Luísa, Carlos inicia suas primeiras experiências sexuais com mulher, mas não manterá relações sexuais com ela. É somente aos doze anos, com Zefa Cajá, “a grande mundana dos cabras do eito”, que Carlos conhecerá o intercuro sexual, adquirindo inclusive uma doença venérea que será tida como motivo de orgulho por ele e pelos homens de sua família e conhecidos. Note-se que não constitui um rebaixamento a relação entre Carlos, um menino branco e neto de coronel, com Zefa, uma prostituta pobre. Não há rebaixamento porque, num sentido primitivamente cristão, é o sexo em si o que é rebaixado, ele é sempre a danação, e isso associa-se o fato de que, para o homem, ele é demonstração da dominação, daí a sequência animal – negra – prostituta – mulher

45 Ibidem, p. 147.

46 Ibidem, p. 148.

branca, que já chegamos a comentar. Além disso, revela-se em Zefa Cajá um derivado de violência sexual sádica, que permeia todas as relações: “ela me acariciava com uma voracidade animal de amor: dizia que eu tinha gosto de leite na boca e me queria comer como uma fruta de vez”⁴⁷. É nessa mesma época que a tia Maria, que o tratava como filho, se casa e ele sente que perdeu sua segunda mãe. Na festa do casamento da tia, servem o carneiro de estimação de Carlos, assado. A perda da segunda mãe coincide com o “fazer-se homem”, que se baseia por completo no aspecto sexual. Ser homem é, antes de tudo, ser capaz de cobrir as negras e tudo o que ande sob saias. Não se trata da conquista do domínio de si; trata-se da conquista insaciável do domínio do outro. Daí a falta de coordenação formal no romance, que revela na sua estrutura de episódios justapostos a imagem de uma infância em que não houve formação, mas antes uma deformação traumática: ao não aprender o domínio de si, o sujeito se torna presa de uma carência que jamais será saciada, por estar primitivamente – atavicamente – ligada a um modo de educação que não conhece a autonomia, apenas o domínio brutal. Daí para o esquema narrativo regressivo que encontramos em *Doidinho* e nos romances seguintes do *Ciclo* temos apenas um passo. A “descoberta do mundo” é antes um cansaço precoce desse mesmo mundo, que se revela logo de início como o terreno do pecado e da miséria, obnubilando a noção de desenvolvimento positivo, de progresso da personalidade, de amadurecimento do sujeito. Daí a mimese da violência numa narrativa que, a princípio, poderia ser o relato do descobrimento do mundo feito pela criança, que crê poder dominar tudo por meio de seus questionamentos.

Logo no romance de estréia de José Lins temos, então, um relato em primeira pessoa incapaz de coordenar os acontecimentos num todo coeso, pois quem domina o relato é antes a *violência do que é narrado* do que *quem narra* – este último foi claramente submetido a ela, somente conseguindo apreender seus reflexos em seu temperamento, sem no entanto nunca se libertar do elemento que o oprime e que o deforma. A educação do menino de engenho se dá como um esquema do qual ele, mesmo consciente, é incapaz de se libertar: o vício está impresso em sua carne, marcando a falta de alento e os limites de sua narrativa. Sendo assim, a obra de José Lins não deixa de ser uma explicação da decadência do Nordeste açucareiro por meio do plano individual, subjetivo, que revela os fundamentos de uma sociedade à mercê das forças históricas – incapaz do mínimo controle sobre os processos sociais, numa demonstração nítida do caráter da modernização brasileira.

Aqui, Ulisses⁴⁸ não se amarrou ao mastro do navio para resistir ao canto das sereias: ele abriu fogo contra as elas, desconsiderando sua imortalidade. A eliminação é seu mote, a predação o

47 Ibidem, p. 161.

48 Ver, na já citada **Dialética do Esclarecimento**, o Excurso I.

seu tema. Não há muito espaço para o desenvolvimento de uma vida interior profunda – daí a superficialidade dos romances “psicológicos” de José Lins, como de certo modo é *Banguê* e, principalmente, *Eurídice*. O romancista só será grandioso ao pôr em cena o conflito entre homem e natureza, como ocorre nos romances do *Ciclo da cana de açúcar* e em *Água-mãe*, *Riacho doce*. É como se os seus personagens precisassem de espaço para se desenvolver. Sem a relação com o mundo natural, seus seres tornam-se personalidades rasas, guiadas apenas por instintos facilmente detectáveis. Não é incomum encontrarmos, em sua fortuna crítica, comentários que vão nesse sentido. Para João Pacheco, “Carlos de Melo monologa consigo mesmo. Não é o mesmo monólogo interior de Stephen Dedalus ou de Bloom: - é um monólogo interior *recordado*. Aqui como em *Doidinho* – como aliás em toda a obra de José Lins do Rego – não aparece a consciência reflexiva. O autor intui; não analisa”⁴⁹. Para Rosário Fusco, os romances de José Lins são “invertebrados”; neles falta “Ordem lógica, no encadeamento da narrativa. Ordem psicológica, na dispersão dos incidentes. A memória lhe fornece dados e ele não tem, sobre os mesmos, a menor ascendência ou o menor domínio, abandona-se nas suas mãos, não intervindo de forma alguma no corpo da anedota”⁵⁰. É digna de nota a coincidência entre esta falta de estrutura narrativa e o interior desfibrado dos personagens, carente de reflexão.

Estão dados, em *Menino de engenho*, os alicerces de uma personalidade. Aos doze anos, Carlos é um menino que não conhece freios e o narrador, retrospectivamente, reconhece isso. Carlos tem “uma alma onde a luxúria cavara galerias perigosas [...] Olhava o mundo através dos meus desejos e da minha carne”⁵¹. Essa marca, assim como a da perda precoce, será reprimida no colégio interno, que fará as vezes da família repressora, mas o acompanhará a vida inteira. Carlos nunca terá o “corpo fechado”; será sempre um manco, um incapaz para a ação. Sua vida patinará entre pequenas luxúrias e grandes desistências, nunca se definindo de modo preciso; ele não sabe oferecer resistência ao mundo, como, aliás, nenhum dos personagens centrais do *Ciclo* saberá. Mesmo Vitorino Carneiro da Cunha, o “original” de *Fogo morto*, é antes um simulacro de homem de ação e ideias próprias do que um representante verdadeiro de uma personalidade formada e forte. A compreensão de Carlos alcança seu passado e traços de sua formação, mas não leva a um conhecimento sério porque nela a *força do existente* é maior do que a *força da reflexão*. Para atestar este fato, transcrevo a seguinte passagem, na qual o cotidiano dos pobres é idealizado. Só a barriga

49 O mesmo crítico ainda notou a presença forte do destino como maldição irremediável na obra de nosso autor: “Subordinada a seres antes malfazejos, essa sociedade é tocada, ora por um sentimento de fatalidade, ora de maldição ou culpa, mas dominada sempre pela consciência de irremediável impotência contra o destino. E mina-a constantemente o medo da morte e ameaça-a de contínuo a destruição, a doença, a loucura”. Pacheco, no entanto, não comenta o substrato histórico que dá origem a esses elementos. Ver **O mundo que José Lins do Rego Criou**. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, p. 26.

50 FUSCO, Rosário. **Vida literária**. São Paulo, SEP (S. E. Panorama), 1940, p. 113.

51 Ibidem, p. 164.

cheia importa e, como animais, esses trabalhadores não sentem o sofrimento:

Dentro da casa deles, a chuva de vento amolecia o chão de barro, fazendo riachos da sala à cozinha. Mas os sacos de farinha-do-reino eram os edredões das suas camas de marmeleiro, onde se encolhiam para sonhar e fazer os filhos, bem satisfeitos. Iam com a chuva nas costas para o serviço e voltavam com a chuva nas costas para casa. Curavam as doenças com a água fria do céu. Com pouco mais, porém, teriam o milho verde e o macaça maduro para a fartura das barrigas cheias.⁵²

No trecho, assim como em todo o romance, predomina o elemento material sobre a existência e a consciência humanas. Os substantivos imperam: *chuva de vento, chão de barro, sacos de farinha, chuva nas costas, água fria do céu, milho verde, macaça, barrigas cheias*. A concretude das coisas, em meio à maior miséria, provoca pequenas satisfações, apequenando o humano ao nível do animal que, quando minimamente alimentado, se reproduz. A estrutura do discurso repele a reflexão, ao apegar-se ao que *existe* e não ao que poderia ser ou ter sido: excesso de substantivos, rememoração caudalosa e pesada, na qual somente o *choque* das coisas é registrado na consciência, passando-se logo para o próximo assunto.

Em *Doidinho* (1933), o menino criado sem limites aos instintos no engenho irá finalmente conhecer a repressão, a disciplina e a palmatória: a educação de Carlos vai de um extremo a outro, sem conhecer meios-termos. No Instituto Nossa Senhora do Carmo, Carlos não é mais o neto do coronel – é apenas um menino como os outros, a princípio. Ali, será apelidado de “Doidinho” por ser nervoso, impaciente, e ter o hábito de chorar e se recolher inexplicavelmente. Fica clara, no colégio, a fraqueza e a carência de Carlos – um menino que ao mesmo tempo em que é “homem” frente às mulheres do engenho, é também uma criança medrosa em meio ao seu primeiro contato com o grupo social mais vasto e heterogêneo da escola.

Se no engenho Carlos não conseguia ter uma noção precisa do que fosse a vida espiritual, pois tudo, ali, surgia submetido à terra, à sexualidade e ao corpo, é no colégio, através do gesto de um amigo, o Coruja, que Carlos irá ter sua primeira noção do que seja a generosidade e o sacrifício. Ao assumir, na frente de Carlos e do professor Maciel, ter cometido uma falta e apanhar por Carlos, Coruja se dá a conhecer em sua amizade. Esse gesto faz Carlos lembrar dos santos e sentir Deus; é algo que desperta nele a fé. Coruja resplandece, em *Doidinho*, como um dos poucos personagens do *Ciclo* desinteressados e transcendentais em suas ações. Carlos o vê como uma figura esplendidamente isolada, quase fora do mundo e do contato com as mesquinhas cotidianas. Impossível ser como Coruja: só é possível admirá-lo, em sua culpa surda por ter cegado, acidentalmente, a irmã caçula, e em seu esforço de filho de pais remediados para continuar seus estudos.

52 Ibidem, p. 157.

Somente a pancada é tida como mecanismo eficiente para conter os meninos em ebulição. E apanha-se todos os dias no colégio, não em nome do trabalho, como ocorre com os escravos, mas em nome do aprendizado e da disciplina, que devem ser impostos à força. Pedagogia escravocrata, sim, e também pessimista, pois assume a violência como o meio por excelência do controle das pulsões. Carlos passa da brutalidade instintual do engenho para outro tipo de brutalidade no colégio; em ambos os ambientes, reina a obtusidade espiritual, um clima opressor onde os traços sensíveis de Carlos não conseguem se expandir. Esse impulso tímido, fraco e incompleto em direção a algo mais elevado o atormentará a vida inteira; e é no colégio, na convivência com os outros, que Carlos começa a sentir seu aguilhão: “Ainda não era Deus que estava por dentro de mim. Os meus surtos de crença morriam logo: eram pequenos relâmpagos numa escuridão que cada vez mais se fechava”⁵³.

Na escola, Carlos adquire rudimentos de sociabilidade, mas eles não terão o poder de formar sua personalidade; irão se sobrepor aos modos grosseiros e primários do menino de engenho, compondo duas camadas de personalidade em Carlos, que conviverão de modo tenso no adulto. No colégio, se apaixona por Maria Luísa, por quem não sente “ímpetos de animal”; à noite, no quarto, o sexo e a lembrança das negras o atormentam. O pano de fundo das novas experiências sempre será a bestialidade do engenho. As lembranças lúbricas são mais fortes que sua capacidade de autocontrole: “pensava nos condenados ao fundo do rio com uma pedra no pescoço, nos meninos que fediam à distância, nos podres de consciência. Eram leves demais estes laços para o animal assanhado que os meus instintos criavam à solta”⁵⁴. De modo análogo, nos longos castigos solitários a que é submetido pelo Professor Maciel (a quem falta senso de justiça, de modo que tem o costume de descontar suas tensões nos alunos), Carlos é incapaz de suportar a solidão pois não possui força interior; nele, o castigo não frutifica em ódio capaz de formar e endurecer um caráter. A conversa consigo mesmo que ele tem durante os momentos de punição não se desenvolve, fica repetitiva: “como se poderia fugir desta conversa comprida e fastidiosa que domina aos que não têm força interior para afugentar o tédio com o pensamento?”⁵⁵. O menino que viu as negras de barriga grande no engenho e que assistia ao coito dos animais simplesmente não pode acreditar na virgindade da mãe de Cristo. Carlos oscila, assombrado, entre o melado da luxúria e o peso da realidade por um lado, e o fulgor da transcendência por outro. Não consegue optar firmemente por nenhum dos dois planos, negando cabalmente o outro; isso seria capaz de definir seu caráter. Mas ele não é nem do engenho, nem da cidade. Ele vive a religião com a mesma intensidade com que vive o pecado; está aberto a todos os estímulos, está dissolvido nas coisas; em vez de dominá-las e incorporá-las a seu

53 REGO, José Lins do. **Doidinho**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983, p. 31.

54 Ibidem, p. 38.

55 Ibidem, p. 36.

ser, são as impressões que submetem Carlos. Somente a experiência *sensorial* da hóstia na boca é capaz de elevá-lo por instantes: “fiquei no meu canto concentrado, com este Deus nos lábios, os únicos minutos da minha vida em que me elevei da terra que pisava”⁵⁶. O jejum o irrita, em vez de elevar sua alma a Deus. Ao sentir fome, entende o sofrimento dos pobres de forma profunda, mas as impressões de Carlos não deixam marcas nele. Seu modo de ser é ditado pela impaciência, superficialidade e inquietação. Carlos é um menino dirigido para fora, para o movimento e a ação. Mas como esses dois últimos termos não são guiados pela reflexão, eles não exercem impacto significativo no mundo. “Doidinho”: Carlos é um condenado ao descontrole; paira sobre ele o histórico naturalista da tara familiar, da loucura do pai. Não resiste à negra Paula, que trabalha na cozinha e namora os meninos do internato. Após o sexo, suas mãos tremem com a de um velho. De criança a velho: não há a perspectiva da *maturidade*, o pleno domínio de si e de suas forças, para Carlos. Sua melancolia e meditação caem sempre num vazio que o atira novamente às tentações da carne.

As coisas prevalecem sobre a alma. Nem o momento de solidão, no banheiro, é capaz de produzir algum tipo de reflexão construtiva. Volta-se sempre ao tormento do corpo. O personagem se debate entre a escuridão das coisas e das lembranças, sem encontrar uma nesga de luz:

Sozinho no colégio, podia tomar banho todos os dias. Trancava-me no banheiro um tempão. A água me trazia essa vontade de recolhimento. Era o medo da água fria que me deixava nu a pensar na vida, isolado da gente de fora, nessa atitude primária de animal. O diabo pegava-me desprevenido em tais momentos, As recordações da negra Luísa e da Zefa Cajá ficavam ali, diante do tanque. E nem o medo de Deus, que estava em toda parte, me salvava das deleitações libidinosas. Limpava o corpo, tirava o lodo do meu pescoço, embora ficasse de alma encardida⁵⁷.

O momento de quietude vai se degradando, até encardir a alma. No trecho, começamos pela *solidão*: a água traz vontade de recolhimento. Até aí, podemos pensar em algo espiritual, relacionado à purificação. Em seguida, ficamos sabendo que é o medo da água fria que provoca a pequena reflexão, numa *atitude primária de animal*: as coisas dominam o homem. Daí para a “tentação do diabo” é um passo; o pensamento cede ao desejo, e a promessa de purificação contida na água e no isolamento escorre ralo abaixo. Esse movimento de *tentativa e frustração* percorre todo o romance, como se a forma pesada dos relatos fragmentários de *Menino de engenho* tivesse se transferido para a própria consciência de Carlos, que interiorizou o peso da matéria em seu próprio modo de ser e pensar, que acaba sempre por abafar o espírito. Só se materializam as recordações da carne: Luísa e Zefa Cajá estão diante do tanque, quase tão palpáveis e reais quanto o medo da água fria. A matéria vem sempre sufocar a consciência, nos momentos de solidão, produzindo uma

56 Ibidem, p. 48.

57 Ibidem, p. 57.

inquietação que leva à ação irrefletida – círculo vicioso que é o cerne do comportamento dos protagonistas de Lins do Rego, e que se reproduz na própria estrutura dos seus romances, repetitiva e regressiva. Neles não está dada a busca pelo sentido da vida, mas antes uma *tentativa exasperada* de tornar a vida a busca por um sentido e não somente a satisfação dos instintos.

Para Margara Russotto, uma das poucas vozes dissonantes na fortuna crítica do autor, *Doidinho* demonstra a inexistência de um método ficcional em José Lins que garanta a coerência e a aticulação do todo, bem como a incapacidade de o romancista manter um eixo dramático com força suficiente para aglutinar os outros elementos do texto. Em *Doidinho*, o discurso dos outros invade constantemente a voz do narrador, como que a demonstrar a formação pouco coesa de sua personalidade. Há pouca distância entre narrador e matéria narrada, o que constitui, para Russotto, um obstáculo para a liberdade do personagem. José Lins tem dificuldade em autonomizar as consciências dos personagens, que não alcançam a plenitude dentro dos limites de sua personalidade, incapazes de se engajar em um projeto de vida. Suas criaturas nunca cumprem as etapas de um processo propriamente formativo. Carlos e Ricardo, para Russotto, são as duas vertentes de um mesmo fracasso:

(...) los héroes de José Lins do Rego se comportan como sujetos marginalizados que carecen de instrumentos apropiados para reconstruir un lugar digno en la nueva estructuración del mundo que se avecina. Su verdadero drama consiste en la naturaleza impotente de su propio testimonio ante esa imposibilidad de reconstrucción⁵⁸.

O terror à definição marca muitos personagens de José Lins, mas a crítica, no desenvolvimento de sua tese, não relaciona esses elementos com a história brasileira – principalmente no que se refere à escravidão e à formação da família. Russotto também vê, em *Pedra Bonita*, romance que comentaremos adiante, um esboço de formação efetiva do herói, mas sem relacionar a obra com o conjunto dos romances de José Lins de forma mais detida, como procuramos fazer neste ensaio.

Voltando a *Doidinho*, o primo de Carlos se matricula no colégio e revela aos colegas a tragédia familiar dele. Só que, como vimos, Carlos interpreta a morte da mãe pelas mãos do pai como uma maldição, algo que veio do além e assolou sua família, determinando sua personalidade desequilibrada. O fato de ele absolver o pai também absolve a ele mesmo de sua incapacidade de controlar a si mesmo. “Meu pai não era um criminoso: matou sem pecado, porque perdera o juízo. E os loucos não iam para o céu?”⁵⁹. Trata-se de um verdadeiro *laissez-faire* do espírito, muito propício à absorção do existente e do mais forte. Assim, embora demonstre durante quase toda a narrativa

58 RUSSOTTO, Margara. **Arcaísmo y modernidad em José Lins do Rego**. Caracas, Fondo Editorial Tropikos, 1990, p. 36.

59 *Doidinho*, p. 67.

um bom grau de animosidade em relação ao Professor Maciel e seus bolos, é ao lado do mestre que Carlos ficará quando Maciel apanha de Elias, um aluno crescido e matuto que não aceita os arroubos de autoritarismo do professor. Note-se bem que os ímpetos instintivos de Carlos sempre se realizam dentro do que é socialmente aceitável. Seu descontrole emocional e sexual pode ser uma afronta à religião, mas não é uma afronta nem à autoridade de Maciel e nem à ordem do engenho de José Paulino. Por isso, Carlos julga Elias como “um selvagem, incapaz de submissão, de satisfazer-se nos limites marcados pela autoridade”⁶⁰, que é justamente o que Carlos fazia. Por mais que a bestialidade de Carlos seja motivo de escândalo para ele próprio, ela é tolerada e mesmo legitimada socialmente. Toda insurreição contra a autoridade estabelecida implica em uma coragem e domínio de si que Carlos é incapaz de desenvolver, no seu eterno movimento pendular entre desejo e arrependimento.

Seguindo a lógica da estrutura em duas camadas da personalidade de Carlos, nesse momento de sua vida o amor também se dividirá esquematicamente em dois tipos: o amor da carne e o do espírito. Este último será inspirado pelas mulheres brancas, no caso a colega de colégio Maria Luísa. Através de sua afeição por ela, Carlos se eleva, assim como se sentiu elevado em seu sentimento de amizade por Coruja. Por Maria Luísa, Carlos sente “um amor de anjo bom”⁶¹, mas nem ele mesmo percebe que o sentimento tão puro está enlameado pelo menino de engenho na própria forma em que o amor se manifesta: obsessivo, enciumado, possessivo. Carlos chega a desejar a morte da menina, em suas crises de ciúme. Os arroubos de besta no cio se sublimam, *ma non troppo*. A educação religiosa e cívica do colégio será despejada numa fôrma já forjada no engenho.

Nem os estudos são capazes de envolver Carlos em algo diverso de suas costumeiras obsessões e vícios. Ele sabe que está na escola para realizar um capricho do avô, que “amava o luxo da bacharelise”⁶². Inveja o amor de Coruja pelos estudos e lamenta o fato de o colega ter uma família pobre, que se sacrifica para que o menino permaneça no colégio. A escola é, para Carlos, menos uma aventura espiritual e mais uma experiência de vida. A leitura do romance italiano *Coração* o faz ver a extrema pobreza dos habitantes do engenho; o internato de meses faz com que ele sinta, durante as férias, a liberdade do engenho por contraste. O contato com os outros alunos do colégio, sujeitos individuais e iguais a Carlos, faz com que ele perceba que os moleques do engenho não são tidos como pessoas; quando pequenos, são como “cachorrinhos pequenos”; mais crescidos, lavam cavalos, levam recados; outros bebem cachaça, caem no trabalho pesado do eito, se aniquilam. Ao mesmo tempo em que nota o estatuto de *não pessoas* dos cabras, Carlos inveja sua

60 Ibidem, p. 72.

61 Ibidem, p. 73.

62 Ibidem, p. 79.

força e capacidade de trabalho. Tenta acompanhar o ritmo de serviço puxado dos moleques pastoreadores, mas sua saúde frágil o prostra na cama. O engenho é o lugar onde é possível dispor dos outros como se eles fossem coisas; nele, Carlos reina absoluto. Não há vontade que não se realize no engenho. O sexo com as negras é algo natural e salutar à saúde, conforme seu avô e tios. Carlos os absolve das bandalheiras com mulheres, assim como absolveu o pai pelo assassinato da mãe. Submeter aos mais fracos é a ordem natural das coisas; logo cedo Carlos aprende essa máxima essencial da civilização: “nada como um ato de força para a conquista do poder”⁶³. Esse mundo do engenho, em que a dominação reina absoluta e inconteste, praticamente sem ruído ou resistência, forma um caráter incapaz de lidar com a existência do outro mais radical, a morte. Se a religião perturba, porque trata de valores estranhos à ética do engenho, a morte apavora, pois ela não consegue ser sublimada por Carlos. Sua concepção da vida está muito presa a um aqui e agora, assim como o domínio do senhor de engenho está baseado na força bruta do castigo e a produção de suas terras visa a um lucro imediato e certo, sem grandes planejamentos ou teorizações. De modo análogo, *Doidinho* se estrutura como uma sequência de recordações, mais interiorizadas que as de *Menino de engenho*, é certo, mas mesmo assim dotadas de bom grau de desfibramento, ou seja, não há uma estrutura maior a coordenar os pensamentos de Carlos a não ser ele mesmo, isto é, uma voz narrativa que não possui suficiente amadurecimento para se distanciar epicamente das ocorrências e delas apreender um sentido maior. Embora exista um tênue processo de amadurecimento linear entre os narradores de *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*, o que os une é a incapacidade de “saírem de si mesmos”, isto é, verem com distanciamento os seus próprios dramas e carências e, nesse movimento, imprimir coerência e sentido às suas existências – que correm ao ritmo aleatório dos impulsos, como a própria narrativa, que carece de estruturação mais nítida. Não é por acaso que o romance de José Lins tido como sua obra prima será *Fogo morto*, cuja estrutura é deliberadamente construída pelo autor, na sua divisão em três partes e no retrato de três personalidades bastante distintas entre si – mas que, como veremos, não deixam de possuir muitos traços em comum, tendo todas, em certo sentido, diversos aspectos de Carlos de Melo – a voz narrativa inaugural de nosso autor.

No mundo de Lins do Rego a predação pouco se sofisticou. Por isso a morte causa um medo físico, primitivo, em Carlos. Ao saber que o pai, louco, morreu, é a aniquilação de seu ser que ele passa a temer. Esse medo pesado pertence ao menino do engenho, preso à terra, sensual, quase animalizado; é um medo que paralisa e não consegue ser superado pelo catolicismo ensinado no contexto do colégio. E do mesmo modo que a morte oprime, o corpo que não é dominado pelas forças da razão pesa. Ao brigar com um colega, Carlos tem uma crise nervosa e cai desacordado.

63 Ibidem, p. 109.

Ele teme herdar do pai a loucura, tem pavor de ser epilético. Lê livros de medicina, se impressiona com uma corporalidade que foge ao seu controle; os pensamentos sobre sua doença são, assim como a morte e o sexo, temas recorrentes em sua mente. Não é a aniquilação do “eu” o que Carlos teme; seu medo da morte é mais primitivo. “Pensava: a estas horas Papa-Figo está debaixo da terra. Por onde começaria a se desmanchar o seu corpo?”⁶⁴. A doença venérea que Carlos contraiu no contato com as negras faz com que ele sinta dores ao ficar muito tempo de cócoras; “aos quatorze anos, com dores de velho”⁶⁵. Esse corpo degenerado pelo excesso e descontrole não se adapta à rotina dos exercícios militares do colégio. O que Carlos não apanhou no engenho, ele apanhará de Maciel. O velho José Paulino não batia nos netos, mas achava que menino tinha que apanhar. Colocou Carlos no colégio para discipliná-lo. Uma tentativa no mínimo vã, dado o descontrole com o qual o menino foi criado no engenho. O corpo dele está estragado pelo vício, e esse corpo submete uma mente que nunca foi educada para a autonomia, mas sim para o mando. Carlos é o exemplo vivo da dialética hegeliana do senhor e do escravo: foi criado para o domínio absoluto e sem resistência, e por isso mesmo não consegue se adaptar às dissonâncias e dificuldades que fazem parte do processo de amadurecimento. Por isso, ele não suporta as obrigações do colégio, que tenta forçá-lo a uma disciplina do corpo e da mente. *Doidinho* é o relato de uma infância e adolescência em que nada se eleva e em que não existem ideais; da juventude viciada passamos à lassidão da velhice tantas vezes evocada nesse menino de catorze anos. *Bangüê* é o drama de um homem já na força da idade e paradoxalmente sem forças para guiar seu destino naquele que é o momento decisivo de definição dos caminhos do indivíduo burguês: a passagem da adolescência à idade adulta. Nesse sentido, *Bangüê* é um romance central para entendermos a formação do sujeito na ficção de José Lins, pois nessa obra está colocado de forma crucial o fracasso de Carlos frente a um destino coletivo que é superior às suas forças parcas de menino criado em engenho.

Bangüê (1934) é o romance de Carlos tornado homem feito. Em *Doidinho*, a ação se interrompe quando ele tem 14 anos. No início de *Bangüê*, ele tem 24 e está formado bacharel em direito. Se o romance é o gênero da virilidade madura, como diria Lukács, *Bangüê* é o romance de uma virilidade imatura e fracassada, e o pior: cujo fracasso não leva a nenhuma atitude ou conclusão sobre a vida. Sua composição tripartite – a primeira nos romances de José Lins – fala ela mesma de uma tentativa de síntese malograda. Essa divisão em três tempos irá se repetir nos romances seguintes, e tem o que dizer sobre a ficção do autor.

Se em *Doidinho* o menino de engenho não se descola de Carlos e o impede de tornar-se um garoto mais solto, adaptado ao cotidiano e às disciplinas do colégio, em *Bangüê* os fantasmas do

64 Ibidem, p. 126.

65 Ibidem, p. 124.

engenho e do passado familiar continuarão fortes e se colocarão como obstáculos à autonomia de Carlos. O romance se divide em três capítulos. No primeiro, “O velho José Paulino”, assistimos ao fim do engenho da infância de Carlos; trata-se da morte real do avô e da morte simbólica da infância. No segundo capítulo, “Maria Alice”, acompanhamos o idílio de Carlos com uma mulher mais culta que ele e que lhe escapa das mãos; o amor de Carlos parece não possuir força suficiente para lutar por seus interesses. Na terceira parte, “Bangüê”, assistimos ao fracasso de Carlos como senhor de engenho, à decadência do Santa Rosa e a um retrocesso na vida de Carlos, que não consegue se libertar de seu passado e nem ao menos fugir dele, construindo uma trajetória diversa para si mesmo. O avô é a imagem do homem ideal, que Carlos nunca conseguirá ser pois não foi educado para o trabalho. O bacharel seria o ornamento de José Paulino, que acreditou serem sua riqueza e poder perenes, capazes de resistir sem que ninguém o substituísse. O patrimônio começa e termina num único homem, numa ausência de planejamento da sucessão familiar que denota uma noção da acumulação da riqueza como algo momentâneo, predatório e destrutivo, baseado na pura força de vontade de um único indivíduo, incapaz de transmitir seus valores de forma linear e estável para seus descendentes – incapaz de pensar a riqueza e a propriedade de modo realista, isto é, levando em conta a instabilidade natural do mundo dos negócios e da produção. Como um rei, José Paulino produz herdeiros parasitas, e não continuadores de seu negócio, como faria um burguês.

Aos 24 anos, Carlos é um sonhador. Idealiza para sua família um passado aristocrático que não existiu. José Paulino, em seu afã por prestígio social, criou um bacharel; mas este homem dividido entre o campo e a cidade não possui a têmpera necessária para tocar o engenho. O erro de cálculo de José Paulino foi considerar-se eterno. Ele é a encarnação da vida e do espírito do engenho: “não fora o engenho que fizera grande o meu avô. Ele é que fizera o engenho grande”⁶⁶. O engenho é obra de sua vontade e iniciativa; José Paulino valoriza o trabalho duro, dorme numa cama de couro, dura como a de um frade, não é dado a viagens e se envolve no serviço, não gostando de deixar o andamento da propriedade na mão dos feitores. A esse homem fincado na terra faltou, no entanto, o sentido de planejamento e a consciência de sua finitude. Como senhor de terras e de escravos, José Paulino se julgou perene. Não se preocupou em transformar Carlos em seu sucessor; o neto é, na verdade, quase a antítese do avô. Carlos se sente incapaz de sequer intervir na vida de sofrimentos da negrinha Josefa, uma menina de dez anos criada por sua tia Sinhazinha e em quem ela desconta seus impulsos sádicos, espancando-a diariamente. Carlos tem vertigens e desmaia ao ver a menina apanhar; fica perturbado com o sofrimento dela, mas nada faz de concreto para que ele acabe.

Na primeira parte do romance, está colocado o conflito entre o ideal e a realidade, ou

66 REGO, José Lins do. **Bangüê**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 17.

melhor, o movimento entre tentativa e frustração que já encontramos em *Doidinho*. Carlos quis criar a ficção de um passado nobre e branco para a sua família, intentou escrever um livro sobre suas raízes, o que nunca se realizou. Mas a realidade do engenho é feita de miscigenação, moscas e a decadência de José Paulino, que se torna sovina com a velhice. “Que aristocracia rural, que coisa nenhuma! Eram todos uns selvagens de marca. Estava ali Josefa apanhando como se fosse de ferro, com onze anos, dada de presente como uma cutia, um tatu”⁶⁷. O corpo mole de Carlos só conhece a preguiça. Ele é a prova viva dessa selvageria que degenerou, de um poder que se supôs absoluto e eterno, de um avô que não preparou seus descendentes para a continuação de seus negócios. O engenho se baseia na soberbia de seus donos e na predação cega, que não considera a preservação das terras que foram usadas para o plantio da cana. De modo análogo, o destino esvaziado de Carlos é fruto desse mesmo modo de produção, que não considerou nos filhos a continuação planejada de um legado. A escravidão e sua crueza violenta embotam a reflexão; com a escravidão, o domínio da natureza se esgota no domínio do outro. Quem possui escravos não precisa dominar a si mesmo para o trabalho e nem planejar o futuro: essas coisas já estão dadas no mero fato da posse dos escravos, assim como a posse das terras é um dado inquestionável: quase não há dinamismo na economia do latifúndio. A narrativa, de modo análogo, se arrasta sem transcendência. Carlos tem “um corpo que era todo preso à terra, como um pé de mato [...] uma carne como aquela minha, que era só carne”⁶⁸. Ele possui todos os vícios de um senhor de terras – a sensualidade exacerbada, a preguiça, mas não as qualidades necessárias para chefiar e engendrar coisas novas, construir. Esse gosto pelo trabalho surge como uma característica pessoal, quase uma idiossincrasia em José Paulino. Não é um valor familiar compartilhado. Além disso, para Carlos faltam a ganância (ele já nasceu sendo dono) e a obtusidade necessárias para oprimir. Sua sensibilidade o faz enxergar a pobreza e o sofrimento do pessoal do engenho, e paralisa ainda mais sua capacidade de ação. Ele sabe que vive num “regime monstruoso”⁶⁹ e que foi criado parasitando o suor dos outros⁷⁰. No entanto, o ritmo de sua narrativa, agora, é o da má-fé social. Aquilo que havia em *Doidinho* – o elemento de tentativa e frustração que dava ritmo ao pensamento de Carlos – permanece em

67 Ibidem, p. 37.

68 Ibidem, p. 43.

69 Ibidem, p. 60.

70 Para Vagner Camilo, uma das diferenças entre os heróis dos romances de Thomas Hardy e José Lins do Rego consiste no fato de que o acesso à universidade, nas obras de José Lins, não significa ascensão social, pois eles já são ricos; além disso, não há empenho em benefício dos mais pobres, e nenhuma conscientização política ou social. Ainda nesse mesmo ensaio, Camilo assinala as ambiguidades de Carlos de Melo, como sua descrença e temor a Deus, bem como a condenação da conduta sexual dos antigos ao mesmo tempo em que faz filhos nas negras. O autor cita também o trecho da “Elegia de Abril”, de Mário de Andrade, presente na introdução de nosso texto, em que está presente a ideia de que falta *ideal* aos heróis de nossa literatura, quase todos “fracassados”. Cabe ressaltar que é proveniente da leitura desse ensaio a ideia da inclusão do texto de Mário de Andrade à presente discussão. Ver Camilo, Vagner. “Um banguê na fronteira de Wessex e da Beira: Lins do Rego, leitor de Hardy e Eça”. In: **Olhares Sobre o Romance**. (org. Maria Augusta Fonseca). São Paulo, Nankin, 2005.

Banguê, associado tanto ao peso da carnalidade, que embota a reflexão, quanto à realidade social, agora de modo mais nítido e detalhado do que encontramos em *Menino de engenho*:

A manhã fria encheu-me de uma coragem esquisita, de uma grande vontade de viver. Sentado na banca, estava o meu avô a olhar de longe o que nos outros tempos via de perto, dando ordens, gritando, reparando em malfeitos. O seu gado, agora, saía para o pasto sem o seu cuidado, a sua vigilância. Antigamente olhava um por um, para descobrir bicheiras, úberes intumescidos. Hoje, de longe, como se tivesse perdido tudo e não fosse mais o dono de nada. Sai pela estrada, com os primeiros raios de sol espelhando no canavial. As cajazeiras acordavam com os canários estalando. Os pássaros festejavam o dia, dos seus galhos pingando da chuva da noite. Por debaixo delas a madrugada não tinha ido embora. Fazia ainda frio e escuro sob as suas copas arredondadas. Os meninos, de garrafas de leite penduradas, marchavam na frente, de pés no chão, magros e amarelos como todos os meninos do Santa Rosa. Sem dúvida que o irmão pequeno já estava aos berros, com fome. Dos peitos da mãe não gotejava mais nada, de murchos. A garrafa de leite do engenho faria o milagre da multiplicação, daria para o dia inteiro, para calar todos os choros de fome. Quis falar com um deles, mas andavam tão depressa que me arrependi. Para que empatar aquela dedicação comovente?⁷¹

A técnica do ponto de vista é a da fruição sensual do espaço: apesar de notar o declínio do avô, Carlos não deixa de desfrutar o prazer que a manhã oferece, sem angústias ou maiores preocupações. O espaço predomina sobre o personagem, assim como o instinto submete a personalidade. A “coragem esquisita” e a “grande vontade de viver” não incitam a projetos, a inquietações: antes relacionam-se, contraditoriamente, com a visão dos pássaros que festejam o dia, com a madrugada que ainda não deixou as copas das árvores. Embora saiba que o povo do Santa Rosa sente fome, Carlos prefere pensar que o leite do engenho vai, milagrosamente, se multiplicar. Prevalece sempre a visão acomodada e interesseira das coisas, aquela que permite a Carlos passar muitos outros dias deitado na rede, em sua crise de bacharel rico e decadente. O movimento é de vai e vem sem sair do lugar, aliás, como o de uma rede: da constatação à regressão.

Com a chegada de Maria Alice no engenho, Carlos se modifica bastante. Vemos, então, que a psicologia desse homem de 24 anos é semelhante à de um menino. Carlos se apaixona pela prima, que veio fazer uma temporada de cura no meio rural, e esse amor faz com que ele se sinta forte e tome gosto pelo trabalho. Maria Alice não ama o marido: casou-se por conveniência. Gosta de livros e de música; ao contrário de Carlos, ela parece não depender de ninguém para ser quem é; e é justamente essa sua autonomia o que atrairá o rapaz. Se o amor com a Cabocla Maria Chica é animalizado e incapaz de dar sentido à vida de Carlos, o amor que ele sente pela branca Maria Alice será capaz de salvá-lo de sua vida afundada em tédio, lubricidade e moscas; mas isso só acontecerá por um curto espaço de tempo. Na psicologia de um homem como José Paulino, as negras são para o divertimento e para parir, e as brancas, para o casamento e os herdeiros. Todas são mulheres, ou

71 REGO, José Lins do. **Banguê**. p. 41.

seja, seres rebaixados que servem a propósitos igualmente rebaixados, o sexo e a procriação. O mundo dos negócios, das posses, o mundo sério pertence aos homens, e as duas esferas não se misturam. Em Carlos, as coisas acontecem de forma diferente. Ele não possui dentro de si a força necessária para a ação empreendedora, e vai encontrá-la somente através da paixão por Alice. Mas essa força não se sustenta, porque está submetida a um arroubo emocional de duração incerta. Carlos “estava gostando de trabalhar, correndo os serviços a cavalo, fazendo o que o meu avô fazia. Tudo, porém, pensando na mulher”⁷². Sua vontade de domínio está submetida ao afã de agradar à amada, de “fazer bonito”; não é uma força que encontra esteio na própria natureza de Carlos. Essa força depende de alguém para se sustentar. Carlos age como um menino cujos atos se justificam apenas quando reconhecidos pelo olhar da mãe. Seu amor por Maria Alice mistura indevidamente aquilo que para José Paulino sempre permaneceu separado: as mulheres e o trabalho. Carlos fez o aprendizado da degradação nos currais e com as negras; mas, tornado bacharel, não teve como fazer o aprendizado do trabalho. Porém, como bom frequentador das negras, sabe exercer a truculência sem problemas. Quando Maria Chica (a negra que lhe servia nos tempos de tédio antes de Maria Alice aparecer) surge grávida, Carlos age da seguinte maneira: “[Maria Chica] queria dinheiro e dei-lhe tudo o que me pediu, mas que não abrisse o bico senão mandava quebrá-la de pau”⁷³. Ao mesmo tempo, “as carnes de Maria Alice me alimentavam bem”⁷⁴. Carlos se envaidece de ter em sua cama a branca culta que lê Thomas Hardy; pensa, no entanto, no filho que Maria Chica irá parir, como um animal, pelas estradas; uma criança que vai obrar verde e morrer como os outros anjinhos do sertão. Note-se que ao mesmo tempo em que Carlos mistura paixão sensual e trabalho, esses dois planos estão, em sua pessoa, submetidos a um princípio maior: o da satisfação de seus prazeres, que não deixa de ser uma manifestação degenerada de sua capacidade de domínio e mando. Maria Alice *serve* para que ele encontre motivação na vida, assim como Maria Chica *serviu* para que ele se aliviasse no coito. O amor de Carlos é vampiresco, baseado no prazer da posse. Ele dirá o seguinte sobre Maria Alice: “crescia o meu amor por ela assim fraca, humilhada, amolecida pelos óleos da luxúria”⁷⁵. O marido dela vem buscá-la e Carlos nada faz para romper o casamento da mulher que ele diz amar; a segunda parte de *Bangüê* é uma descrição magistral dos horrores do amor sensual, descendo aos meandros mais obscuros da sexualidade de Carlos. Há em sua dependência da carne um ódio à mulher e uma revolta contra a corporalidade cruas, que não escondem a violência. O que faz Carlos sofrer o torna escravo; essa escravidão só pode ser rompida pela violência, e aqui a gravidez surge em suas cores mais fortes: o rebaixamento da mulher à animalidade. Desesperado

72 Ibidem, p. 74.

73 Ibidem, p. 75-76.

74 Ibidem, p. 80.

75 Ibidem, p. 83.

por ter perdido Maria Alice, Carlos mantém relações sexuais com Maria Chica, e ela já está em gravidez adiantada daquele que seria o filho do sinhozinho: “a barriga de Maria Chica era enorme. E eu não tivera pena, machucara-lhe o ventre como selvagem. Por que Maria Alice não ficara assim, andando de pernas abertas com o peso? Tomara que criasse barriga e morresse de parto”⁷⁶. Carlos é o menino que não superou o primeiro trauma da brutalidade da existência. Como não consegue se dominar de forma completa, a corporalidade não só o perturba como o torna dependente. Sabe ser truculento e anular o outro, como faz com Maria Chica, mas não conseguiu transformar por completo o sexo e as mulheres em assunto rebaixado; a carne o perturba mais do que seria necessário, daí a violência e a crueza de suas reações. Em Carlos, a negatividade destrutiva da natureza predatória do engenho se corporifica, manifestando-se formalmente na narrativa, que não progride, antes oscila entre a tentativa e a frustração, pois a corporalidade, assim como espaço, tem domínio e prevalece sobre a força da consciência. Nem mesmo a divisão do romance em três partes consegue arejar e dar movimento à narrativa. Mesmo que, a princípio, mude-se o assunto, sempre caímos no mesmo tema da consciência estagnada de Carlos, sem que ele mesmo consiga se libertar do peso de sua situação, por mais que demonstre saber dela. Seu drama é o do pensamento que patina nos instintos, sem conseguir emancipar-se deles, bem diverso do de um Amiel, por exemplo, que sofre de inação por excesso de reflexão e racionalismo. De modo análogo, o romance patina na descrição das coisas, dos espaços e da corporalidade, sem conseguir delinear uma personalidade capaz de se colocar acima de tudo isso, o que conferiria uma tensão dramática à ação que não encontramos em nenhum dos romances de Lins do Rego – mas encontraremos em Nelson Rodrigues, como veremos. Nos romances de José Lins, o peso das ações recai antes no destino do que nos personagens, pois o destino é o que se manifesta por meio do que é externo ao homem, percentendo ao plano irracional da natureza. Impensável, aqui, a frase de Dante, para quem “destino é caráter”. Aqui, “destino é natureza”, e ela é quem rege os caminhos dos personagens. Daí que temos, em *Banguê*, o drama de uma consciência que assiste a si mesma em sua impotência, de modo que a ação não progride. João Pacheco notou que “O autor intui, não analisa. Dá-nos, por isso, a realidade sinteticamente, nunca analiticamente, isto é, segmentada em raciocínios. Está nisso um dos segredos de sua força criadora”⁷⁷. Carlos de Melo é o fruto da crença de José Paulino em um poder perene, ele é a consequência de um delírio de dominação e por isso mesmo a dominação, nele, fracassa como projeto pessoal e econômico de maior vulto.

A morte do avô encontrará Carlos paralisado de medo, com “covardia de mulher”⁷⁸ frente a seu caixão. O medo vem mais da consciência que Carlos possui de que ele não tem a fibra

76 Ibidem, p. 93.

77 PACHECO, João. **O mundo que José Lins do Rego fingiu**. p. 45.

78 **Banguê**, p. 118.

necessária para dar continuidade à herança do avô. Passados três anos da morte de José Paulino, o engenho produz pouco e a única coisa que Carlos conseguiu fazer de concreto foi outro filho em Maria Chica. Ele é incapaz de ser trabalhador como o avô, e também é incapaz de ser sério como o tio Lourenço, coronel formado juiz e que não anda com negras, impondo uma disciplina cruel em seu engenho, no qual os pobres passam ainda mais fome que no Santa Rosa. Falta a Carlos o espírito dos homens do passado, capazes de realizar seus projetos. Ele desfruta do prazer proporcionado pela posse do engenho e principalmente de suas mulheres, mas não possui a autoridade moral do avô, que encarnava em sua pessoa e cotidiano a produtividade do trabalho do engenho. Carlos é um senhor de terras degenerado, um anti *self-made man*, um Robinson Crusoe que chegou à ilha deserta, se deleitou com seus prazeres tropicais, comeu o que a terra lhe dava mas não plantou, morrendo de inanição. Carlos não sabe que para possuir é necessário primeiro dominar-se e violentar a si próprio; viciado em prazer, ele só consegue exercer a violência *para fora*; como sua dominação é praticamente unilateral, ele tende a definhar. De modo análogo, em sua observação são as coisas de fora que determinam sua reação e atitudes mentais, numa consciência que funciona como “esponja”, absorvendo quase tudo o que há ao redor, sem exercer muita resistência e tornando a narrativa desfibrada, sem estrutura. *Bangüê* é a crônica do fracasso de um homem no auge de suas forças. Carlos sente prazer na posse, mas não se satisfaz com o trabalho; sonhou com um engenho mais justo, mas ao tomar o lugar do avô se vê oprimindo os pobres como todos os outros senhores de engenho da várzea. A falta de pulso do herdeiro de José Paulino começa a dar espaço para José Marreira, espécie de “sertanejo forte” de *Os sertões*, o matuto que foi cabra no eito e sabe trabalhar com afinco. Marreira planta cana e divide o Santa Rosa em dois, ameaçando o poder de Carlos. Eis o ponto de degradação a que ele chega: teme um homem que não é branco, tem como concorrente um sujeito que poderia estar no tronco de José Paulino. Como não soube se impor, são as forças da natureza dominada que passam a se levantar contra ele, seguindo a mesma lógica do terreno que a agricultura não cultivou e que começa a ser invadido pela floresta original. José Paulino temia o *vento* – a natureza era o único limite para suas aspirações. Carlos teme o *homem* – não os outros senhores de engenho, mas os próprios cabras a seu serviço, que ele passa a encarar como uma ameaça. O descontrole de Carlos em relação a si mesmo irá se refletir no engenho, virando-o de pernas para o ar, invertendo a ordem das coisas: senhor teme escravo. O moleque Marreira possui a frieza e a malícia de quem apanhou e guarda rancor: sabe negociar com Carlos, utiliza o tempo a seu favor, nunca se mostra insubordinado, coloca seus interesses de forma enviesada porém firme. Na decadência do engenho, a ordem antiga se perverte e a verdade aparece; Carlos é o que andava oculto em José Paulino, é seu retrato em negativo: é a luxúria, é o amor desbragado pelo poder, é o sadismo na relação com as mulheres, é o gosto por castigar e a preguiça

daquele que possui terras e almas. Ao ruir o moral do avô, desaba também todo o engenho que a sustentava e que era sustentado por ela. Há tanta verdade no trabalhador solar que foi José Paulino quanto no melancólico lunar e viciado que é seu neto; ambos são dois momentos de um mesmo mundo. Ao olhar o retrato do avô na parede, Carlos se questiona:

Fui até a sala de visita e olhei o meu avô, no quadro da parede. O olhar bom, a cara sem malícia alguma, o homem que em oitenta anos gritou por ali, mandou, fez e desfez por sua própria conta [...] Fora um explorador do braço alheio, com mais coração do que os outros. O neto era um fraco para tudo. Por uma mulher, correria como uma besta no cio pelo engenho; por causa de um negro escorava as portas, botava cabras para dormir com ele. Por que não herdara do velho Zé Paulino aquela serenidade, o seu vigor para a ação, a sua consciência, a confiança no que fazia?⁷⁹

Carlos se esquece que foi essa própria serenidade do avô – esse excesso de confiança no que fazia – que transformou seu neto em um fraco. José Paulino era absoluto; não media forças com o mundo e com o tempo, não considerava seu patrimônio como algo que pudesse perecer rapidamente, sem calcular os riscos inerentes ao seu negócio e acreditando, ingenuamente, apenas no “trabalho pesado” como forma de prosperar. Sua força é quase bruta, irracional; José Paulino não hesita, não duvida: mas não podemos esquecer que sua imagem chega a nós filtrada pelo olhar do neto, que idealiza o avô como um poço de serenidade e autoconfiança. Certamente, ele busca no passado um contraponto para suas incertezas, um ponto de apoio e comparação que o faça compreender seu fracasso, ao mesmo tempo justificando-o. Como não é José Paulino, Carlos só pode assistir à derrocada do engenho, sem nada fazer. O homem dotado de força de vontade que foi seu avô é antes um “caso único” do que um exemplo a ser seguido, cujos valores tivessem sido transmitidos. Aos netos, cabia apenas o conforto da vida de bacharel, como se a propriedade fosse capaz de gerir-se por si só. Carlos é incapaz de um contato harmonioso com a terra porque nele o trabalho se perverteu em dominação puramente sádica. Assim como o seu corpo não sabe esperar, assim ele não sabe plantar nem mandar; não entende o ritmo do engenho e dos homens, não possui paciência e a noção de que a riqueza também se constrói com o tempo. Carlos não sabe submeter submetendo-se, como fazia José Paulino, que acordava cedo e logo se envolvia nas tarefas mais mezinhas do engenho. Ele é somente o que há de pior no avô; fruto de seu delírio de potência e de seu desleixo como patriarca, já sinalizado pela própria loucura do pai de Carlos e pela morte de sua mãe. O que interessa é o que o destino desse desequilibrado pode comportar de verdade sobre a formação do caráter do indivíduo no romance de José Lins e no romance brasileiro em geral. Carlos é um homem que não suporta a solidão; que é quase incapaz de reflexões mais profundas, que não consegue se recolher em si mesmo para planejar; é praticamente a antítese de personagens como o

79 Ibidem, p. 166.

já citado Robinson Crusoé ou Edmond Dantès, que opõem a força de sua vontade ao mundo e conseguem ser bem sucedidos neste intento. Tampouco Carlos possui a astúcia de Ulisses, que sabe trapacear com as entidades míticas. Ele está à mercê do destino e da natureza, e isso começa pelo domínio incompleto que ele tem de si próprio. Carlos sempre “precisava dos outros, dependia sempre de um amparo. Isolado, me via incapaz de tudo, com temores inexplicáveis”⁸⁰. Embora à primeira vista a semelhança não surja com muita evidência, ele tem muito em comum com o casmurro Bentinho, que faz do assunto de sua vida a posse de uma mulher e sua suposta traição. Ambos são homens que não confiam em si mesmos; essa desconfiança os torna incapazes de construir uma trajetória relevante e destrói a eles mesmos e aos outros. A predação é seu mote; mas a predação é apenas um momento do processo civilizador. Ela faz parte de um mecanismo que também envolve a preservação e a continuidade, com o intuito de maior predação futura. Carlos sabe que o verdadeiro senhor de engenho é Marreira, que conquistou seu posto por meio do trabalho. Ao perder definitivamente o engenho, apela para a sorte, para um milagre, como faria uma moça que sonha com o príncipe encantado: “um casamento me salvaria. Um sogro rico para dar ordem nas minhas dificuldades”⁸¹. O que mais chama a atenção em Carlos é que, diferentemente de Bentinho, ele é um narrador consciente de suas misérias e as expõe com um certo prazer masoquista. Enquanto Bentinho procura justificar seu fracasso incriminando os outros, Carlos assume sua derrota sem que haja nesse gesto a tentativa de se redimir aos olhos do leitor. Essa miséria exposta o torna ainda mais incapaz de ação:

Fraqueza. Em tudo me revelava com esta deplorável fraqueza de caráter. Em tudo. No trato com os inferiores, com os iguais, com os mais fortes, com os homens e as mulheres. Aquele meu caso com o filho de Maria Chica! E por que não dizer, com o meu filho? O menino de quatro anos andava roto, de catarro correndo pelo nariz, amarelo como os outros meninos do engenho. E não cuidava dele.⁸²

De fato, essa crueldade indisfarçada é um dos grandes méritos do romance e o coloca como um passo adiante em relação ao narrador de *Dom Casmurro*. Se em Carlos há o fracasso da vontade e capacidade de domínio, também há, por outro lado, o triunfo de uma consciência crítica de si próprio que leva ao conhecimento e à paralisia. É como se por momentos ele se desdobrasse em um outro e assistisse à distância seus próprios erros e fraquezas. Quase nada fica oculto da consciência de Carlos em *Bangüê*; nem mesmo a indiferença que ele sente pelo próprio filho é disfarçada:

O que era um filho feito sem amor, sem entusiasmo? Melhor que se fosse com a mãe. Assim era também com os bichos. Só as vacas e as cachorras amavam seus filhos. Nunca vira um touro dos meus cercados passando a língua nos bezerros. Fizera-os, e que as mães lhes dessem os úberes e amassem os filhos até

80 Ibidem, p. 173.

81 Ibidem, p. 187.

82 Ibidem, p. 189.

que crescessem. Teoria de cínico, embuste de quem não sabia ser homem para seus rebentos.⁸³

Neste trecho, Carlos formula o absurdo e em seguida se autocritica. Age como um animal e como homem, no mesmo parágrafo. Mas sua autocritica, como vimos, não implica uma mudança de conduta. Os atos de Carlos são regidos pela inércia dos instintos. Isso está dado na própria forma da narrativa, cíclica, repetitiva, sem acontecimentos grandiosos no plano concreto ou existencial, tediosa como uma ladainha. Isso também surge na própria evolução formal que temos nos três romances que possuem Carlos como narrador. Em *Menino de engenho* temos a narração de episódios, um tanto fragmentada e priorizando os traumas e os momentos fortes da vida do menino, ainda incapaz de organizar a experiência de forma linear, refletindo-a numa consciência que a elabore de forma mais complexa; em *Doidinho* a voz do menino começa a se interiorizar, estruturando as carências de uma personalidade amadurecida precocemente para o sexo e ainda mal-formada para os estudos e as descobertas intelectuais, bem como para a auto-suficiência. Em *Banguê* encontramos o apogeu desse processo, no homem já formado que apreende o mundo de maneira intensa sem, no entanto, possuir forças para atuar sobre ele de forma decisiva para seu destino. Nota-se, na estrutura do romance, a divisão tríplice – *José Paulino*, *Maria Alice* e *Banguê* – sem que, no entanto, saíamos nunca da órbita do foco narrativo de Carlos, que não evolui e empenra o romance, apesar de sua pretensão de totalidade ao mudar de objeto em cada uma das divisões. Os três tempos do romance falam todos do mesmo assunto: o fracasso de Carlos de Melo no plano de sua formação (o avô), da sexualidade (Maria Alice) e de sua vida como proprietário (Banguê). Estamos falando de um homem que vê todo o legado de sua família desmoronar e não luta para preservá-lo, mas ao mesmo tempo sente culpa e tem consciência de sua preguiça. Como em uma lua crescente, a formação de Carlos parece ter parado a meio curso. Há a consciência, mas não os meios para transformar pensamento em ação – sendo que *todos* os instrumentos para a ação já estão ao seu alcance, dados. Misturado a tudo isso, há uma desfaçatez enorme em relação ao pessoal do engenho, de quem Carlos vê a pobreza mas não a encara como responsabilidade sua, naturalizando-a, pois é “assim mesmo” em todos os engenhos. Por um lance quase milagroso, o Santa Rosa não sairá das mãos da família: foi comprado pelo tio Juca, que o transformará em usina:

O Santa Rosa se findara. É verdade que com um enterro de luxo, com um caixão de defunto de trezentos contos de réis. Amanhã, uma chaminé de usina dominaria as cajazeiras. Os paus d'arco não dariam mais flores porque precisavam da terra para cana. E os cabras do eito acordariam com o apito grosso da usina. E a terra iria saber o que era trabalhar para usina. E os moleques o que era a fome. Eu sairia de bolso cheio, mas eles ficavam.⁸⁴

83 Ibidem, p. 192.

84 Ibidem, p. 210.

Carlos salvou sua pele, apesar de tudo; no fundo, entregou-se à inércia porque sua subsistência nunca esteve seriamente em risco e ele sabia disso. Há uma amoralidade e uma astúcia quase inapreensíveis em sua conduta; sua falta de caráter baseou-se em deixar que a vida o levasse pois ele podia, no fim das contas, se dar a esse luxo sem sofrer maiores consequências. Mesmo falido, o Santa Rosa ainda vale muito dinheiro. Novamente, nos deparamos aqui com a ética da predação sem que nada se construa no lugar do que foi destruído – mas os bolsos estão cheios de um dinheiro que não custou o suor de Carlos. A frase que fecha *Bangüê* é, na verdade, a seguinte: “salvei minha pele, e os pobres que se danem”.

Se em *Menino de engenho* e *Doidinho* a narrativa se dividia em capítulos relativamente curtos, em *Bangüê* surge pela primeira vez a divisão do romance em três grandes partes, que passará a ser recorrente na ficção de José Lins, encontrando sua forma mais acabada em *Fogo morto*. Enquanto nos dois primeiros romances do *Ciclo* havia a noção de um certo progresso na vida de Carlos, que caminhava em sua formação, em *Bangüê* sua vida começa a girar em falso, dados os elementos de sua criação expostos no comentário dos romances anteriores. A divisão em três partes é o sintoma de uma tentativa de síntese que não se realiza, de um narrador que anda em círculos. A solução desse problema será ensaiada em *Fogo morto*, por meio da mudança do foco narrativo, que se distribui entre três personagens. Mas antes disso, temos *Moleque Ricardo*: dado o impasse de *Banguê*, pela primeira vez o romancista lançará mão de um foco narrativo diverso de sua vivência e memórias, enriquecendo a narrativa com ações significativas, elemento esse quase ausente da trajetória de Carlos de Melo, em seu tédio de herdeiro de terras. Ou seja, aqui saímos da forma da rede de balanço, do vai e vem da *tentativa e fracasso*, sem no entanto encontrar mudança significativa no plano da prevalência das coisas e dos espaços sobre os homens. Por mais que lute, Ricardo permanece sendo filho de seu meio, mergulhado em seu ambiente e em suas origens. Ele é, como Carlos, um “tipo social”. Por mais que Dantès e Rastignac também não deixem de ser “tipos”, é sua audácia que os torna únicos – temos a impressão de que são esses personagens, e não o romancista, quem guia os meandros da narrativa. Em José Lins, ocorre o contrário: é o autor quem guia o personagem, colocando o cenário e a natureza como elementos de direcionamento.

2.2) A batalha do *Moleque Ricardo*: esboço de uma autonomia irrealizada, ou: como nadar e morrer na praia

O início de *O Moleque Ricardo* é praticamente um movimento oposto ao que encontramos em *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Bangüê*. O romance de 1935 se abre com a fuga de Ricardo do engenho, num gesto de escolha por um destino individual que destoa completamente da resignação

indolente de Carlos em relação a seu destino. Ricardo fugiu no auge de sua adolescência, aos 16 anos, e sua fuga foi calculada, foi um gesto refletido, que veio crescendo aos poucos dentro dele. Ricardo foge por aquilo que faltava a Carlos: ambição. Ele vê que, ali no engenho, um moleque como ele não tem muitas perspectivas para o futuro. E seu sonho é ser maquinista; é de trem que ele vai embora. É um moleque que pôde se dar ao luxo de sonhar um pouco porque foi alfabetizado, desfrutou da simpatia dos senhores. No engenho ninguém se *emprega*, como na cidade; nele, as pessoas se *alugam*, trabalham pelo que comem, pelo que vestem. É um tipo de trabalho que impossibilita ao sujeito a formação de planos, por menores que eles sejam. “Alugar-se” é uma variante remunerada da escravidão que somente confere um pouco mais de liberdade ao trabalhador.

O Moleque Ricardo não é somente a história de um jovem que se atirou com coragem no desconhecido; em sua variedade e riqueza de ações e contrastes, é o mais bem realizado romance do *Ciclo. Bangüê* se encerra com Carlos colocado no beco sem saída de seu fracasso; após a evolução dos fatos ali colocada, só restava ao narrador do *Ciclo* mudar de objeto e de perspectiva; é como se ele dissesse ao leitor: “vejamos o que acontece a um moleque que possui a força que Carlos nunca possuiu: a de mudar seu destino, a de fugir em busca de algo novo”. O moleque é o “outro” de Carlos; vamos da primeira à terceira pessoa na passagem entre os dois romances. Por mais que Ricardo também fracasse em sua aventura, o fato é que ela é plena de movimento e riqueza, quando vista em contraste com o poço estagnado em que Carlos afundava – cheio de moscas, lubricidade, vícios e imobilidade. Apesar dessa diferença essencial entre Carlos e Ricardo, ambos têm muito em comum, como já notou a crítica⁸⁵; são personagens irmãos, principalmente no que diz respeito à baixa capacidade de resistência aos apelos do mundo, a uma imaturidade que se confunde com uma certa ausência de caráter, que se deixa levar pela vida, que surge mais forte que suas vontades.

Na cidade, o engenho é sempre o termo de comparação para Ricardo. Solteiro, ele não sente de forma tão dramática a pobreza quanto os seus colegas de serviço, na padaria, que possuem família. Aos poucos, ele vê que os trabalhadores da cidade passam mais fome que os do engenho. No Recife tudo se compra e não há terra para plantar. “Ricardo achou então que havia gente mais pobre que os pobres do Santa Rosa”⁸⁶. E essa pobreza, mesmo no ambiente urbano, aparentemente mais livre, também está condenada: em pouco tempo estoura uma greve encabeçada e manipulada por um político, o hábil Dr. Pestana, que usa os trabalhadores como massa de manobra para seus interesses. Como nos romances de Jorge Amado e Amando Fontes (*Cacau, Suor, Os Corumbas*), a greve surge como algo a serviço dos políticos locais; os trabalhadores não possuem a autonomia necessária para se organizarem como uma entidade forte e independente. Na padaria de Seu

85 A aproximação é feita por M. Cavalcanti Proença, no ensaio “O negro tinha caráter como o diabo!”. In: REGO, José Lins do. **O Moleque Ricardo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

86 Ibidem, p. 35.

Alexandre, o mundo do trabalho carrega ainda a pesada herança histórica da escravidão, que é também a herança de Ricardo: em sua cabeça, o Santa Rosa é algo imutável, perene, que não pode ser derrubado por nenhuma revolução; a exploração do latifúndio está na ordem das coisas da natureza, fatal como o sol ou a chuva:

A Rússia estava governada pelos trabalhadores. Isto vinha num boletim escrito para os operários. [...] A terra seria para o povo. O moleque pensou nisto por muito tempo. Depois a ambição foi murchando. Não acreditava que pudessem botar para fora o Coronel José Paulino, que tomassem dele o engenho Santa Rosa. O velho se havia enfiado na terra como um marco de pedra.⁸⁷

Já a padaria de Seu Alexandre, esta sim seria mais suscetível de ser derrubada pela revolução:

Ricardo achava mais fácil tomar a venda do Seu Alexandre. No primeiro pega-pega o portuga metia a canela no mundo. Tomar o engenho era mais difícil.⁸⁸

Note-se que essas duas reflexões de Ricardo dão uma boa idéia de sua ambivalência em relação à ordem da exploração. Por um lado, ele sente saudades doloridas e inexplicáveis do engenho. Sente a nostalgia da vida livre e quase de bicho que levava ali, entre os outros filhos que sua mãe Avelina paria todos os anos. Ricardo dava banho nos cavalos e nos irmãos, brincando na lama do rio, protegido sob as asas do Coronel José Paulino. De outro lado, há a irritação contra a limitação dessa vida de moleque mandado, há o fascínio pelo trem, a máquina gigantesca e forte que vence as vastidões das terras do engenho, a vontade de conhecer o novo, a confiança na força de seus braços de trabalhador – aos poucos, Ricardo vai se tornando o moleque de confiança de Alexandre, e seu salário vai aumentando. De permeio a tudo isso, a confusão causada pela reivindicação justa dos operários por melhores condições de vida – mas esses mesmos operários são como os escravos do engenho, pois, para o Dr. Pestana, “os operários eram dele. Dispunha da massa como de uma causa privada”⁸⁹.

O Moleque Ricardo é, como já comentamos, ao contrário dos três primeiros romances do *Ciclo*, narrado em terceira pessoa; isso dá à figura de Ricardo uma inteireza e coerência que faltam a Carlos. Enquanto o herdeiro de José Paulino se consome na reflexão e na inércia, Ricardo se consome na ação. Nesse sentido, sua história é mais grandiosa e mais trágica. Ao contrário de Carlos, que compreende de forma profunda os meandros de sua miséria espiritual, Ricardo não possui a noção clara de sua ambivalência; ela nos é antes revelada pelo narrador do que por ele mesmo, de forma que nesse plano Ricardo está mais submetido ao destino do que Carlos; ele está obnubilado por uma compreensão incompleta do que acontece ao seu redor, por uma “saudade”

87 Ibidem, p. 52.

88 Ibidem, p. 52.

89 Ibidem, p. 57.

inexplicável que sente do engenho, pela compaixão que sente pelos colegas necessitados que cruzam seu caminho, por sua generosidade, por seus amores e sua luxúria. É no movimento, é na liberdade que Ricardo encontra sua prisão. Com Carlos, acontece quase o oposto: é na claustrofóbica vida de menino asmático que ele sonha com uma libertação que nunca vem. De permeio ao destino dos dois jovens, há uma boa dose de determinismo e naturalismo que destoam do caráter “moderno” dos romances de José Lins, e que foram notados por boa parte de seus críticos. Carlos e Ricardo são indivíduos que não conseguem o domínio completo sobre si mesmos, são pessoas incompletas. Em Carlos, essa incompletude se deve aos delírios de domínio de seu avô, que não soube preparar o neto para o futuro; em Ricardo, ela é uma marca de nascença, determinada pela pobreza, pela vida no engenho e por uma abertura despreocupada aos impulsos da vida que revela sua vulnerabilidade essencial; ao contrário do que acontece com Carlos, se as coisas derem errado na vida de Ricardo ele não tem onde cair morto, não tem como encher os bolsos e deixar o passado para trás. Todas as ações de Ricardo implicam o fato de que ele está se colocando por inteiro nelas, de que ele está engajado e em risco. *Nesse sentido, O Moleque Ricardo é a história da tentativa de formação de um indivíduo, enquanto Bangüê é a descrição de uma personalidade deformada pela dominação.* As experiências marcam Ricardo de uma maneira profunda; por mais que sinta falta do engenho, ele certamente não é o mesmo moleque que saiu de lá. Suas vivências foram capazes de transformá-lo. Em Carlos, as vivências abalam sua existência de forma superficial: Maria Alice é uma paixão da carne e o fere por tê-lo rejeitado, porque possuir uma mulher branca e culta envaidecia Carlos; ela não significa na vida dele nada além de uma grande ferida em seu amor próprio. Ricardo se entrega de maneira menos conflituosa ao amor das mulheres. Nunca esquecerá a menina Guiomar, cujo suicídio pode ter sido causado por ele; se entrega ao amor vadio com Isaura e à voragem melancólica da física Odete, mas não desejará que elas morram de parto, como fez Carlos com Maria Alice. Como Ricardo não se deixa escravizar completamente pelo desejo, não chega a odiar de morte as mulheres. Ricardo traz em si uma liberdade essencial: a dos moleques criados para o trabalho pesado, a dos moleques que sabem dominar os bichos e conviver com a natureza, liberdade que o recluso Carlos sempre invejou, e nunca conseguiu emular. Ricardo foi criado para servir, mas para servir aos senhores é necessária uma força que eles não se dão o trabalho de desenvolver. É o ponto de vista do moleque acostumado ao movimento e à aventura que vê o trem correndo pela várzea e tem a idéia de ir embora com ele; Ricardo não tem nada a perder. Sua vida na cidade é a experiência do amor envolvente, “melado de luxúria” com Isaura, é a sensação de ter “dinheiro no fundo da mala, botina para calçar, gravata, cinema para ir. Podia lá se comparar com o povo do Santa Rosa? Podia lá

querer voltar para aquelas bandas?”⁹⁰. Ricardo sente falta da família, mas seu desejo de autonomia é mais forte. Mas isto não implica que ele se engaje nas causas da cidade; ele permanecerá, até o fim, fiel a seu destino de moleque de engenho e o cumprirá de forma trágica e coerente, como veremos em *Usina*. Em Recife, “Ricardo não sabia no que pensava. [...] O que ele não via era nenhum benefício para os operários naquela luta”⁹¹. Enquanto colegas como Florêncio se arruinam em meio à luta por uma causa que na verdade não é a deles – a motivação da greve não é trabalhista, trata-se da luta pela autonomia política do Estado de Pernambuco – Ricardo vive sua vida e permanece à margem da agitação social.

Ricardo é o menino de sua terra e precisa de amor, de afeição para viver. Não se satisfaz apenas com sexo e não prende Isaura quando ela resolve deixá-lo. Apesar de ter abandonado o engenho por livre e espontânea vontade, sente que não tem futuro no Recife e que acabará voltando para os seus. Assim como Carlos, ele não consegue e não quer se livrar de seu passado. Aceita ser determinado por suas raízes; em ambos, falta a intensidade capaz de gerar a reinvenção de si próprio – a força quase sobre-humana que fez com que Edmond Dantès se transformasse em um outro e dessa forma alterasse seu destino, vingando-se; a astúcia de Ulisses, que engana o monstro mítico dizendo chamar-se “ninguém”. Carlos e Ricardo caminham rentes ao determinado pelo local e classe no qual nasceram; não conseguem se elevar deste chão. É a *integração* de Ricardo ao ambiente o grande assunto do romance. Em nenhum momento o protagonista da obra surge como um deslocado radical, seja no engenho seja nas ruas do Recife. O personagem mais descolado da realidade opressora das ruas da capital pernambucana é Seu Lucas, o jardineiro místico que aconselha Ricardo e é também pai de santo. Lucas não pertence muito a este mundo: dá-se bem com a terra e com as plantas, sabe ouvir e é uma espécie de ponto fixo para Ricardo em suas andanças. Esse caráter solitário do Pai Lucas, inclusive, chega a causar medo em Ricardo, enfiado que ele está até o último fio de cabelo nos meandros da vida. Só há esboço de autonomia no misticismo. Enquanto o moleque não resiste aos apelos do carnaval e se mistura à turba que cheira a suor e cachaça, seu colega de serviço, Florêncio, agoniza em seu mocambo à beira do mangue, sem ter recebido um único auxílio de Alexandre, que está se espojando com a mulata, sua amante. Lucas é a pessoa que entra na casa de Florêncio e é capaz de conferir dignidade a essa morte esquecida; leva perfume e canto ao pequeno lar. Florêncio morreu por ter se envolvido na greve, mas ninguém o ajudou ou reconheceu: ele é a prova dos propósitos escusos do movimento operário, da manipulação dos trabalhadores. Sua morte é tão sem sentido quanto a morte de um escravo por doença e exaustão: ele se deu por nada. Ricardo se compadece do colega e ajuda a família como

90 Ibidem, p. 71.

91 Ibidem, p. 81.

pode, mas é *incapaz de sentir revolta pelo que aconteceu*; nessa alma de escravo, não há amor próprio a ser ferido, portanto não há ressentimento. Dantès não perdoa ter sido tratado como um ninguém, um nada; para Ricardo, essa perspectiva não se coloca pois já está dado de antemão que ele não é ninguém, por isso o que lhe resta é desfrutar da vida o pouco que ela pode lhe dar:

O moleque da bagaceira não compreendia o que Florêncio procurara com o seu sacrifício. Dias melhores para os seus [...] Mas Ricardo não sentia como devia sentir pelos outros. Não se inflamava de ódio contra os donos, os senhores. [...] Ele vivia somente.

[...]

O negro tinha medo da morte [...] O moleque do Santa Rosa ganhava 140\$000 por mês. Dormia de rede. Sonhava com namoro. Não podia querer morrer por coisa nenhuma.⁹²

É importante notar que, ao sofrer a mudança no ponto de vista, a narrativa também se altera formalmente. No lugar do discurso reflexivo de Carlos de Melo, em primeira pessoa e oscilando entre a tentaviva (descrição, mergulho no ambiente circundante, observação social) e o fracasso (ações abortadas), temos agora uma terceira pessoa que imprime um grau de dinamismo muito maior à ação, enriquecendo-a com os elementos de um ambiente novo, diverso do engenho, a cidade. Da *tentativa e fracasso*, passamos à *ação significativa* – que se inicia com a fuga de Ricardo do engenho, ao subir no trem. No entanto, permanece a força do meio sobre o indivíduo – muito bem retratada na cena do carnaval e sua força embriagante sobre Ricardo, fazendo-o esquecer inclusive de um amigo que estava à beira da morte. Assim como Carlos, Ricardo divide o amor em dois tipos: o amor de prostituta, aquele de Isaura, vira-latas, dos cantos escuros na noite, e o amor de donzela, que é o amor da moça Odete, com quem ele acabará se casando.

Mesmo no fundo não desejando o casamento com Odete, Ricardo se deixa levar pela pressão das circunstâncias e da família e acaba se comprometendo. Esse casamento sufocará, aos poucos, seu espírito livre, que não foi feito para a vida pequeno-burguesa. Mas ele se deixou enredar; isso ocorre porque ele é antes um *resistente* do que um lutador; é antes um boi de puxar carro do que um cavalo, é cauteloso e passivo, não quer problemas para o seu lado. A ida para o Recife é decisão sua, mas, note-se bem, as coisas que lá acontecem não brotam de sua iniciativa; elas “vão acontecendo” e Ricardo vai se adaptando a elas. O mesmo ocorre com a ação do protagonista em *Macunaíma*, com o destino de Valdo em *Crônica da casa assassinada*, com a sina de André em *Lavoura arcaica* ou a de Lula de Holanda em *Fogo morto*; principalmente os últimos, são personagens atingidos pelo destino e guiados pelo enredo, que é mais forte que eles. Não há, aqui, a relação dialética entre o enredo e o personagem que é a marca de romances como *Crime e castigo*, *Moby Dick*, *Ilusões perdidas*, *A montanha mágica*, por exemplo. Em todas essas obras, os protagonistas conseguem, de

92 Ibidem, pp. 130-31.

certo modo, erguer a cabeça para fora do mar de acontecimentos e respirar; seu destino é também uma escolha e isso está sendo evidenciado em todos os momentos da trama: a cada novo dia na busca da baleia branca, o capitão Acab está renovando sua determinação de vingança; a cada novo dia de tormento, Raskolnikov está revivendo o crime cometido e suportando as consequências de seu livre arbítrio. Uma vez em Recife, Ricardo vive como se estivesse no engenho; está à mercê da vida, não renova seu rompimento com o passado em suas ações. Pelo contrário, elas o vão levando cada vez mais em direção a um retorno para o engenho; lá, o destino das pessoas é previsível, e o que deixa Ricardo desconfortável na cidade é justamente a imprevisibilidade:

Havia momentos em que ele se arrependia de ter vindo para o Recife. Passava-se por pedaços ruins. No engenho eles sabiam o que ia acontecer. Lá era trabalhar e morrer depois. O cabo da enxada, o eito, o cemitério do Pilar ou São Miguel.⁹³

Ricardo não percebe que no engenho as pessoas são vistas e se veem como bichos; a mudança de ares trouxe novas experiências, mas não foi capaz de mudar sua essência; assim como Carlos, Ricardo é escravo de sua própria natureza. Ao comparar a conduta das mulheres no engenho e em Recife, Ricardo apenas constata, passivamente, a degradação e suas nuances. Não há esboço de raiva ou indignação pela situação animalizada em que mãe Avelina vive; aliás, isso não se coloca pois não há nem sequer a consciência dessa animalização:

Mãe Avelina não tivera marido. E lá quem tinha marido não era melhor do que ela. Ninguém se importava que mãe Avelina não se tivesse casado. Paria como as outras. As casadas não faziam luxo com ela. Sinhá Ambrósia no entanto falava tanto de rapariga, de mulher perdida. No Recife se reparava muito nestas coisas. [...] Mãe Avelina se vivesse ali seria uma rameira da estrada de ferro.⁹⁴

Ricardo é, no fundo, um conformado com a pobreza. Quando surge a chance de se insurgir contra a injustiça em *Usina*, o seu gesto será mais de generosidade do que de insurreição. Ao ouvir um colega da padaria comentar sobre o movimento operário, emite o palpite descrente: “Isto vai assim mesmo até o fim do mundo”⁹⁵.

Embora dotado de tal caráter passivo, Ricardo é um “selvagem”, o seja, ama a liberdade e não suporta a sensualidade exacerbada, doentia e insaciável de sua esposa Odete. Como um bicho saudável, a finitude repugna a Ricardo; ele quer viver, por isso o Pai Lucas, tão próximo da morte, também lhe causa pavor. Ricardo é cheio de saúde, solar – e, nesse sentido, ele é o oposto da sexualidade doentia e possessiva de Carlos, que se assemelha superficialmente à de Odete (pois a moça da Rua do Cravo não tem o poder de dispor dos homens como Carlos faz com as mulheres do engenho). Enquanto Odete agoniza, Ricardo se sente culpado e não encontra coragem para sumir. E

93 Ibidem, p. 160.

94 Ibidem, p. 167.

95 Ibidem, p. 174.

é sempre assim: quando Ricardo se encontra num impasse, ele lembra nostalgicamente do engenho, regride, se acovarda; sua fuga não é o rompimento com o passado, é a recuperação dele. O raciocínio de Carlos de Melo funciona da mesma maneira: constata, observa detidamente a realidade e o que nela há de injusto, para em seguida abdicar de qualquer ação que interfira no que foi observado. *A pujança da descrição corresponde à tibieza da ação*. Dada a crise que está vivendo com Odete, ele sente de repente uma vontade de se engajar no movimento operário: “veio então no moleque uma vontade repentina de entrar na greve, de ficar com Simão e Deodato, formando com os amigos. Ele não tinha fome, *não tinha raiva de ninguém* [grifo meu]”⁹⁶. De forma análoga, a narrativa de suas peripécias não trata de uma “formação” provocada nele pela cidade, mas antes de uma *aventura*, pois em nenhum momento ele *supera* o engenho, assim como Carlos não supera seu passado. Aqui, temos o mesmo girar em falso de um sujeito que não se realiza, só que agora colorido pela descrição de suas ações no mundo – nenhuma delas, aliás, capaz de ousadia maior que a de fugir de casa num trem. Embora tenha mudado o foco narrativo, não encontramos aqui diferenças significativas em relação a Carlos. Tanto ele quanto Ricardo são moldados pelo meio, com a diferença de que o último é inconsciente de suas limitações, que nos são transmitidas pelo romancista. Esse movimento oscilante, aliás, entre romancista e personagens, envolvendo o foco narrativo, pode ser visto como tentativa de solução, no plano *formal*, de um problema *historicamente* dado: o da formação do indivíduo no contexto brasileiro, permeado pelos costumes, valores e ideologia da escravidão⁹⁷. Ricardo quer se envolver na greve para fugir de *seus* problemas. Se agora ele não tem raiva de ninguém, lembremos que antes ele odiava Alexandre. Ricardo não possui constância em seus sentimentos; ele vive ao sabor dos dias, não sabe usar o tempo de forma racional e a seu favor (assim como José Paulino não soube preparar seus descendentes), como fez o marinheiro Edmond Dantès, pobre como Ricardo mas que nunca viveu a experiência próxima da escravidão. Para Ricardo e Carlos, os reveses da vida são motivo para o sentimento da nostalgia dos cueiros, e não para o endurecimento ou amadurecimento. O mundo é maior que Carlos, mas ele tem terras; o mundo é maior que a vontade de Ricardo, mas ele só tem a si mesmo. Nenhum desses dois personagens seria capaz de olhar para uma cidade e dizer “e agora, nós”, como faz um Rastignac. Eis um exemplo tocante de nostalgia dos cueiros:

Rafael chorava para ele no dia em que ele saiu. “Cardo, Cardo”. Era como se dissesse:

Meu irmão vem cá, fica comigo, não vai para longe que o mundo te come.⁹⁸

96 Ibidem, p. 191.

97 Ver, sobre o assunto, os dois ensaios de Roberto Schwarz, **Ao vencedor as batatas** e **Um mestre na periferia do capitalismo**.

98 Ibidem, p. 209.

São os operários que serão punidos pelas causas particulares do Dr. Pestana. Ricardo vai junto com eles, deportado para a prisão em Fernando de Noronha. E *O Moleque Ricardo* se encerra com o questionamento perplexo do Pai Lucas: o que fizeram esses homens para serem punidos? Questionamento que denuncia o absurdo da situação mas que também, em sua dúvida, exprime ignorância, conformismo e ausência de revolta. Quem foi injustiçado não se questiona somente. É justamente o fato de saber ou suspeitar dos motivos sórdidos da injustiça o que alimenta o ódio. Esses homens vão para a prisão viver uma punição que já estava implícita em suas vidas miseráveis e exploradas: de certo modo, já se encontravam presos quando soltos, do mesmo modo que já eram escravos antes de serem trabalhadores.

2.3) Da falência do indivíduo à devastação da terra e propriedade: *Usina e Fogo Morto*

Assim como *Banguê*, *Usina* (1936) se divide em três partes e podemos dizer que a primeira parte é uma continuação de *O Moleque Ricardo*, pois seu protagonista é Ricardo, e não o engenho que se transformará em usina. Na passagem de um romance ao outro, vamos da terceira pessoa a um esboço de painel, com mudança de foco narrativo no interior do romance (de Ricardo passamos a Juca), numa espécie de ensaio ao tríptico de *Fogo morto*. Na passagem de Ricardo a Juca, temos o movimento do foco restrito a um único personagem ao foco “ampliado”, isto é, preocupado em captar as linhas gerais do funcionamento da usina, privilegiando antes o espaço do que a consciência dos personagens. Está inaugurada, em *Usina*, a “visão épica” que dará origem a *Fogo morto*, isto é, a libertação da consciência sufocante de Carlos e a limitação do foco em um único personagem, como no caso de Ricardo, e a tentativa de compor um quadro em que as forças do homem e da natureza colidem.

O amor homossexual de Ricardo na prisão é um amor entre iguais, e por isso supera o amor das mulheres Isaura e Odete, tornando-se, na verdade, o primeiro amor da vida de Ricardo, aquele que é capaz de movê-lo e fazer com que ele adquira uma nova visão da vida; assim como em *Grande sertão: veredas*, o amor como experiência existencial só pode brotar de uma relação que prescinde e supera a dominação e os grilhões da natureza, pois essa é a condição de sua elevação transcendente: a fuga à escravidão da procriação, que é a continuidade do que existe. Note-se que Ricardo e seus colegas são, assim como Edmond Dantès, presos políticos. A prisão aniquila suas vidas, mas o contexto é radicalmente diferente, pois aqui nem sequer se esboça a idéia de vingança. O fator determinante da vingança de Dantès não é apenas o tesouro que ele descobriu por sorte: é o fato de ele ter mantido, após tanto tempo de reclusão, acesa a chama do ódio pela injustiça dentro de si. Dantès não deixou que a privação da liberdade embrutecesse seu espírito.

Após sair da prisão, Ricardo trabalha pesado na construção de uma linha de bonde de Beberibe. Mora com Jesuíno e a família dele, mas mal consegue suportar a miséria em que a família de Jesuíno caiu e a impotência do amigo para mudar de situação. Ricardo “queria cortar todas as ligações, fugir para uma coisa nova, para uma idéia diferente. E era impossível”⁹⁹. Longe de Manuel, sem laços com mais ninguém no Recife, Ricardo é um sozinho, um deslocado. Pensa, então, em retornar ao engenho, plano que já alimentava no romance anterior. Ricardo não consegue ficar ou ser só. Não possui um projeto capaz de sustentar sua permanência no Recife; o único caminho para ele é o retrocesso, dada a limitação de suas ambições e ponto de vista. “O Recife para ele era como um cemitério”¹⁰⁰.

O tempo em que Ricardo se aventura no Recife corresponde ao tempo em que o engenho se transforma em usina. Enquanto os meios de produção evoluem, Ricardo regride; retorna ao Santa Rosa imaginando encontrar tudo como era antes, pois ele mesmo não mudou essencialmente durante sua permanência na cidade grande. Ele retorna sob o peso de uma autonomia que não se realizou, numa frase que caberia bem a Carlos de Melo: “Tivera a vida nas mãos e fora aquela desgraça”¹⁰¹. A experiência da cidade se mostrou mais dura que a do engenho porque em Recife um negro livre tinha pouquíssimas chances de ser bem sucedido – basta imaginar que a partir do momento em que Ricardo tivesse filhos com Odete, a pobreza começaria a bater à sua porta; a partir do instante em que ele se engajou na luta operária, foi arbitrariamente preso. Ele só não sofreu mais porque permaneceu preso e cumpriu a contento as ordens de Alexandre, evitando se insurgir contra suas injustiças. Mas também não soube usar sua solidão a seu favor. Foi incapaz de inventar um futuro. O Santa Rosa sob as mãos de Juca, sim: engendrou para si um novo tempo, em que a força do trabalho humano foi substituída em boa parte pela força da máquina.

Se Carlos foi incapaz de dar conta do Santa Rosa, Juca, seu tio, revela-se um ambicioso e um enérgico, capaz de infundir vida nova ao engenho decadente e transformá-lo em uma potência que ameaça a usina mais importante da várzea, a São Félix, que “valia como um Estado”¹⁰². Também aqui não temos mais a exploração da consciência de Juca em primeira pessoa, assim como ocorria com Carlos. Na forma de *Usina*, encontraremos uma mistura do movimento e da narrativa em terceira pessoa de *Moleque Ricardo* e da prevalência do espaço presente desde *Menino de engenho*, redundando numa técnica narrativa capaz de dar conta dos tipos humanos e do contexto histórico em que eles se movimentam: uma solução para a *forma estagnada* do relato de Carlos de Melo. Se não há movimento na vida do indivíduo, há movimento na história. Mas a ambivalência

99 REGO, José Lins do. **Usina**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p. 30.

100 Ibidem, p. 37.

101 Ibidem, p. 38.

102 Ibidem, p. 44.

não desaparece, pois essa história parece ser menos feita pelos homens e mais pela natureza: a regressão se transfere do plano do indivíduo para o plano do espaço. Além disso, a ausência de exploração dos meandros da consciência de Juca é uma questão de verossimilhança. Não há “crises” no homem que é pura ação e iniciativa, que está voltado para o exterior, para o aproveitamento de um tempo de bons negócios para o açúcar. Com Carlos, ocorre o oposto: a decadência do engenho é propícia ao seu temperamento melancólico, ruminador. O tempo histórico faz o homem e sua consciência, para José Lins. Poucos são os personagens de sua galeria libertos dos grilhões de seu tempo – somente os místicos, como o Pai Lucas.

Em Juca, “aquela energia tranquila do pai, no filho era só ambição de ser rico, de mandar, de mostrar-se. A idéia de montar a usina fora sua”¹⁰³. Juca transforma o engenho Santa Rosa na usina Bom Jesus, numa época em que o açúcar está dando lucros consideráveis. A mudança afasta os negros do convívio com os brancos, tornando o trabalho e a exploração mais impessoais. Enquanto Juca é a força do progresso – gosta de automóveis e máquinas – Dondon, sua esposa, é a força conservadora. Foi criada no engenho Pau D'Arco e não gosta das inovações trazidas pela usina. Dondon é paternalista com os pobres, gosta de dar remédios a eles; dessa forma se sente importante e útil. É essencialmente uma mulher do meio rural, que nunca se acostumará à vida de madame que o marido pode lhe oferecer; não teve instrução e é uma devota católica fervorosa, sempre preocupada com o marido e os filhos; enfim, uma típica matrona de engenho. Enquanto Dondon lamenta o fim do estilo de vida dos engenhos e tenta se adaptar à usina, Juca se diverte nas casas de prostituição de luxo do Recife, como a pensão Mimi, onde conhece a jovem prostituta Clarinda, por quem logo se apega. Ao contrário de Carlos, Juca consegue lidar com as mulheres sem maiores crises: trata a esposa como mãe de seus filhos, as prostitutas como divertimento, o trabalho como algo à parte de tudo isso: cada coisa em seu lugar, sendo que ele, Juca, em meio a tudo isso ocupa o posto de dominador incontestado. A separação da vida em compartimentos estanques a degrada, ao mesmo tempo em que a torna mais funcional – ao preço do empobrecimento da experiência. Mas é um preço que compensa ser pago, pois tem como contrapartida o enchimento dos bolsos: o trabalho, sem os arroubos emocionais, costuma fluir muito mais desenvolto. O único lugar em que trabalho e luxúria se misturam é na cama das prostitutas; mas seu serviço sujo sequer é considerado um trabalho. Elas estão ao dispor dos senhores, como devem estar todas as mulheres; e é o açúcar das usinas que se transforma em seus anéis, em seus luxos, em suas alegrias. Nos enfeites da mundana, os produtos da dominação da natureza se olham no espelho, envaidecidos de si próprios.

Juca é dotado de uma ambição fãustica e sem limites; ele quer reduzir a São Félix a um nada e tornar a sua usina a maior do Estado – tudo isso no espaço de uma só vida, mais especificamente

103 Ibidem, p. 44.

no espaço de tempo em que ele está na força de sua idade. Falta a Juca o senso do real, os pés bem plantados no chão e a serenidade de José Paulino, que sabia lidar com o tempo sem deixar se dominar pela ansiedade; ao mesmo tempo, Juca tem em comum com o pai o delírio de grandeza, ao supor-se como o senhor absoluto de tudo e capaz de tudo enquanto estiver no comando. No fundo é, como veremos, um desequilibrado como Carlos; nele, assim como em Paulo Honório, de *São Bernardo*, a força da predação é maior que a da conservação – erro que será fatal para seus negócios.

A divisão do trabalho também se reproduz no mundo da prostituição. Se a pensão Mimi é frequentada pelos senhores de engenho e donos de usina, a Peixe-Boi, de dona Júlia, é mais modesta e tem como clientes os lavradores de cana. Nas duas, corre o dinheiro farto da alta de açúcar. A mecanização traz a Juca um lucro que José Paulino nunca sonhou aferir; assim como o ritmo do trabalho se modifica, também se altera o ritmo da acumulação: “aquilo que o velho José Paulino levava 80 anos juntando, o seu filho ganhava numa safra, sem abrir os peitos de trabalho”¹⁰⁴. Dondon sabe das amantes de Juca, mas finge não se importar. Assim como a lógica da predação rege a usina, que come terras insaciavelmente, a lógica da predação também rege a conduta sexual, muito semelhante à dos primeiros colonizadores, que emprenhavam índias e negras para povoar o país vasto com mais braços para o trabalho: “ali pelos engenhos os maridos tinham direitos que elas mulheres respeitavam. O exemplo dos velhos animava-os. Ter filhos naturais, crescer a família por outros lados, era comum entre eles”¹⁰⁵.

A usina radicaliza o uso predatório da terra a um limite industrial e altamente eficiente. Se no engenho ainda eram toleradas as pequenas plantações de subsistência dos negros, as máquinas potentes e vorazes da usina exigem uma imensidade de cana que a terra, em seu ritmo moroso, mal dá conta de produzir. Tudo tem que dar espaço à plantação. Quando Ricardo volta do Recife, encontra seu povo desterrado; não há mais alternativa de trabalho a não ser o eito. O engenho era uma unidade quase autônoma de produção e subsistência. A usina, por sua vez, é altamente especializada e não tolera aqueles que não se adaptam a seu ritmo. Mesmo as negras mais próximas da casa-grande perderam o acesso aos pequenos benefícios da vida próxima aos brancos. A usina democratizou cruelmente a exploração desumana do eito, o trabalho mais pesado do engenho. Ela trabalha 24 horas por dia, não respeita a alternância dos dias e noites; seu domínio sobre a natureza é completo, e como tal submete completamente os homens a seu serviço. Ricardo, que deve ao engenho o pouco da noção de liberdade que possui dentro de si, fica chocado com o novo tipo de trabalho; ele não consegue encontrar seus conhecidos entre os trabalhadores da usina, apenas

104 Ibidem, p. 70.

105 Ibidem, p. 72.

sertanejos que mourejam seis dias por semana.

Pela estrada iam chegando os trabalhadores, que vinham render as turmas da noite. Botadores de fogo, moendeiros, ensacadores de açúcar e a gente da esteira, que deixavam a cama dura para pegar até às oito horas da noite. No tempo do bangüê, às seis horas tiravam a última têmpera, os carros de bois paravam às cinco, o motor se preparava para o outro dia. Usina tinha que ser de noite e de dia.¹⁰⁶

Observe-se como, no trecho, temos o mesmo esquema narrativo de José Lins, mas com propósito cognitivo diverso. Há a descrição rica, a enumeração, o retrato cuidadoso da rotina, vívido. Mas a frase que fecha o parágrafo não é a constatação de uma desistência, mas sim um resumo de tudo o que foi enumerado anteriormente, com vistas a constituir um conhecimento histórico da distinção da usina em relação ao engenho, ou seja, há um afastamento do que foi narrado que confere peso épico ao romance, no qual está implícita a transformação do drama pessoal (*Banguê*) em visada histórica.

A permanência da escravidão se dá na forma de pagamento dos trabalhadores do eito. Eles não recebem em dinheiro, que é capaz de comprar tudo e dá ao seu possuidor o poder de escolha e barganha; recebem vales de metal que só podem ser trocados no barracão da usina, após as doze horas de labuta diária. Ricardo trabalha no barracão e dorme nos fundos; é caixeiro, e ali ganha menos do que na padaria de Alexandre. É motivo de orgulho para sua mãe Avelina, por ser trabalhador. Ficamos nos perguntando por que Ricardo voltou para o engenho e se sujeitou a essa nova vida triste; sabemos que ele veio em busca de suas raízes. Veio, na verdade, cumprir seu destino – e provavelmente nem ele mesmo tem consciência disso. Ao lavar o corpo no Rio Paraíba, cujo caráter indomável Ricardo tanto ama, ele retorna a si mesmo, confirmado em suas origens, como se a experiência de ter sido outro, na cidade, fosse um incômodo. Definitivamente, não é na libertação de si mesmo que Ricardo se encontra. O retorno à mãe Avelina é o indício de uma fidelidade cega aos seus. Em *Usina*, a trajetória do moleque ganha força maior do que em *O Moleque Ricardo*; aqui, a família surge como o elemento determinante e inescapável de toda uma vida. O mesmo, como vimos, acontece com Carlos, mas ele encara seu destino emperrado como uma maldição. Ricardo cumpre seu destino aceitando-o de forma inconsciente e nobre: ele vai ao encontro do que a vida lhe oferece, sem perder a tranquilidade interior; é como se ele estivesse ligado de modo essencial à natureza, por pertencer à raça dos explorados. O mesmo não acontece com Carlos, que tem uma relação tensa e sádica com a natureza, que se manifesta de modo mais claro em seus sentimentos dirigidos às mulheres.

Assim como o pai, Juca é um realizador: foi ele quem *fez* a usina. A lógica de sua ambição é

106 Ibidem, p. 84.

implacável. Ao saber que suas máquinas estão obsoletas, pois desperdiçam vinte por cento do açúcar, ele se empenha num projeto de troca de todo o maquinário da usina. Não se contenta com o lucro certo que já possui, não espera ter dinheiro em mãos para depois investir em melhorias. Juca se endivida. Para dar conta do consumo da Bom Jesus, que irá aumentar com o novo maquinário, ele também precisa de mais terras, por isso se interessa pelo Santa Fé, que agora pertence ao Marreira, que foi cabra de bagaceira no Santa Rosa. Marreira, ao contrário de Juca, não tem pressa e sabe negociar. Suas terras são também visadas pela São Félix, que tem fome de cana. As duas gigantes disputam por um território que é crucial para sua expansão. Enquanto Juca gosta do luxo e de ostentar sua autoridade, o Dr. Luís, o dono da São Félix, é quase a sua antítese. Veio da caatinga e leva uma vida de poucos gastos, não tem luxos nem sai com raparigas. Há, nele, um domínio de si próprio que falta a Juca; note-se que Marreira, em sua frieza ladina de negociante, também sabe se dominar. Ele tem consciência da exceção que significa sua ascensão, na várzea, a senhor de terras; é negro e conquistou a prosperidade com o suor de seu rosto. Por isso, saberá se aproveitar da briga dos brancos pelas suas terras.

Na propriedade do austero Dr. Luís, o regime de trabalho é ainda mais cruel do que na Bom Jesus. Dentro dela, no entanto, foi construída uma igreja, para disciplinar os ânimos dos trabalhadores e evitar que eles saiam da usina quando quisessem rezar. A Bom Jesus não possui igreja, e seu crescimento atropela as crenças populares, cujo maior representante no Santa Rosa era o negro Feliciano, respeitado pelo velho José Paulino. Sua casa, cheia de imagens de santos católicos, era a “igreja do povo”. Feliciano foi expulso de sua casa e, na usina, vai amargar seu desterro numa pequena palhoça; desgostoso, cobrirá com panos os seus santos. O Dr. Juca ri do preto velho e ele joga pragas no dono da usina. Feliciano representa a natureza violentada, o rancor dos mitos, das forças irracionais; ele se irmana a personagens como a velha Aninha, de *Riacho Doce*, ou o Pai Lucas, de *O Moleque Ricardo*. Está ligado às forças ocultas da terra. Juca faz pouco dele; quebra um costume. “O velho José Paulino não dava conversa com ele, mas nunca consentiu que bulissem com o negro”¹⁰⁷. Em *Usina*, a irracionalidade se externalizou. Deixou de ser a preguiça e a luxúria de Carlos para se transformar na força de reação daquilo que foi explorado – a natureza e os homens pobres. Se antes era defeito atávico, ou seja, algo puramente negativo, a partir do momento em que se exterioriza a irracionalidade ganha um caráter ambivalente: é ao mesmo tempo sinal de revolta contra a exploração e regressão, traço que já possuía anteriormente quando circunscrita à subjetividade de Carlos de Melo ou Ricardo. Mas a regressão, aqui, deve ser entendida como resistência à modernização a partir do momento que se torna objetiva – como força mítica, tão irracional quanto a exploração desenfreada.

107 Ibidem, p. 116.

“Usina não se contentava, não se satisfazia nunca. Estava sempre a pedir terra”¹⁰⁸. O novo modo de produção de açúcar divide os trabalhadores em duas grandes categorias: a dos operários, que mexem com o maquinário, recebem o salário em dinheiro e têm melhores condições de vida, e a categoria mais vasta dos cabras de eito, condenados ao serviço extenuante e à miséria. A modernização do engenho em usina é autoritária e excludente, num sintoma claro do que é a modernização brasileira. Só traz melhorias concretas para os donos da terra, pois lhes confere lucro em maior volume e velocidade. O ritmo da usina é o da expansão constante; ela devora tudo o que atravessa o seu caminho. A intervenção de uma usina na natureza é muito mais agressiva que a de um engenho; se a luta contra a natureza e sua conquista são um tema constante nos romances de José Lins, em *Usina* ela adquire contornos épicos e definitivos. O assunto do romance são os últimos arrancos e a morte do legado de José Paulino. Durante sua expansão impensada, “a chaminé da Bom Jesus orgulhara-se de um soberano de pulso”¹⁰⁹.

Enquanto Juca está tomado pela ansiedade, o Dr. Luís observa o ímpeto expansionista do vizinho com olhos astutos. Vai esperar para ver no que dá a modernização da Bom Jesus para, então, investir na renovação da São Félix. Ele sabe que o açúcar é imprevisível; conhece os meandros do capitalismo melhor do que o seu concorrente:

Ninguém podia calcular as coisas, confiando em açúcar. Se ganhara aquilo tudo, se se enchera era porque sabia viver a seu jeito. Era homem de sua casa, de sua família, sem luxo; sabia fazer negócio.¹¹⁰

Juca, por sua vez, age como um antigo senhor de engenho; seu progressismo é de superfície, é antes ostentação do que postura séria e calculada em relação aos negócios. Ele acredita que seus planos são certos, assim como era certa a posse de terras no tempo de José Paulino. Não conta com as flutuações dos preços, não percebe que grandes lucros também podem trazer grandes derrocadas. Para o Dr. Luís, “a bom Jesus estava fazendo as coisas, como se preço de açúcar não fosse para baixo”¹¹¹. Se o engenho era tocado na base do grito, na usina a administração exige um pulso mais firme ainda; não desaparece o uso do castigo físico para com os insurretos. Juca está enchendo os bolsos de dinheiro, mas se vê como o “reformador de sua gente”¹¹². A usina fará o rio Paraíba apodrecer. O rio, com suas cheias e vazantes, regulava o tempo do plantio de subsistência da população a seu redor. A Bom Jesus também arranca o Vertente do povo do Pilar. Ela não apenas oprime com seu cruel ritmo de trabalho; ela violenta a natureza e vai, aos poucos, roubando as alternativas de sobrevivência do povo pobre. “O poder ofensivo da usina se alargava, ia cada vez

108 Ibidem, p. 122.

109 Ibidem, p. 138.

110 Ibidem, p. 139.

111 Ibidem, p. 140.

112 Ibidem, p. 145.

mais longe”¹¹³. Feliciano, o negro místico, enlouquece e se transforma num poço de xingamentos e maldições. Ele é o passado mal resolvido da usina, tudo aquilo que ela atropelou para existir. A casa de Feliciano pega fogo, ele morre no incêndio mas suas imagens de santos não são encontradas. Corre a notícia de um milagre. Juca fica sabendo do ocorrido, mas dá pouca atenção ao falatório do povo, que ele considera “besta como menino”¹¹⁴. A casa de Feliciano vira ponto de peregrinação. Agora, a fé do povo, que era tolerada por José Paulino, se torna um entrave para a produtividade da usina. Uma vez reprimida e humilhada, ela sai de controle. Juca ataca o ajuntamento popular com violência. Nesse ano, a Bom Jesus não irá moer como se esperava – o açúcar sai sem qualidade. A morte de Feliciano é que vai selar, de modo insinuado pelo romance, o início da derrocada da Bom Jesus, condenada pela ambição de seu dono. Com maquinaria nova, a usina é um fracasso; está instaurada a ordem da irracionalidade nos negócios de Juca. Mesmo quando tudo conspira para que a usina produza mais e melhor, algo trava o bom andamento dos negócios. A instalação do novo maquinário coincide com a morte de Feliciano, consumido pelo fogo. Juca é negligente com os pedidos dos pobres que moram em suas terras; ele está mais preocupado em mostrar o que possui aos americanos, que lhe venderam os novos equipamentos e tentam ajustá-los para uma melhor produtividade, sem sucesso. Juca é um homem tomado pela vaidade; assim como Carlos, nele o afã de dominação não encontra contrapartida na contenção de seus próprios impulsos. Toda a velha guarda de sua família condena a sua ousadia e sua pressa. Juca comprometeu todo o patrimônio de sua vasta parentela nos investimentos para a usina; se ele fracassar, todos naufragam junto com ele. O que se coloca em jogo, aqui, é o contraste entre o moderno e o arcaico e o desequilíbrio agressivo do ímpeto modernizador. Dondon teme a *justiça divina*, acha que algum castigo pode advir da repressão violenta que Juca exerceu contra os seguidores de Feliciano. Juca esqueceu de prestar contas para as forças irracionais da terra e do povo. Sua derrocada não deixa de ser trágica no sentido original do termo, isto é, do conflito entre o mito e a cidade, entre o arcaico e irracional e o racional, ou seja, estamos falando aqui de uma sociedade em vias de se modernizar, e que por isso ainda deve prestar tributo às forças obscuras quando não as domina por outros meios (Juca não construiu uma igreja em sua propriedade, como seu concorrente). Ora, se a presença do irracional, presente na psicologia dos protagonistas, entravava a ação nos primeiros romances do *Ciclo* (de *Menino de engenho* a *Banguê*), aqui ele se transfere para o plano do enredo, transformado em elemento dramático, quase que um personagem da trama, agindo como força que emperra o progresso objetivo não só de um homem como de toda uma sociedade. A concepção de história de José Lins nasce da concepção que ele tem do indivíduo – ele mesmo, formado historicamente, como

113 Ibidem, p. 147.

114 Ibidem, p. 155.

fica nítido em *Menino de engenho* – e assim o *Ciclo*, de certa forma, se fecha como unidade romanesca.

Vem o inesperado. A grande crise do açúcar acerta a Bom Jesus em cheio – ela que já estava estremecida pela morte de Feliciano e pelo suicídio do jovem Joaquim, que se atirou em suas máquinas louco de ciúme, tingindo o açúcar com sangue. Juca vai ruir. A “ética sertaneja” do seu rival, o Dr. Luís, evitou sua derrocada. A caatinga ensinou a Luís que ao tempo das chuvas segue a seca. Juca, homem da Zona da Mata, só conhece a lógica da fartura e da terra sempre úmida. O Dr. Luís, assim como Edmond Dantès, é um mestre da paciência, do tempo e da providência:

Todo mundo se admirava da sua calma. Então, não modificava as suas maquinarias, não fazia uma casa-grande, cheia de arrebiques, não gastava como o Dr. Juca com as raparigas, sustentando vadios como Orsine? Era homem de sua casa, de sua mulher. E, por isto, o seu dinheiro inchava nos Bancos, dobrando a sua fortuna [...] Sabia o que era trabalho, o que era economia. Viera da caatinga.¹¹⁵

O Dr. Luís é o verdadeiro “domador de terras”. Oprime o povo sorrindo, com suavidade e violência certas; sabe exercer a força moral de um chefe ao se aproximar do povo, mas também sabe se distanciar e ser duro na hora de lhes arrancar o couro para o trabalho:

Era aquele o poder do Dr. Luís. Oprimia, tirava o fígado pelas costas do povo e o povo gostava dele. [...] O Dr. Luís mandava meter a macaca em Joca Terto mas se no outro dia Joca Terto chegasse, chamando-o para batizar um filho, não mandava ninguém. Ele mesmo e Dona Margarida pegavam na vela, rezavam e seriam compadres de Joca Terto.¹¹⁶

Essa autoridade moral, Juca não possui pois está dominado totalmente pela ganância, que de certa forma bloqueia sua reflexão e sua capacidade de estratégia. Ele não possui sequer a visão clara de si mesmo que Carlos de Melo tem. Luís sabe, no mesmo movimento, predar e conservar; é impiedoso com os trabalhadores indisciplinados da usina, mas comparece ao batizado dos humildes e constrói igrejas. Entre o dissipador exuberante e o puritano comedido, sobreviverá o último.

O enfraquecimento da usina dá forças ao povo que foi esmagado por ela, desnudando a tensão entre classes. O pessoal do Pilar começa a se aproveitar das terras da Bom Jesus. Com a parada da usina, o riacho Vertente ressucita. O Dr. Luís, crente em Deus, vê como um sinal dos céus a derrocada de sua concorrente. Luís usa sabiamente a religião a seu favor; correm boatos a seu respeito de que ele já teria estado no Juazeiro, em visita ao Padre Cícero. Luís se *submete* a uma força maior que ele e, nesse movimento, manipula melhor os trabalhadores. Juca, por sua vez, acreditou ser ele mesmo o deus da Bom Jesus. Não se submeteu nem respeitou as crenças do povo; por isso, a natureza se voltou contra ele. Juca não fez os sacrifícios necessários para acalmar a fúria divina. Assim como Carlos, ele é um Ulisses ensandecido, que abre fogo contra as sereias

115 Ibidem, p. 190-91.

116 Ibidem, p. 197.

esquecendo da imortalidade delas. A queda da usina se assemelha à de uma cidade do Antigo Testamento devastada por uma praga divina. A crise faz com que Ricardo desperte de sua passividade e comece a compreender sua trajetória; ele pensa em seu passado e se dá conta de que retornou ao Santa Rosa para ver seu Ernesto passar nos peitos as meninas pobres da Bom Jesus e trancar mantimentos no barracão, para ver as pernas de sua mãe estourarem, suas irmãs tornadas raparigas, o Paraíba apodrecido, a peste comendo gente. Ricardo dorme no barracão, guardando alimentos enquanto o povo ao redor sente fome. Ao pensar em seu passado, abre o barracão para o saque; nesse gesto de generosidade, morre atingido por um tiro. Em *Usina*, fecha-se o círculo da vida de Ricardo. O gesto de sua fuga se reproduz na abertura do barracão para os pobres – um gesto inconformado, mas irrefletido e impulsivo, e que por isso o leva a uma morte banal. O sacrifício de Ricardo foi ao mesmo tempo grandioso e pequeno, pois não mudou a ordem das coisas. Ele passou despercebido, como tantos cabras mortos nessa época de fome e doença da Bom Jesus. O que choca em sua morte é a maneira pela qual ele passa como um fato entre outros na fatura do romance, justo ele que teve uma obra inteira dedicada à sua vida. Esse pouco relevo da morte de Ricardo em *Usina* tem o que dizer sobre a mudança formal que ocorre entre os dois romances: ainda com a presença de Ricardo forte no início, *Usina* revela a passagem do *pessoal* (narrativa centrada em apenas um personagem) para o *painel* – pintura de grandes movimentos, como a ascensão e queda da usina. Porém, temos um impasse:

- 1)O *pessoal* “emperra” a narrativa, pois não há solução de autonomia nem para Carlos de Melo nem para Ricardo (por mais que a vida do último se mostre movimentada);
- 2)O *painel*, por sua vez, torna os personagens típicos demais, mergulhando-os no espaço e fazendo com que percam a complexidade de suas personalidades;
- 3)A divisão de *Banguê* e *Usina* em três partes parece ser uma tentativa para a saída deste impasse, ao procurar organizar a trama em unidades que estruturariam melhor os romances, fato que malogra nos dois casos devido à narrativa emperrada e monótona de *Banguê* e ao caráter híbrido e sem unidade de *Usina*, que mistura uma continuação de *Moleque Ricardo* à exposição de um painel histórico em que nenhum dos personagens é o “centro” da narrativa;
- 4)A tentativa de solução para o problema indivíduo *versus* meio será dada em *Fogo morto*, que comentaremos adiante.

O orgulho de Juca é punido, porque foi exacerbado. Ele não era temente a Deus, não viveu a experiência do sertão e nem sabia esperar como Luís. Por isso as águas do Paraíba encurralam a ele e a toda a sua família. É a cena do *dilúvio* que fecha o último romance do *Ciclo*, a mostrar que a natureza venceu a violência da usina de Juca. O que José Lins está fazendo não é a denúncia da dominação em si mesma, mas a denúncia de seu desequilíbrio, da ênfase na ação predatória sobre a

terra e os homens, da vaidade exacerbada de Juca, que não conseguiu se livrar de sua maldição familiar. Aqueles que sempre foram senhores não conseguem lidar com o cotidiano incerto dos negócios, com a realidade comezinha dos trabalhadores e suas necessidades. A pura força pode dominar, mas sua dominação dura pouco porque não se enraíza e, em vez de contemporizar com as forças resistentes, as sufoca e indiretamente alimenta seu potencial vulcânico. A personalidade predatória de Carlos e Juca é incapaz de construir algo duradouro, no tempo; seus projetos são antes exploratórios do que civilizadores, e essa característica invade todos os planos de sua vida, inclusive o sexual e familiar: estão dominados pela luxúria e cobiça que Paulo Prado viu como os pilares de nossa sociedade. Como personagens de tragédia, eles arrastam uma maldição da qual são em parte inconscientes. A libertação não se plasma no domínio; ela se faz na solidão. Essa será a lição dos romances do cangaço *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*.

2.4) Família, loucura e decadência. A tentativa de síntese de *Fogo Morto*

Fogo morto (1943) é tido, por muitos, como a obra-prima de José Lins do Rego. O romance foi pensado como um tríptico, e cada painel é ocupado por uma figura masculina que personifica, a partir de sua origem social, o tema da decadência de um sistema econômico que não resistiu ao desenvolvimento do Sudeste industrializado e nem à maquinaria que substituiu a mão-de-obra humana, como é retratado em *Usina*, a obra que fecha o *Ciclo* de José Lins.

Loucura, solidão, despropósito, arrogância, velhice. Esse, o clima geral de *Fogo Morto*, no qual paira uma falta de ar e de perspectiva muito semelhante à que cerca os personagens de *Crônica da Casa Assassina*, de Lúcio Cardoso. Mas no mundo criado por José Lins não há a possibilidade da aventura mística, da libertação através da fé ou da profanação; o limite, para seus personagens, é o chão, na direção do qual eles se curvam lentamente, conforme a vida passa. O tempo dos engenhos encontra seu fim sem catarse que propicie a revelação de uma verdade escondida; na vida dos três homens retratados no romance, a força motriz é um ódio, um ressentimento sem objeto, a lamentação por um poder e um tempo irrecuperáveis. Impecável na forma, *Fogo Morto* é um daqueles romances pesados, sem esperança, uma “pedra” que se resume a testemunhar o fim de um tempo, sem depositar expectativas no que pode vir depois, sem demonstrar insatisfação com o que retrata. Aqui, o privilégio é dado aos personagens, que ocupam soberanamente o espaço que lhes é concedido, sem extrapolar nem ficar aquém de seus limites. Nessa obra, José Lins encontrou o equilíbrio entre dois elementos já presentes em suas narrativas anteriores: o foco narrativo centrado em um único personagem e o elemento épico, ambos coordenados numa forma tríplice que articula três personagens de diversas classes sociais, mas pertencentes ao mesmo meio e tempo. Não temos ,

aqui, o senso de sufocamento e limitação que encontramos em *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*; tampouco encontramos a visada épica que diminui os personagens, como em *Usina*; estamos mais próximos do ponto de vista de *Moleque Ricardo*, com sua variedade de ações e o retrato rico do espaço, mas em *Fogo morto* encontramos maturidade formal devido ao ponto de vista que soube se descolar dos problemas particulares de Carlos de Melo e Ricardo e soube se aprofundar na existência singular e variada de cada um dos personagens (elemento que não encontramos em *Usina*), articulando o universal ao particular e fazendo da divisão em três partes, elemento já presente em *Banguê* e *Usina*, algo formalmente relevante e significativo, que estrutura o romance, ou seja: para se livrar do beco sem saída de Carlos de Melo, somente a saída forçada, ou seja, o retrato da existência de seres diversos, pode fornecer algum ar novo à narrativa, que mesmo assim, como veremos, não deixará de versar sobre o mesmo tema: a estagnação. Enquanto a inquietude existencial movimentava obras como *Crônica da casa assassinada*, *Lavoura Arcaica* (Raduan Nassar) e *O casamento* (Nelson Rodrigues) para além de seus próprios enredos, pois o discurso exaltado dos personagens provoca o leitor ao tocar em tabus caros à civilização, em *Fogo Morto* a inquietação nunca ultrapassa a distância que o tratamento épico do narrador dá a cada um dos personagens, de modo que o romance tematiza, em extensão, assuntos que as demais narrativas mencionadas formalizam em profundidade.

São três as figuras centrais do romance: José Amaro, um verdadeiro poço de orgulho, ressentimento e solidão, é um mestre artesão, “homem livre” que vive nas terras do Coronel Lula e fabrica selas de montaria. O doentio Lula, ensimesmado e carola, espécie de imagem em negativo do senhor de terras das épocas áureas dos engenhos, sanguíneos, donos de si, expansivos; em Lula só restou, do passado, a arrogância e uma crueldade acovardada, apegada às demonstrações formais de luxo e poder. Por último, há o Capitão Vitorino, “homem de bem” das cercanias que briga com todos e é tido como louco, espécie de Quixote sertanejo, embora em sua loucura exista muito de uma razão fora de lugar.

Em José Amaro é clara, o tempo todo e de forma até irritante, a vontade de se mostrar como homem autônomo, independente – tudo o que, na verdade, ele não é, num mecanismo de negação psicológica que procura velar uma verdade que, se trazida à consciência, seria catastrófica. Atrelado ao Santa Fé, o engenho de Lula, José Amaro é um saudoso dos tempos de fartura da propriedade e sabe, no fundo, que a ruína do engenho é também a sua. Gosta de dizer que não suporta os gritos do senhor das terras, que na sua casa é ele quem manda, que seu pai fabricava selas para o Imperador montar; é um pobre-diabo que se compraz em gargantear aos quatro ventos sua independência: “sou pobre, Seu Pedro, mas sou um homem que não me abaixo a ninguém”. “Sou eleitor, dou o meu voto

a quem eu quero”.¹¹⁷ É um homem doente de orgulho – essa a grandeza que faz dele personagem e o faz morrer, enlouquecido. José Amaro representa a transição do homem livre na ordem escravocrata – aquele que vivia atrelado aos favores dos donos das terras – para o “cidadão” pobre-diabo que vai migrar para a cidade grande, cuja pequena autonomia política e econômica é minada por uma vida premida pelas necessidades – exemplo disso são Macabéa e Olímpico, de *A hora da estrela*, ou mesmo o Naziazeno, personagem de *Os ratos*, de Dyonélio Machado, ou ainda os pequenos funcionários presentes na ficção de Graciliano Ramos, como o Luís da Silva, de *Angústia*, ou o protagonista de *Caetés*.

Embora desejasse ter tido um filho homem, José Amaro é pai de “moça velha”. Marta tem trinta anos e não se casou. Ele odeia sua família; mulher e filha são “toda a desgraça de sua vida”¹¹⁸. Tudo o que o cerca é sinal de esterilidade, a começar pelo orgulho que traz dentro de si, por uma sede de poder e liberdade que não se realiza. Ele, assim como Vitorino, tem pouca consciência de sua ruína, que é sentida mais como sintoma do que elaborada racionalmente. Os dois compadres são falastrões e agressivos como forma de compensar sua decadência. Aliás, o romance é pleno de uma violência simbólica que se realiza no plano do discurso; transferida, por assim dizer, do plano concreto (os espancamentos de escravos ocorridos cotidianamente antes da abolição) para o plano dos diálogos, ameaças, discussões. Em *Fogo Morto*, todos os valores dos tempos áureos do engenho se tornam caricatura, revelam sua verdadeira face, assim como a maquiagem de Gustav von Aschenbach, no longa-metragem *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, é a caricatura da juventude e a manifestação de uma verdade – a da passagem do tempo, capaz de revelar a miséria da vaidade e da beleza.

O tempo, infinito e incessante, elemento épico por excelência, é a figura máxima nesse romance que se nega à rebeldia. Na sua montagem e exposição da decadência do Santa Fé, ascensão do vizinho Santa Rosa e loucura de seus habitantes, é como se a obra nos dissesse: outros tempos de fartura virão, e com eles outras decadências, mas a miséria humana, ah, essa sempre será a mesma, incansável, estúpida como o destino desses personagens sem consciência do que de fato lhes ocorre, a viverem cegamente seu destino, presos à terra como bichos que nela nasceram. Seus sonhos são vãos; seus projetos, guiados por uma vaidade que não encontra mais legitimidade social. Tudo, em *Fogo Morto*, é “som e fúria”, exceto a própria forma do romance, fruto de um esforço por distanciamento que acabou por torná-lo existencialmente árido e, porque não dizer, conservador, ao apostar na recorrência e repetição cíclica do fausto e decadência, que leva os homens de roldão, como se eles não participassem ativamente do processo. *Fogo morto* cristaliza formalmente a

117 REGO, José Lins do. **Fogo morto**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, págs. 14 e 12.

118 Ibidem, p. 31.

regressão, já presente no discurso de Carlos de Melo e no início de distanciamento épico presente em *Usina*, cujo enredo endossa a vitória da natureza sobre os homens.

Para suportar uma insignificância inconscientemente pressentida por ele mesmo, José Amaro se apega como um fanático ao trabalho - “vivia pegado naquele tamborete, como negro no tronco”¹¹⁹ e passeia à noite, sozinho, pelos arredores de sua casa, o que lhe rende o apelido de “lobisomem” na vizinhança. Sua figura excêntrica logo passa a carregar o rótulo de “amaldiçoada”, dada a irrupção constante de ímpetos e desejos violentos. José Amaro, assim como o Coronel Lula, está nos antípodas da imagem do patriarca benfazejo, severo porém protetor, dotado de uma razão inabalável e dono da “última palavra” em todos os assuntos. Nele, vem à tona o ódio à família, mudo e inconfessado, tão forte quanto o amor e mais lúcido que este – o horror à existência e a tudo o que se constrói, demoníaco e amargo como seu próprio nome. Ao mesmo tempo, a agressividade de Amaro se baseia num ressentimento de forte origem social. Como nunca pôde possuir terras, ele quer se vingar do poder que não teve em sua própria família, exercendo autoridade de forma violenta em seu lar. Amaro tem pena daquilo que considera as “loucuras” de Vitorino, e quer bem a ele, “homem de bem” como ele próprio. Mas não sente compaixão por Marta, sua filha. Sua divisa é: “ninguém pisa por cima de mim”¹²⁰, pois ele deve pisar por cima de todos, embora não consiga. Sua relação com o Coronel Lula é ambivalente: diz não suportar ouvir seus gritos, mas é obrigado a sair de suas terras quando o senhor ordena; nunca abre fogo contra o poder diretamente, assumindo sozinho sua posição, em coerência com o seu discurso revoltado. Ao mesmo tempo, manifesta simpatia ao cangaceiro Antônio Silvino, que ataca os ricos, mas em nenhum momento toma coragem e entra para o bando de Silvino para, finalmente, transformar seu ressentimento em causa. Não, o ódio de Amaro possui objeto menor do que questões de classe: ele queria ser simplesmente um *pater familias* e senhor de terras todo poderoso, no que fracassou – nem sequer um filho homem teve, em quem pudesse depositar todos os seus anseios frustrados. Em *Fogo Morto* as mulheres são, em sua maioria, loucas, sem filhos, isoladas; é o caso de Marta, é o caso da solitária Sinhá, sua mãe que, apesar de ter como marido José Amaro, é a única pessoa “sã” da casa; há a louca Olívia, irmã de Amélia, a esposa de Lula, que tem, por sua vez, dificuldade em pôr filhos no mundo, fracassando na tarefa de dar um herdeiro ao marido. A decadência das mulheres se dá por meio do corpo, indicando a degenerescência e a perda de força vital que acompanha a decadência do engenho. Se o adjetivo *telúrico*, bastante usado nos comentários sobre a prosa de José Lins, servir aqui, devemos interpretá-lo menos pelo vitalismo exuberante e mais pela noção de existência estritamente presa ao

119 Ibidem, p. 25.

120 Ibidem, p. 43.

corpo¹²¹, numa noção de destino e fatalidade que não é estranha ao naturalismo¹²², que só não compromete o romance dada a riqueza com a qual o narrador caracteriza cada um dos personagens, sem submetê-los totalmente ao meio – embora a influência desse seja muito forte no destino de todos eles.

José Amaro “queria ser só neste mundo que não lhe dava alegria”¹²³. Está sempre na beira do abismo de um descontrole total; os choros de Marta o enlouquecem de desgosto. Assim como o Sabino de *O casamento*, ele é o pai cuja família o sufoca; “tudo daria para poder se ver livre de sua casa”. Culpa Sinhá pela doença de Marta, e acredita que a filha não tem nenhuma característica dele – quando, na verdade, a loucura da moça velha é o que mais os une. Vive falando mal do Coronel Lula, mas ao vê-lo junto com a família profere um “boa noite” respeitoso a todos. É um sujeito apartado de sua essência, dividido entre dois tempos: a decadência, que dá vazão a seu discurso em defesa de sua autonomia, e o passado, composto por um pai que respeitava o Imperador e o dono das terras onde morava. Mas a crise de José Amaro não fala apenas do momento histórico imediato que ele vive. Assim como acontece com o Bentinho, de *Dom Casmurro*, a vivência plena de sua individualidade implica o desejo de destruição de sua família, um “peso” do qual ele quer se libertar. Talvez porque na formação do Brasil os sinais se invertam um pouco. É-se pai, “dono” de uma família, e como tal se é, então, indivíduo respeitável, “homem de bem”. A família vem antes e é pressuposto para a respeitabilidade do homem. Nos países centrais, a família, não menos importante, sofre o choque da Revolução Francesa, que diminui de maneira considerável a importância das origens e linhagens que marcava o mundo feudal e monárquico. Surge a figura do *self made man*, que pode constituir família após ter conquistado seu espaço na sociedade. A família servirá, assim, como a simples ratificação de seu estatuto de homem de bem, e não seu pressuposto, de modo que há a possibilidade de simplesmente não possuir família e continuar sendo respeitável –

121 Para José Aderaldo Castello, o sexo é o maior personagem da obra de José Lins: “De fato, se considerarmos toda a obra de José Lins do Rego, diríamos que o seu maior personagem é o sexo, sobretudo nos romances em que é possível reconhecer-se um enraizamento que os prende à infância (...) Sexo e análise se fundem, frequentemente, e muitas vezes, o sexo adquire maior relevo”. A isso se liga o caráter telúrico e instintivo do escritor, bastante enfatizado pelo crítico: “A identificação plena do escritor com a vida, no momento de realizar a sua obra, afasta toda a vigilância crítica, para deixá-la totalmente mergulhada na sua emoção. José Lins do Rego não pensa de outra maneira”, daí temos um pouco distanciamento do escritor em relação à sua própria obra. Ver, do autor, **José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo**. São Paulo, Edart, 1961, pp. 133 e 111.

122 A presença do naturalismo na obra de José Lins e de todos os outros escritores aqui estudados oscila entre o mito e a tragédia e um desejo de esclarecimento, numa oscilação típica do gênero, assim caracterizada por Yves Chevrel: “Le naturalisme n'a pas réussi à se défaire de l'inconscient mythique, toujours susceptible de prendre sa revanche. Pourtant le but des écrivains naturalistes est bien de construire une littérature sans mythes ni tabous. Cette entreprise ne va pas sans mal; elle repose avant tout sur une volonté de clarté, de transparence, appliquée aux manifestations du monde contemporain. L'exigence d'explication de l'actualité n'est plus comprise comme une lecture à l'aide du mythe, mais comme une observation d'une réalité en devenir. Le résultat est une littérature sérieuse, qui n'est pas faite pour divertir, mais pour interroger, pour placer l'homme devant ses responsabilités”. Ver, do autor, **Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international**. Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 60.

123 **Fogo Morto**, p. 54.

algo pouco usual no Brasil, país em que a colonização era sinônimo de povoamento, ou seja, homens brancos fazendo filhos em índias, negras e esposas legítimas. Camisa-de-força daquilo que poderíamos chamar de a “formação do indivíduo” ou da cidadania no Brasil, a família surge, nesse momento de decadência da ordem rural que foi a base de nossa economia colonial, como uma prisão. José Amaro é o lobisomem da vizinhança, acusado de manter relações incestuosas com sua filha, Marta; paranóico, acha que todos tramam contra ele; o que vem à tona, em sua figura, são as perversões de uma ordem até então inquestionável. A tirania do senhor de engenho se transforma, em José Amaro, em violência gratuita, fruto da inveja. A certeza e a tranquilidade de seu pai, cria de um Santa Fé mais rico, deram espaço ao medo adormecido do homem subordinado e dependente, que sofre diariamente por seu futuro incerto. Vitorino, por sua vez, nunca descuida de marcar posição, sempre enfatizando seu lugar social; embora inócuo em suas ridículas atitudes temerárias que não encontram fundamento na realidade, não deixa de tecer comentários como esses, cuja violência não pode ser diminuída ou interpretada como *blague* quixotesca: “comadre, negro só mesmo no chicote. Um homem branco como eu não se rebaixa a trocar desaforo com uma desgraça desta”.¹²⁴ Todos os personagens centrais de *Fogo morto* sofrem de complexo de inferioridade, são frustrados, e nesse sentido são filhos de Carlos de Melo, com a diferença de que não afundam a narrativa em sua frustração, sendo ela antes matéria para a peripécia que desnuda o movimento histórico.

Mesmo em relação ao cangaceiro Antônio Silvino, a postura de José Amaro é de submissão. Assim como está “de favor” nas terras de Lula, também é instado a prestar favores para o cangaceiro e seu bando, mas não vê dessa forma a relação entre ele e Silvino. Fanatizado, deposita todo o seu ressentimento, toda a sua inquietude de uma vida que nunca foi na figura do bandido, capaz de dar um novo sentido à sua existência: “agora tinha um motivo para os restos de seus dias. Pouco se importava que a filha fosse um fracasso, que a mulher não lhe desse coisa alguma”.¹²⁵ Mas nem sequer os favores que o cangaceiro lhe pede José Amaro consegue cumprir. Imobilizado, sofrendo de ataque nervoso após ter fracassado no cumprimento de uma tarefa para o bando de Antônio Silvino, Amaro morde a terra “que ele nunca amara”¹²⁶ e perde a consciência, numa mistura de medo, ódio, ressentimento e vontade de morrer, de se aniquilar. A partir daí, as portas da loucura e da doença se abrem para esse homem seco, obstinado em suas paixões. No pequeno núcleo composto por pai, mãe e filha, condensam-se conteúdos que remetem a aspectos da história brasileira, principalmente à escravidão. Frente ao marido enfermo, que ela “temia como a um duro

124 Ibidem, p. 71.

125 Ibidem, p. 75.

126 Ibidem, p. 78.

senhor”¹²⁷, Sinhá se sente mais forte. Amaro olha para ela “com uma raiva do demônio”. O único sentimento que mantém essa família unida é o ódio. Como não tem poder para submetê-las, José Amaro deseja a morte das mulheres da casa. A decadência traz à tona uma violência que, no passado, se objetivava em atos concretos. Amaro “não tivera um filho, não fora como seu pai, capaz de matar, de ser um homem de coragem, de espírito pronto”.¹²⁸ É, então, no interior da família que irrompe uma agressividade antes praticada fora de casa. Após o ataque em que caiu no chão, mordendo a terra que nunca possuiu, Amaro passa a vagar como alma penada pelo engenho, vira motivo de fofocas entre seus habitantes. Ele é um homem sem coragem, e por isso adoeceu; teme sua própria revolta; é incapaz de sair pela rua, como Vitorino, comprando briga com os poderosos da terra.

Aos poucos, José Amaro também vai se transformando fisicamente, se animalizando. Tem “os olhos amarelos, a barba suja, os cabelos grandes”¹²⁹. Assim como ocorre com os Menezes, de *Crônica da casa assassinada*, a família de Amaro entra em colapso num torvelinho de medo e violência; o pai é incapaz de assumir sua própria covardia, por isso se tortura até o fim, envergonhado por seu fracasso como homem. A filha Marta, por sua vez, é quem tem a existência mais comprometida pela crise familiar. Rejeitada pelo pai, que mal tolera sua presença, ela tem um colapso nervoso e o que diz durante a crise é significativo, num jato de vida: “miseráveis, pensam que me matam, pensam que mijam em cima de mim?”¹³⁰. Para Sinhá Adriana, no entanto, Amaro é “homem de bem”. Para Lucindo, outro conhecido, ele é “homem de sua casa, do seu ofício, da sua família”.¹³¹ Esboça-se, assim, uma espécie de fenomenologia do “homem de bem” brasileiro, que internaliza nas relações familiares a violência que antes era também dirigida ao exterior. Nos três personagens do romance, temos a figura da autoridade em crise, como se o assunto de *Banguê* viesse à tona numa forma mais madura, capaz de dar conta de individualidades cuja formação implica a supressão do outro: eis a essência de Amaro, Lula e Vitorino. A autonomia deles é somente uma aparência, pois eles se tornam vítimas de suas próprias paixões, elas por sua vez nascidas de um descompasso entre o tempo atual e os costumes antigos. Além disso, temos que no romance a própria individualidade dos personagens é ilusória: cada um dos três é face da mesma moeda, manifesta em diferentes classes sociais, e em todos eles há algo em comum, que é central para a compreensão de suas naturezas: a personalidade despótica, que deseja submeter tudo a seu capricho, o “eu” que não vê limites para sua expansão, incapaz de amadurecer no embate com o meio social, pois este é feito predominantemente de escravos, não de homens livres. Ou seja, apesar

127 Ibidem, p. 80.

128 Ibidem, p. 76.

129 Ibidem, p. 89.

130 Ibidem, p. 90.

131 Ibidem, p. 81.

do achado formal, *Fogo morto* não deixa de versar sobre o mesmo tema de *Banguê*. O que garante o amadurecimento no tratamento do assunto é a perspectiva épica, capaz de iluminar aquilo que em Carlos de Melo ainda se encontrava obscuro, por estar muito colado à sua experiência particular. O drama dos personagens de *Fogo morto* adquire ressonância justamente porque o olhar que os registra é retrospectivo, evidenciando a *inconsciência que eles mesmos têm de sua decadência* – nota dissonante em relação a Carlos, que apesar de estagnado percebe com nitidez seu fracasso. Quem vê a decadência em *Fogo morto* é o narrador, não os personagens; estes simplesmente atuam. O oxímoro se completa; em *Banguê* há consciência mas a ação emperra; em *Fogo morto* não há consciência nos personagens, mas há a do narrador: a ação flui, embora pareça mais guiada pela natureza do que pelos homens. Ou seja, a busca por solução formal, na ficção de José Lins, é condicionada pelo problema da formação do indivíduo e sua relação com o meio, elemento que, como veremos, é o fio que perpassa toda a sua obra, exigindo e fomentando a busca de saídas no plano da forma, na constituição de um romance em que está ausente a figura do indivíduo burguês do romance europeu, mais autônomo em sua luta pela vida – como Tess ou Judas, ambos personagens de Thomas Hardy, romancista sempre citado por Lins do Rego. O discurso indireto livre é o recurso que ao mesmo tempo aproxima e afasta o narrador do personagem. No trecho abaixo, por exemplo, estamos ao mesmo tempo acompanhando o pensamento de José Amaro e percebendo o drama de sua solidão. Este “meio distanciamento” possibilita o andamento mais desempenado da ação, e denota um sentido humano liberto do egoísmo do narrador dos três primeiros romances do ciclo. Amaro anda sozinho pela noite – *ação* – e pensa em Tomás e sua filha morta – *ruminação*. Não há a perspectiva de solução de seu impasse, como havia a tentativa em Carlos de Melo, pois os personagens de *Fogo morto* já estão condenados de antemão – a única superação presente no romance é a consciência do narrador, que oscila o foco para perto e para longe com maestria:

Os pés inchados doíam nas pedras do caminho. A sua aplecata batia forte no silêncio da noite. Por debaixo da aroeira gigante parou um pouco. Ali vinham almas penadas pedir a misericórdia dos vivos. Almas penadas pedindo missa. Não acreditava em coisa alguma. Diziam que o Capitão Tomás chorava como negro cativo nas noites de escuro. Era tudo mentira. Quem chorava de verdade era a sua filha Marta. E aquele pensamento foi como uma cutucada de vara de ferrão no seu lombo. Foi andando para os lados da beira do rio. Ia pelo corredor que o velho José Paulino fizera para o gado descer da catinga para o bebedouro. A imagem do velho cresceu na sua memória. Lembrava-se do dia, na casa do engenho, quando ele consertava polias de máquina de algodão, dos gritos que o velho lhe dera. No outro dia não voltou mais para trabalhar para aquele homem. Lá embaixo era o rio. Desceu mais, não queria que o vissem assim como estava. Tomariam por doido. E quanto mais andava mais tinha vontade¹³².

132 Ibidem, p. 51.

O interior e o exterior se plasmam na descrição da cena: a alpercata bate forte no silêncio da noite, Amaro anda para os lados da beira do rio; até aí temos a ação descrita superficialmente. Mas ela produz a *evocação*: de José Paulino, de Marta, de Tomás. Nenhuma das reflexões de José Amaro o leva a uma tomada de consciência sobre sua vida, e nesse sentido ele está tão perdido quanto Carlos: mas o ponto de vista de *Fogo morto* dá ressonância nova ao drama pessoal, inserindo-o num cenário que o ultrapassa: Amaro sofre em meio ao ambiente que o circunda, relatado a partir de um olhar que vê tudo de cima. O discurso indireto livre permite que o narrador selecione aquilo que em seu drama é mais significativo, sem necessariamente ter de mergulhar nas misérias pessoais da narração em primeira pessoa. Meio e personagem se plasmam numa síntese que confere grandeza e peso histórico às cenas; no trecho citado, Amaro e o caminho de pedras, à noite, são uma coisa só: o retrato de um homem branco livre em meio à decadência dos engenhos, condenado à loucura.

Na impossibilidade de espancar escravos ou matar desafetos, a violência é canalizada em direção aos familiares e a si mesmo – a história de José Amaro trata antes de tudo de sua auto-destruição. Quanto Marta tem mais um de seus ataques, o pai a espanca sem piedade. Acha que é capaz de matar a ira da filha com pancadas, “atacado de uma ânsia de morte” na crise nervosa que tem após bater nela. Para ele, o que Marta tinha “só se curava mesmo com surra, com pancada forte”¹³³, numa observação que mistura, ao mesmo tempo, a necessidade de domesticar o anseio de vida da mulher jovem, transformado em loucura; a associação entre sexualidade, paternidade e escravidão, pois a pancada é o único meio para Marta entender quem manda na casa, na concepção de José Amaro.

O mundo, com a decadência do Santa Fé, saiu dos eixos. Nada mais faz sentido para o mestre seleiro. Nem mesmo a violência física é capaz de acalmá-lo, funcionando como catarse; esse pai não sabe mais surrar os filhos e ir dormir em paz, cansado do esforço. Não. Após o ataque de Marta, que desencadeia a surra, Amaro também desaba inconsciente e a casa fica “na paz dos mortos”.¹³⁴ Sinhá, por sua vez, é a única capaz de observar com lucidez e impotência o estrago que tomou conta de sua família. Os personagens rumam, cegos, para a ruína. Estão fechados dentro de seus corpos, incapazes de articular em termos racionais o mal que os assola. O processo de decadência varre tudo, não existem vencedores, pois o meio não propiciou sequer a chance de auto-conhecimento: submeteu ao modo de produção, pura e simplesmente, as existências. O mesmo clima de violência – ainda mais extremada e sem saída – surge no longa-metragem *Baixio das bestas*, exibido em 2008, no qual a decadência, agora das usinas, dá espaço a uma classe social parasitária, criminosa, que reinventa a casa-grande e senzala num meio em que as relações se dão

133 Ibidem, p. 90.

134 Ibidem, p. 91.

claramente através da força bruta de quem tem mais poder e dinheiro, ou seja – passou o tempo e nada mudou no Nordeste açucareiro. O próprio modo de produção cria, como um monstro, os seres humanos que a ele estão subordinados. É como se a força da exploração bruta fosse mais forte que tudo, mantendo vivo o fantasma da escravidão.

José Amaro está perdido pois não tem a quem servir nem em quem mandar. Não sente de Lula o jugo forte que o faria orgulhar-se de sua submissão; perdeu sua importância como mestre seleiro, pois não tem os clientes que seu pai teve. É somente após perder a casa, que sentia “como verdadeiramente sua”¹³⁵ mas que pertence a Lula, que ele vai, em um momento de lucidez, perguntar a si mesmo: “por que era aquele pai sem coração, aquele marido desnaturado? [...] Era, de fato, um homem perdido, sem amor às coisas, sem amor ao ofício, à mulher, à filha”.¹³⁶ O que mata Amaro é o fato de ele não possuir a mesma coragem de Vitorino; sente a injustiça de ser despejado do Santa Fé, mas não consegue enfrentar, *sozinho*, Lula. Seus atos de loucura se restringem ao ambiente doméstico, onde, apesar de tudo, ele ainda é senhor. Em frente a Lula, “o mestre baixou a cabeça”¹³⁷ e ainda tenta colocar a culpa por seu despejo do engenho no negro Floripes, que teria feito mexericos a seu respeito para Lula. É seu ressentimento extremado que o transforma em “monstro”, numa pessoa sem lugar. E é justamente a sua perdição que o faz grande, que confere caráter trágico a uma existência que é, na verdade, pequena e condicionada por interesses, mesmo em sua aparente desrazão. Ele, como Lula e Vitorino, é um homem derrotado pelo tempo, pelas forças objetivas da história; suas fortes reações emocionais são incapazes de mudar o curso das coisas. No momento em que Marta, enlouquecida, é levada embora para ser internada, passa na rua o cortejo fúnebre de um cangaceiro: marca simbólica da derrota de José Amaro, que chora como um menino após a partida da filha.

Fogo morto é um romance de dois tempos. O tempo principal é o da decadência, que traga todos os personagens no mesmo redemoinho. O tempo secundário, mas não menos importante, é aquele cuja data está gravada no frontão do Santa Fé: 1850, marca do apogeu do engenho e do Império. É um tempo fantasma, presente em todas as frinchas do romance, a “era de ouro” que torna pálido o presente empobrecido. Aqui a decadência se objetivou, assim como aconteceu com a irracionalidade em *Usina*. Não é apenas uma percepção subjetiva, como a de Carlos de Melo em *Banguê*. Da subjetividade para a objetividade, o ganho é de consciência e conhecimento, pois o movimento implica libertação de uma mente travada no círculo vicioso da tentativa e do fracasso. Por isso a narrativa flui mais solta, sem medo de evidenciar os efeitos da derrocada – algo que Carlos e Ricardo pareciam ainda ter receio em reconhecer. A essa era pertence o Capitão Tomás, o

135 Ibidem, p. 111.

136 Ibidem, p. 115.

137 Ibidem, p. 109.

sogro de Lula e pai do Santa Fé. “Homem seco, de poucas palavras, de cara fechada”¹³⁸, afeito ao trabalho duro e ao pulso firme, é o obstinado Tomás quem vai criar um engenho a partir do nada; “não fora ali, como os outros ricos da terra, encontrar tudo feito para continuar”¹³⁹. É com o dinheiro que rende o engenho que ele irá ilustrar Amélia, a futura esposa de Lula, esse por sua vez também filho de um “homem de bem” que morreu em confronto com as forças do governo, em 1848. Embora a energia de Tomás dê o tom geral da prosperidade no engenho, a decadência, como uma doença em sua fase inicial, começa desde já a se insinuar na família. Olívia, a irmã de Amélia, é louca, e a enfermidade da filha vai aos poucos minar o ânimo empreendedor de Tomás. Para completar o quadro de desequilíbrio, há o negro fujão Domingos, que coloca, com seus sumiços, a autoridade do patriarca em cheque. Ao ser encontrado, Domingos é duramente espancado enquanto a cultivada Amélia toca uma valsa ao piano para Tomás, numa cena que pode ser lida como metáfora do romance, além de ser muito representativa do estatuto da cultura no Brasil. Espancamento de escravo ao som melodioso do piano: estão unidos o absurdo da violência à perfeição e serenidade da música erudita, assim como o romance consegue unir o acabamento épico e a forma tripartida, bem equilibrada, à violência simbólica e ao tormento de cada um dos personagens que ocupam o centro de suas partes. Além disso, no Brasil a alta cultura está acostumada a conviver, lado a lado, com a mais crassa miséria e ignorância, fechada em si mesma, como se os gritos do escravo, emitidos entre os acordes do piano, fossem inaudíveis – assunto esse, aliás, que será objeto de discussão e tentativa de solução justamente a partir do modernismo. Como o romance mimetiza a separação entre as duas esferas, no plano da forma, com maestria – a única união entre o objeto e o narrador ocorre no plano do discurso, próximo à linguagem coloquial mas sem muitas ousadias (ou seja, o desequilíbrio da decadência está expresso numa forma equilibrada, através de um ponto de vista distanciado) – o leitor tem a impressão, reforçada pelo destino de cada um dos personagens, de fatalidade, ou seja: não há solução, as coisas são como são e ao artista só cabe retratar, da forma mais nítida possível, determinada situação histórica, pois a solução foi encontrada na forma épica misturada ao foco na individualidade de cada personagem, compondo um equilíbrio entre meio e sujeito até então inédito na obra do romancista. Porém a solução formal não liberta do impasse do tema, ou seja, a questão do *condicionamento histórico da individualidade*. Por mais que sejam complexos e matizados, Lula, Amaro e Vitorino estão mergulhados na história e submetidos a ela, impotentes frente ao tempo que os arrasta, como Carlos e Ricardo. Por isso o próximo passo do romancista será a tentativa de explorar mais detidamente a subjetividade dos personagens, na busca pelo retrato de sua vida interior, colocando em segundo

138 Ibidem, p. 122.

139 Ibidem, p. 124.

plano a história, como ele faz em *Pureza e Eurídice*.

Não há mais instabilidade no interior da forma pois em *Fogo morto* o autor dá-se conta de que o futuro não está em questão. Os escritores da geração de José Lins tiveram tempo e carreiras públicas estáveis o suficiente para analisarem, com maior ou menor clareza, a derrocada de sua classe social, que não significou seu fim.

Tomás era duro, mas não espancava os negros à toa. Lula, inseguro, possui um caráter fraco, dado a repentes emocionais, sem coerência, degenerado. A ordem da predação não consegue resistir à crise. Metáforas da doença, aliás, permeiam todo o romance, como miasmas que pululassem nos cantos e fossem, aos poucos, tomando conta da cena. Lula começa a atuar no vácuo deixado pela ausência de Tomás, desgostoso com o mal de Olívia, e suas ações rompem a ordem natural do engenho, degradando-a, tirando as coisas do lugar – José Amaro é, inclusive, vítima dessa desordem no Santa Fé, pois boa parte de seu desespero vem do fato de não mais sentir segurança em seu senhor. Essa “ordem natural do engenho”, na qual preside um pai severo porém bom, tem, por sua vez, relação com o retrato por vezes idílico pintado por Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* acrescida, em *Fogo morto*, de uma dose de puritanismo dada pelo “pulso-firme” do *self-made man* que criou o engenho com seu próprio esforço. Segundo a esposa Mariquinha, “Tomás era homem duro, sem agradar, sem muita conversa, mas tinha coração generoso. Aquele Lula, todo de medidas, todo não-me-toques, tinha gênio perigoso”.¹⁴⁰ E castigar os negros sem razão (como se uma “razão” para torturá-los existisse e justificasse a ordem das coisas) acaba por atrair desgraça para o Santa Fé. Mariquinha, sua sogra, morre de desgosto, pois Lula não permitia que ela se aproximasse de sua neta, Neném, com quem o pai tem uma dedicação sem limites, pouco natural em um homem de sua época. Lula proíbe os escravos de fazerem suas rezas, lê jornais o dia inteiro; os negros do engenho vão minguando, tudo degenera após a morte do Capitão Tomás, que não suportou a loucura da filha e o caráter do genro. Surge então um engenho fora dos eixos, a causa do desespero de José Amaro. Lula age fora da realidade, como a nobreza decadente de Proust, apegada a um passado cada vez mais esmaecido. Mas o caso de Lula é diferente: criado na cidade, ele não sabe lidar com as exigências práticas de um engenho, falta a ele a rusticidade e a força viril suficientes para liderar a casa como faziam os antigos patriarcas. Ele tem características comumente associadas à mulher: covardia, crueldade, religiosidade exacerbada e superficial, apego demasiado às crias e à forma das coisas, em vez da essência. Suas únicas preocupações são andar pela cidade com luxos de príncipe, zelar pela educação da filha, à moda européia, rezar como uma devota e se isolar do meio social da cidade, sem se interessar por política. Assim como a Nina, de *Crônica da casa assassinada*, Lula é um “homem da cidade”: só traz o mal, a doença e a desarmonia ao engenho. Numa visão tanto

140 Ibidem, p. 144.

trágica quanto sinistra, é a maldade sádica de Lula, a desordem por ele instaurada no engenho que vai desencadear a ruína de sua própria descendência; o segundo filho de Amélia nasce morto. “Disse a parteira que tinha uma cabeça de monstro. Era um aleijão. Castigo do céu”.¹⁴¹ Depois disso, Amélia não pode mais procriar. Aos poucos, o Santa Fé vai se tornando o engenho mais sinistro da várzea; quando chega a abolição, seus negros rumam para outros engenhos.

O fanatismo de Lula por Neném, por sua vez, é doentio e não deixa de ser uma exacerbação do sentimento de propriedade sobre os filhos que se aproxima do incesto, como ocorre em *O casamento*: “às vezes [Lula] surpreendia-se embevecido, como se estivesse enamorado pela filha”.¹⁴² Aos poucos ele começa, assim como José Amaro, a perder o juízo; tem ataques de epilepsia minuciosamente descritos pelo narrador, e passa a oscilar entre uma devoção mais próxima do ódio do que do amor – ama a Deus e não suporta os homens, num “amor doente, desesperado, que o consumia como uma chama”¹⁴³; passa a ver a filha como “propriedade sua, em que ninguém tocaria”¹⁴⁴. Esse senhor de terras que não sabe exercer a generosidade, uma de suas maiores obrigações numa terra de miseráveis, esconde-se atrás do misticismo para não ver a perda da legitimidade de seu poder; assim como Amaro, ele ganha forma de “monstro”; sua beatice é falsa, pois como pode rezar tanto um homem que sente prazer em torturar? Como se estivesse acima do bem e do mal, Lula perde contato com o chão que garantiria sua sobrevivência. Não gosta da nascente República, se sentiu lesado pela abolição, é incapaz de se adaptar tanto aos tempos antigos quanto aos novos, negando auxílio político a José Paulino, do engenho Santa Rosa, que soube se adaptar à nova ordem. Lula não tem lugar. Ele, como José Amaro, é uma perversão, é o último fruto defeituoso de uma árvore prestes a morrer. Ele é o ápice a que podia chegar o modo de vida escravista que gerou o Nordeste açucareiro; ponto de amadurecimento e podridão, no qual as verdades escondidas pela pujança de outrora se revelam de modo grotesco. A única pessoa a manter a lucidez é Amélia, filha do pragmático Tomás, de modo análogo à esposa de José Amaro. São seus olhos que vão assistir, perdidos e impotentes, ao marido matando um cavalo a tiros, pensando que o bicho fosse um pretendente de Neném. Enquanto Amélia vende ovos para sustentar a casa, a família se apegua às aparências de riqueza, andando em cabriolés enfeitados e rangentes, vestindo-se como na Europa. O *mal*, aqui, nasce do apego à mentira, do medo de encarar a decadência e, principalmente, da negação da realidade. Fosse Lula um homem com os pés firmes no chão, não haveria o drama; o mesmo princípio se aplica a José Amaro. Ambos não souberam se adaptar ao momento de transição que viviam; negam o real para exacerbar sentimentos pertencentes à antiga

141 Ibidem, p. 150.

142 Ibidem, p. 156.

143 Ibidem, p. 162.

144 Ibidem, p. 168.

ordem que, ao se chocar com uma realidade que os repele, tornam-se ainda mais fortes, doentios. Neles, a inadequação de Carlos de Melo se transforma em doença capaz de aniquilar o próprio sujeito. A deformação do caráter se radicaliza, tomando cores sinistras, e adquirindo a concretude e um destino que se afunda em seus próprios limites. Aqui, a loucura, ao contrário do que ocorre em *Crônica da casa assassinada*, *O casamento* e *Lavoura arcaica*, não liberta; é antes a fase final de um processo que tem como desfecho a morte. A prosperidade vai caber ao Santa Rosa, o engenho que se adaptou à *Realpolitik* da República. O apego ao passado, à casa, à imobilidade, possui aqui um matiz mais rico e dinâmico do que o existente em *Crônica da casa assassinada*. Ali, o mal é a fixação de Demétrio em proteger os Menezes de qualquer mudança; em *Fogo morto*, o mal brota em Lula no choque entre duas correntes temporais que dentro dele não encontram síntese: de um lado, o refinamento citadino, pouco dado à vida prática e rústica do engenho; de outro, a arrogância do senhor, que se compraz em abusar de sua autoridade no trato com os escravos. Em José Amaro também convivem essas tendências do passado e do presente em conflito. O seleiro que abaixa a cabeça ao pito do Coronel não consegue se conciliar com o homem falastrão que anuncia, na rua, a sua simpatia e apoio ao cangaceiro. Como a crise não se resolve em nenhum dos dois, o caminho que seguem é o da auto-destruição, que se manifesta em acessos solitários de loucura e epilepsia em que o “eu” está em conflito consigo mesmo. Em vez de se externalizar nas relações entre os personagens, como ocorre em *Crônica da casa assassinada*, aqui o conflito entre o passado e o presente ocorre no interior das próprias figuras: a história invade sua substância mais íntima, e os dilacera. Junto a essa noção de forças históricas conflitantes que estão acima do indivíduo, há, não menos forte, um fatalismo naturalista que retrata o afastamento negativo do homem em relação à natureza, à terra. As mulheres sofrem abortos, não nascem meninos, os homens ficam efeminados e enlouquecem, como Lula; a própria produtividade do engenho é afetada pela degenerescência de seu senhor, nada mais frutifica, como nas maldições bíblicas – em certa passagem, é dito que Deus dá força à terra parada e ao mato: a decadência surge como sina. Mito e história: essas, as duas forças que tensionam o romance e se manifestam, no plano formal, no equilíbrio entre a insanidade do tema e a medida de sua estrutura, que Mário de Andrade comparou a uma sonata.¹⁴⁵

Somente a desrazão vitoriosa é capaz de transformar em síntese a divisão interna que aniquilou José Amaro e o Coronel Lula. Totalmente descolado da realidade, o Capitão Vitorino é um resumo da truculência patriarcal ambulante, motivo de chacota para os moleques, de pena para

145 Para o autor de *Macunaíma*, o romance “chega a ter exatamente a forma e o espírito da sonata, pois não passa dum dado psicológico único, dum 'assunto' só, a mania de superioridade, tratado em três temas, três melodias, três partes”. Mário ainda nota a ausência de reflexão sobre si mesmos dos personagens de Lins do Rego: “o drama deles, não é propriamente deles, mas nosso. Nós é que lhes damos, pelas nossas reações intelectuais, cultivadas e lógicas, um sentido dramático que eles nem de longe supõem ter”. Ver o ensaio “Fogo Morto”, presente na edição já citada do romance.

as mulheres e de compreensão lamentosa para o amigo José Amaro. Para o seleiro, Vitorino é mais homem do que ele, pois o amigo, em sua loucura, não teme os grandes da terra; apesar de desbocado, o velho é querido pelos senhores de engenho, que não o levam a sério, pois Vitorino não possui poder efetivo, apenas discurso; “todos se espantavam da coragem, do jeitão atrevido do velho”.¹⁴⁶

Assim como as fugas do negro Domingos foram, aos poucos, corroendo a legitimidade do poder do Capitão Tomás, José Amaro, ao ser expulso do engenho por Lula, resiste e causa desgaste no Coronel. Mas Amaro é incapaz de resistir ao despejo sozinho: alia-se a Antônio Silvino, que é quem dará o golpe de misericórdia no engenho já agonizante, destruindo o piano e todos os seus luxos, saqueando a casa e causando outro ataque epilético em Lula. José Amaro sente-se finalmente satisfeito: foi destruído aquilo que ele não podia possuir, aplacando um pouco o seu desejo de ser dono de todas aquelas terras, que se manifestava na solidão, em meio às suas caminhadas noturnas.

“Ele não precisava de ninguém para ser o que era”¹⁴⁷. Homem da época do Império, parado no tempo, Vitorino é, entre as três figuras masculinas que protagonizam o romance, o único sujeito *livre*, apesar de alienado em relação a si mesmo e à passagem do tempo – não sabe da decadência do Santa Fé. O preço de sua autonomia é o descolamento total da realidade; embora seja também um fruto do meio, um resquício extravagante da monarquia, Vitorino, apesar de tudo, faz o que quer. “Mandava no que era seu, na sua vida. As feridas que lhe abriam no corpo nada queriam dizer. Não havia força que pudesse com ele. [...] Não possuía nada e se sentia como se fosse senhor do mundo”.¹⁴⁸ Sua loucura possui um grão de lucidez pois, ao contrário de Amaro e Lula, ele mantém a coerência entre suas idéias e suas ações, se arriscando pelos amigos, enfrentando Antônio Silvino. É o último paladino da coragem, como a indicar que as gerações que virão serão todas submissas à história, homens incapazes de grandeza moral, submetidos a interesses. A admiração seguida de ridículo que provoca no leitor dá bem a medida da falibilidade humana que o livro põe em cena: conscientes de nossa própria tragédia, dela não conseguimos fugir, e nos dilaceramos. A autonomia se conquista ao preço daquilo que, aos olhos dos outros, é insensatez; é uma autonomia deformada. Como consolação, a máxima cristã se aplica ao negro Passarinho, num romance em que tudo gira em torno da posse: “tudo era dele. Era dono de tudo”.¹⁴⁹ Quem nada possui tudo tem. A posse, assim como a família, uma de suas manifestações, é o mal; é o apego que leva à decadência. Livres estão Passarinho e Vitorino que, para o narrador, têm “coração puro”. No seu interior, a chama nunca se apaga. Já a morte de José Amaro, consumido pela inveja, coincide com a morte do Santa Fé.

146 **Fogo morto**, p. 207.

147 *Ibidem*, p. 234.

148 *Ibidem*, p. 256.

149 *Ibidem*, p. 253.

2.5) *Pureza e Eurídice*: retomadas das questões presentes em Carlos de Melo e Ricardo

Publicado em 1937, ou seja, logo após o fim do *Ciclo da cana de açúcar*, *Pureza* é o primeiro romance de José Lins a pôr de lado o tema regional e a relação entre o trabalho do homem e a natureza. O interesse do romance é a formação¹⁵⁰ de uma personalidade ou a cura de um desvio, de uma timidez, através do sexo. Mas essa formação, assim como a de Carlos de Melo, ocorre de um modo *sui generis*, no qual o choque com a sociedade e as decepções típicas do romance europeu de formação estão quase ausentes. Após a tentativa de distanciamento épico empreendida em *Usina*, ficamos com a impressão de que o romancista quis retornar à primeira pessoa em outra chave, agora mais distanciada da experiência pessoal e memorialística, como se a questão do indivíduo, não resolvida em nenhum dos romances do *Ciclo*, pudesse ser melhor tratada isolando-se o sujeito do contexto histórico mais conhecido, o do engenho, ou seja, observando-o despregado do ambiente que o condicionava decisivamente. Em *Pureza e Eurídice* é forte a vontade de livrar o personagem das forças do meio, de modo a “purificar” a análise de suas reações, como se a exploração da subjetividade de Carlos de Melo não tivesse sido suficiente, dado o impasse entre tentativa e frustração já comentado.

Lourenço é uma espécie de irmão ficcional tanto de Carlos como de Júlio, o protagonista de *Eurídice*. Tornou-se órfão muito jovem, tendo sido criado pela negra Felismina; a falta de amor dos pais deu origem a um homem fraco, que não se casou e não tem os pés firmes na vida, como os trabalhadores simples e braçais. No auge de seus 24 anos (a mesma idade de Carlos de Melo em *Bangüê*), Lourenço vive pensando na morte; não tem amigos nem fé em Deus. A mãe era tísica e o pai, cardíaco. Na linguagem do naturalismo, é um degenerado, o fruto de uma união decadente, um desligado das entranhas da terra. O romance, narrado em primeira pessoa assim como *Eurídice*, é a história da recuperação desse homem para o mundo; de vencido pela vida, Lourenço se transformará num sujeito no mínimo mais experiente e bem menos sensível. Ele irá à longínqua localidade de Pureza, onde sua família possui uma pequena propriedade, para tratar sua tuberculose. Lá, existe uma pequena estação de trem, cujo chefe é Antônio Cavalcanti – um funcionário público medíocre, beerrão e dado ao jogo, que foi jogado na estaçãozinha quase irrelevante para permanecer no ostracismo. Se o trem, em *O Moleque Ricardo*, era símbolo de liberdade, em *Pureza* a imagem do trem surge conjugada à da estação: esta, é símbolo da imobilidade que reina no local. De certo modo, a estação é a antítese necessária e complementar do trem. Ela existe para determinar

150 Para Otávio Tarquínio de Souza, “em *Pureza* há apenas uma fase da vida de uma criatura, mas fase de grande importância, dela dependendo sem dúvida as demais, por ela marcadas e orientadas”. Ver **Fortuna crítica**, p. 317.

um ponto de parada em meio ao movimento. O que passa por ela são as pessoas; ela é antes passiva do que ativa, como o trem. Lourenço usará a estação de Pureza e seus habitantes como um passageiro a utilizaria: meio para chegada e partida, mas nunca local de permanência. Em contrapartida, a estagnação da estação vai falar, também, sobre o caráter de Lourenço, assim como o trem tem o que dizer sobre quem é Ricardo.

É em Pureza que Lourenço, pela primeira vez, verá a si mesmo como sujeito autônomo. Ali, ele não se sentirá mais um “resto de família”¹⁵¹, solitário no mundo. A sitioca do pequeno lugarejo lhe confere ares de coronelzinho: ele possui Felismina, a mulher que o criou e praticamente continua a ser sua escrava, pois não recebe pagamento por seus serviços; além disso, Lourenço é visto como uma pessoa importante pela pequena família do chefe da estação, na qual existem duas irmãs jovens que o consideram um bom partido.

A personalidade de Lourenço, assim como a de Carlos, é bastante permeável ao ambiente, não possuindo muita força de permanência ou resistência. Seu temperamento muda fácil e levianamente ao sabor dos acontecimentos. Aquilo que de início pode parecer traço de melancolia ou reflexão surge, depois, como aspecto de uma tristeza instintiva e animalizada, de uma personalidade voltada cruamente para os instintos sem que eles passem por etapas de sublimação. Lourenço, assim como Carlos, ou como o Luís da Silva de *Angústia*, de Graciliano Ramos, ou ainda como o João Valério, de *Caetés*, é um “bicho”. Sua tristeza é a do animal faminto. É algo diverso da melancolia, mais cerebral e reflexiva, baseada na memória e na internalização de uma perda. Lourenço ama com a carne e os sentidos e estes possuem pouca memória. As mulheres são um meio para ele se curar de sua tuberculose e falta de traquejo com o sexo oposto – com as filhas do chefe da estação, ele treinará a indiferença que se deve ter pelo outro e pela natureza para que se tenha uma vida normal e tranquila. A falta de confiança na vida sentida por Lourenço é apenas decorrência de sua origem decadente. Em *Pureza* ele finge bem a depressão *fin de siècle* – compara sempre sua vida privilegiada e descansada com a dos trabalhadores e pobres ao seu redor, tirando sua confiança na vida do fato de que, apesar de tudo, esse pessoal esfomeado permanece vivo. Ao isolar a figura do personagem masculino jovem e desocupado do engenho, o narrador só consegue evidenciar cada vez mais sua má-fé e egoísmo. Lourenço não supera o impasse de Carlos de Melo; apenas transforma o autoritarismo de pequeno senhor em meio de vida e obtenção de prazeres, e de forma menos culpada ainda que o protagonista de *Banguê*. Sai do horizonte a tentativa de ser alguém importante ou influir na ordem das coisas. O sujeito se aninha, satisfeito, no desfrute e na inação, confortavelmente parasita, e a narrativa perde a tensão entre o real e a consciência preocupada de Carlos que encontramos em *Banguê*, tornando-se mais monótona na ausência de

151 REGO, José Lins do. **Pureza**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 50.

conflitos que lhe confirmam substância épica e histórica mais relevante. O único elemento presente neste trecho, exemplar de todo o romance, é a preguiça, a satisfação consigo mesmo e a ausência de conflito, dada a predominância da personalidade do narrador sobre os outros. Some a tensão entre a força da realidade e a consciência do narrador, ainda presente em Carlos, e tudo é idílio, harmonia entre homem e natureza:

Pureza me ligara com a vida dos outros, esta é que era a verdade. Antigamente, quando eu olhava para os outros, olhava como se fosse para outra espécie. Aqui em Pureza poderia melhorar toda a minha fraqueza, toda a mesquinhez de meu caráter. Fora-se embora o coronel Joca do Gameleira, levando para o amigo a minha resposta. Felismina tranquila confiava no seu Lola. Seu Antônio me dera um conselho de amigo, metendo-me medo. E no entanto qualquer coisa havia de novo em mim. Era uma descoberta que eu fazia sem querer e com júbilo. Estava contente. O mormaço de dezembro chegava até a rede onde eu descansava. Era gostoso sentir o vento que vinha dos eucaliptos, a viração que me envolvia com a sua brandura de amante carinhosa. Dava vontade de ficar ali o resto da vida, e que o tempo corresse pelo mundo afora, que os homens se fossem com os seus dramas, suas guerras, seus crimes, suas ambições¹⁵².

A elisão do espaço como elemento atuante enfraquece a narrativa, ou seja, o sujeito por si só não possui força e substância para preencher o romance, que gira em falso na ausência de conflito interno à sua consciência e externo, em relação às coisas. Nem tanto o espaço, como em *Usina*, nem tanto o sujeito, como em *Pureza*: tal a lição a ser assimilada em *Fogo morto*.

Mesmo que seu chalé esteja cercado pelas terras do engenho Gameleira, do coronel Joca, o homem mais poderoso da região, naquele pedaço quem é rei é Lourenço. Ele adota o moleque Luiz como seu protegido, não o devolvendo ao coronel Zé Joaquim, de quem o menino fugiu; elabora planos de fazer do moleque alguém, quer assumir responsabilidades. Carlos tinha planos semelhantes em relação à menina Josefa. Note-se que Carlos e Lourenço são praticamente irmãos. Mas *Pureza* não é um romance de fundo biográfico, como não deixam de ser os romances do *Ciclo* – que se iniciam com *Menino de engenho*, narrativa muito semelhante à autobiografia *Meus verdes anos*, e vão se ficcionalizando à medida em que se tornam mais abrangentes historicamente. Após o *Ciclo*, José Lins tratará os assuntos surgidos em seus primeiros romances de forma mais aprofundada no sentido psicológico e existencial. Mesmo nos romances nos quais surge o cenário natural de maneira forte, como *Riacho Doce* e *Água mãe*, o descolamento do mundo do engenho dará mais liberdade para o romancista delinear embates entre forças mais absolutas, menos ligadas ao contexto de seu surgimento, menos presas ao ambiente econômico e social em que se desenvolvem. O que os romances de José Lins perdem em riqueza histórica, eles ganham em força dramática na parte de sua obra que sucede ao *Ciclo da cana de açúcar*.

Em *Pureza*, há como Lourenço “brincar de coronel” sem maiores consequências, pois ali ele

152 Ibidem, p. 61.

não é responsável pela produção de nada, não tem a obrigação de fazer os homens trabalhar e a terra frutificar – obrigação essa que aniquilou Carlos com seu peso. A única preocupação de Lourenço em *Pureza* é, na verdade, a sua pessoa.

“Prisioneiro de nervos implacáveis”¹⁵³, Lourenço é um inibido com as mulheres. Não consegue dar vazão a seus impulsos e desejos, mas isso ocorre não por um bloqueio enraizado em convicções profundas; é antes uma trava orgânica, decorrente de sua criação sem pai nem mãe nos quais pudesse se espelhar – principalmente pai. Pureza é o local onde Lourenço vai para desfrutar a vida e a natureza, para se libertar de seus traumas. Mas essa aparente entrega de si à natureza é também um novo meio de dominá-la, submetendo-a. Trata-se, no caso dele, de mergulhar na natureza, na carne das filhas perdidas de Antônio Cavalcanti, para que na experiência do dilaceramento do outro Lourenço encontre a si mesmo e aprenda a lidar com os seus desejos de uma forma produtiva, que não o aniquile. É uma relação pegajenta, primária, que o prenderá tanto a Margarida quanto a Maria Paula. Assim como a criança é desesperada e instintivamente dependente do corpo da mãe, que é sua fonte de alimento, Lourenço também se apegua às cegas ao corpo dessas moças, que ele desfruta de um modo parasitário e infantil. Elas, por sua vez, se dão a ele na miséria da esperança por um casamento que lhes confira ao menos um nome respeitável.

O prazer que Lourenço desfruta em Pureza é um “prazer de monstro”, ligado à dominação. Ele se compraz em não dar certezas a Maria Paula, em fazer com que ela dependa dele e tema perdê-lo. Ao ver a fraqueza da moça ele se sente forte – de modo que sua força *depende* da fraqueza dela e só existe em relação a ela. Em dado momento, Lourenço compara a amante à sua escrava fiel: “Aquelela me pertencia. Mandava nela com mais segurança do que em Felismina”¹⁵⁴. Nesse meio tempo, Lourenço se distrai com a leitura de *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy. O romance inglês é de certa forma o oposto de *Pureza*: narra a vida de um rapaz que se constrói a si mesmo através do estudo autodidata e do trabalho manual, e cujo grande sonho é ser um erudito; Judas inclusive foge de seu casamento, baseado numa relação puramente carnal que o rebaixava. Trata-se de um personagem guiado por um senso agudo da transcendência; Judas não sabe ao certo o que quer, mas sabe que não deve permanecer parado e preso à vida que lhe foi determinada por sua origem, pelos limites intelectuais do mundo rural. Lourenço, ao contrário, não possui grandes inquietações filosóficas e *depende* do rebaixamento para encontrar sua identidade e seu poder; ele não tem ideal que o mobilize, e se contenta com o mesquinho jogo diário de poder que transforma a pobre Maria Paula e seu destino num joguete em suas mãos. Como Lourenço é jovem e rico, seu “ideal” é não se comprometer com a moça para que assim possa correr mundo e conhecer muitas outras mulheres.

153 Ibidem, p. 53.

154 Ibidem, p. 125.

Lúcia Miguel Pereira notou bem o imobilismo das duas irmãs seduzidas por Lourenço¹⁵⁵, mas não notou que Lourenço, de modo igual a elas, é outro submisso e preso ao destino; pelo contrário, considerou o protagonista de *Pureza* “menos preso à terra” do que Carlos de Melo, sem deixar de notar, no entanto, a semelhança entre os dois. Ora, a “força” de Lourenço frente às moças e seu raso conflito existencial não o fazem menos passivo em relação ao destino do que elas. Ao prescindir da reflexão, ele é tão dominado pela natureza quanto elas; quando pensa estar escapando de sua sina familiar ao mudar de ambiente, está na verdade indo de encontro a ela: o seu é o tema da tragédia de Édipo, rebaixado, pois aqui não há a revelação de uma verdade que cega; prevalece o auto-engano de maneira ainda muito mais intensa do que em Carlos de Melo, em quem ainda encontrávamos insatisfação.

Aos poucos, Lourenço vai sentindo que se recuperou de seu problema sexual em *Pureza*. Na estação mais triste da estrada de ferro, ele se ligou à vida e se prendeu à carne de Maria Paula, moça de quem ele estraga o casamento com o agulheiro Chico Bembem porque não consegue se desapegar dela. É um exacerbado, um sensual, mas tem seus limites: ele, rapaz instruído e rico, nunca se casará com a matuta que apenas servia aos apetites de seu corpo. Sua covardia se revela no medo que ele sente de Chico Bembem, o pretendente pobre de Maria Paula, que irá pedir a ele, chorando, para que não leve embora a moça – pedido facilmente concedido, pois Lourenço já tencionava abandonar Maria. Ele sai curado de *Pureza*, como um verme cuja saúde dependesse da destruição de outros seres. Aprendeu a amar com indiferença e a usar seu corpo e posição social como instrumento de dominação. Livrou-se somente de uma inibição, mas não de seu destino: a experiência vivida em *Pureza* nada tem de espiritual ou decisiva. Para um homem de 24 anos, tratou-se apenas de uma prova de força e domínio:

De dentro daquele silêncio de *Pureza*, saíra a minha validez. Fizera-me homem e vencera grandes dificuldades. O conhecimento do amor, a posse da mulher como um instrumento fabuloso de criação, começara para mim em *Pureza*. A terra me oferecera tudo. Até a miséria dos pobres do alto me consolara de minha fraqueza.¹⁵⁶

É o aprendizado da desconsideração pelos outros, o aprendizado da dominação, o tema central de *Pureza*. E esse aprendizado é também uma prisão, pois não propicia o surgimento da liberdade. Lourenço é, até o fim do romance, uma mistura incômoda de apego à carne e covardia. Quem resolve seu impasse com Maria Paula é o Chico Bembem, que lhe pedirá humildemente para ficar com ela. E Lourenço concede, como um senhor benevolente, num gesto que o livra do peso da culpa de ter seduzido Maria Paula. Um gesto que, no entanto, não foi de iniciativa sua. Mesmo

155 “Aquela passividade indolente, quase animal de Maria Paula, a sua submissão ao destino, o imediatismo das suas irmãs são traços profundamente femininos”. Ver, da autora, “*Pureza*”. In: **Fortuna crítica**, p. 322.

156 **Pureza**, p. 187.

acreditando ter-se feito homem, Lourenço é incapaz de dar rumo a seu destino: Carlos de Melo revisitado e mais ainda rebaixado e revelado.

De todos os romances de José Lins do Rego, *Eurídice* (1947) é aquele que mais prescinde da descrição da natureza e do ambiente em relação aos personagens. É uma narrativa que se passa entre quatro paredes, psicológica, toda centrada na análise de uma individualidade desequilibrada, apaixonada e sem centro, semelhante à Edna de *Riacho Doce*. Mas, se no romance de 1939 a mulher se aniquila, num movimento de certa forma autopunitivo devido a seu adultério e à sua identificação com a natureza, em *Eurídice* a personalidade desequilibrada sobrevive ao crime que comete contra outrem e é essa própria personalidade quem narra sua história. Júlio tem muitos traços em comum com o menino de engenho Carlos: é filho de uma família falida, que já possuiu uma papelaria e foi próspera; em seu meio familiar, imperava o desamor. Assim como Lourenço, ele é uma espécie de Carlos sem o ambiente do engenho, num romance de exploração psicológica em que some de vez a descrição da natureza como elemento atuante do enredo, que é presença ainda discreta em *Pureza*. *Eurídice* é a dissecação da personalidade fraca e desequilibrada de Carlos de Melo em seu modo “isolado”, isto é, sem a desculpa da influência do ambiente a justificar seu comportamento, como se o romance fosse o exercício de compreensão psicológica de um tipo social. Nele se exacerba o que em Carlos ainda permanecia adormecido como um segredo mal resolvido: o desejo do incesto e a vontade de matar. Na tensão entre tentativa e fracasso, estamos agora mergulhados no pólo do fracasso – enquanto que em *Pureza* estávamos no pólo da tentativa. Seja como for, nos dois romances prevalece o relato subjetivo, sem que a realidade social se imponha como força mediadora decisiva. Estamos mergulhados na insuficiência de psicologias que não possuem controle sobre si mesmas. Júlio manterá uma relação de dependência apaixonada e obsessiva com as mulheres mais velhas da família – no caso, a sua irmã Isidora, que o trata como filho. Ele não quer que Isidora se case e, num acesso de fúria, destrói seu vestido de noiva. Desprovido do amor regular de uma mãe, se apega de modo possessivo e desesperado às mulheres que demonstram amor por ele, numa tensão ciumenta e edipiana que o dilacera numa fase em que a formação de seu superego já devia ter se iniciado. Júlio viverá sempre num estado exacerbado de carência, suspenso no fio trágico da vida, incapaz de encontrar força em sua solidão e, nela, resistir a seus impulsos mais primários. O que ele narra, no romance, é o “monstruoso processo de minha formação de homem”; a sua é uma “natureza sem norte, ao desamparo de meus nervos, derrotado por uma hostilidade de todos, desde o mais próximo ao mais distante de meus desejos e de minha repulsa”¹⁵⁷. José Lins resolveu ir fundo nos problemas apenas insinuados em seu *Menino de engenho*.

157 REGO, José Lins do. **Eurídice**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, pp. 42-43.

O romance é composto como o relato de um presidiário que busca, em sua narrativa, chegar à verdade contida nos atos de sua vida. Júlio possui um companheiro de cela, o “homem taciturno”, que sempre critica o que ele escreve e faz pouco de suas pretensões pela busca de um sentido para os acontecimentos. Esse companheiro é uma espécie de *alter ego* de Júlio: em sua auto-suficiência silenciosa, ele é a presença que censura o som e a fúria de um homem que se debateu entre sentimentos, tornando-se escravo deles. Para aquele que se dominou e de certo modo matou o que havia de mais vivo dentro de si, as palavras não possuem grande utilidade: o discurso, em oposição ao silêncio, é o reino daqueles que ainda querem se justificar perante a vida, daqueles que se encontram presos a seu movimento incessante. Esse homem calado matou a mulher e um filho de dois anos, e mais tarde se mata: no fundo, não perdoou seu crime e se aniquilou por vontade própria. Justamente o que Júlio é incapaz de fazer: seu relato é, de certa forma, uma tentativa de se justificar e se livrar de uma culpa. A presença latente no romance é o desejo de aniquilar o outro – muitas vezes a família – como forma de auto-afirmação.

Aos dez anos de idade, Júlio já desenvolveu uma sensibilidade doentia e, em seus delírios, vê o noivo de Isidora “deitado como uma lesma ao lado de minha irmã nua”¹⁵⁸. O desejo incestuoso o tortura:

E com a insatisfação infernal me agitava na cama [...] E só aquela figura em carne, branca como a seda alvíssima, estava na minha cabeça. E depois estava no meu corpo inteiro. [...] Era assim como um medo misturado a uma alegria estranha. [Júlio grita. Tem febre.] Um monstro estivera comigo.¹⁵⁹

Se o desejo, para Carlos, era uma paixão triste, que se resolvia no sexo com os animais ou com as negras, aqui o desejo adquire coloração diversa. A descrição dos tormentos sexuais em *Menino de engenho* e *Doidinho* dá, aqui, um passo adiante, se transformando em pesadelo e delírio, anulando a realidade do mundo ao redor. A mulher não se objetifica como meio para obtenção de prazer: Isidora é, para Júlio, uma parte dele mesmo que não é ele, uma parte dele mesmo interdita pelo maior dos tabus, o incesto. Há, em seu sentimento por ela, uma mistura de amor fraterno e desejo sexual que é a maldição e pode levar à loucura; esse amor revela os abismos da existência, o horror da distância que o amor nunca consegue superar, a união de sentimentos aparentemente díspares (amor fraternal e desejo) mas que primitivamente eram um só – e esse amor é também violência, pois é na *indistinção* que reside a maldição do incesto¹⁶⁰. Incapaz de prescindir de

158 Ibidem, p. 90.

159 Ibidem, p. 93.

160 Para René Girard, num ensaio que será importante no desenvolvimento de nosso argumento, a origem do mito se encontra não no sexo, mas antes na violência – essa, por sua vez, ameaça perene de destruição irrestrita dos seres humanos, que não poupam seus contendores e lutam até a morte, por não possuírem os freios que, na vida animal, restringem a violência à sobrevivência. Daí que “É esta indiferenciação violenta que constitui o verdadeiro recalcado do mito, que não é essencialmente desejo, mas terror, terror da violência absoluta. Quem negará que, para além do prazer, e mais forte que ele, o único capaz de reduzi-lo ao silêncio e vencê-lo, não haja esse terror sem nome (...). O

Isadora, de criar laços de afeto “saudáveis” e uma individualidade auto-suficiente, Júlio se tornará um adulto fraco, para quem a experiência do sexo sempre manterá seu aspecto mais primário e real de trauma. Júlio é incapaz de encarar de forma natural o modo violento pelo qual as pessoas vem às trevas da existência – e essa lucidez o torna vulnerável às paixões, nas quais ele se atirará por inteiro, cegado pelo seu fulgor. Ele sucumbiu ao canto das sereias e o romance é o relato desse horror. Júlio leva aos extremos a dependência das figuras femininas que é esboçada em Carlos de Melo e Lourenço, mas que não chega a constituir um obstáculo na vida desses personagens. Assim como a Edna de *Riacho Doce*, Júlio é um ser tomado pela paixão mas, ao contrário dela, não se dissolve na natureza: seu próprio relato é uma tentativa de dominar o inominável.

Não é por acaso que Isidora morre de parto: assim como Carlos que desejava, com ciúmes, que a tia que o adotou morresse ao dar à luz, Júlio não suporta a materialização da união da irmã amada com outro homem. *Eurídice* é a concretização de tudo o que era latente e instintivo na psicologia do menino de engenho e, depois, na psicologia de Carlos já tornado homem. O que era violência contida na narrativa do *Ciclo* se materializa nesse romance, como numa catarse. É como se o romancista, nessa obra, quisesse levar às últimas consequências os impulsos de Carlos de Melo, que serão dominados mas constituirão, durante toda a vida dele, a base de seus tormentos pessoais. A morte por parto é a punição para a mulher que pecou, e é o selo do trauma impresso de forma explícita no nascimento, como se a morte tivesse que marcar forçosamente a criança que nasce. Nascer é, ao mesmo tempo, estar condenado à mortalidade. Dar à luz é um ato de violência a outrem, muito bem disfarçado pela cultura, que faz o elogio da vida enquanto esconde e promove a destruição. Já que Júlio não pode possuir a irmã, que ela então morra no auge de sua fertilidade, que se amaldiçoe essa vida que era insensível ao seu desejo. Essa morte, “que poderia ter arrasado o menino pegajento, foi para ele um fato como os outros”¹⁶¹. Na altura da morte da irmã, Júlio não a ama mais; desvinculou-se dessa doença do espírito como alguém incapaz de amar com constância e coerência. Suas paixões se deslocam pois não possuem uma individualidade coesa onde se fixar; antes de possuir seus sentimentos, Júlio é possuído por eles. A dispersão marca sua existência de forma destrutiva. Nesse sentido, a obra ilumina traços de personalidade presentes não somente em Carlos de Melo mas também nos protagonistas de *Fogo morto*, analisando aquilo que poderíamos

fundamento oculto dos mitos não é a sexualidade. A sexualidade não é o verdadeiro fundamento, pois é revelada. A sexualidade faz parte do fundamento por compartilhar algo com a violência, fornecendo-lhe mil ocasiões para se desencadear. Assim como os fenômenos naturais, a sexualidade está realmente presente nos mitos; ela aí desempenha um papel até mais importante que a natureza, mas ainda não realmente decisivo, pois é ela que aparece em primeiro plano, no parricídio e no incesto, associada a uma violência puramente individual, fornecendo um último disfarce à reciprocidade interminável da violência, à ameaça absoluta que destruiria a humanidade se o homem não estivesse protegido pela vítima expiatória, ou seja, pelo desconhecimento. Ver **A violência e o sagrado**. São Paulo, Paz e Terra, 1998, p. 151.

161 *Eurídice*, p. 113.

chamar de “personalidade autoritária” à brasileira.

Júlio atravessa sua fase de estudos no colégio interno e vai para o Rio de Janeiro, estudar direito. Ali morará na pensão de D. Glória, que tem duas filhas, Noêmia e Eurídice (observemos que se recoloca, aqui o cenário do jovem solteiro frente a duas irmãs com quem irá se envolver, presente também em *Pureza*). Como companheiro de pensão, Júlio terá o Faria, de quem se torna amigo. Esse rapaz tem traços em comum com o “homem taciturno” que é seu companheiro de cela. Faria é o oposto de Júlio por ser auto-suficiente. É sério, não vai a passeios, só estuda. Surge, pela primeira vez nos romances de José Lins, um personagem coeso, de personalidade mais bem formada, a fazer contraponto com o protagonista, como se fosse uma imagem “em negativo” dele, ou seja, *a exploração subjetiva mais aprofundada do personagem leva a uma nova noção de individualidade, discrepante da formação do menino de engenho, até então o único parâmetro presente*. Por imitação, já que é uma natureza predominantemente passiva, Júlio vai adquirindo os hábitos do amigo. Nele, Júlio se espelha e encontra o sucedâneo de um pai (figura até então ausente na vida dos protagonistas do romancista); ele fará de Júlio o primeiro aluno de seu ano, na faculdade. Para ele, “aqueles primeiros tempos da rua do Catete foram os melhores de toda a minha vida”¹⁶². Ele se sente, pela primeira vez, como uma pessoa independente, liberto das amarras da vida familiar e capaz de construir uma outra vida, longe de seus pesadelos: “o que havia de certo era que o contato com o meu povo me arrasava”¹⁶³. A família, a mãe, é um “chão perigoso, mas era o meu chão, a terra que me ligara às minhas profundas realidades”¹⁶⁴. E é nesse momento em que Júlio se vê pela primeira vez como adulto, no Rio, que sua mãe morre de câncer em Alfenas – uma morte que ele pouco sentirá. O contato com o amigo é, assim, um esboço de autonomia: há uma personalidade masculina equilibrada na qual se espelhar, e morre aquela que representa a ligação mais forte de Júlio com a família, a mãe.

E já que Júlio é agora um adulto, o velho Campos, outro morador da pensão de dona Glória, trata de levar o mancebo a um prostíbulo. Mas Júlio não consegue se desfazer do trauma de infância, da nódoa incestuosa que lhe revelou o horror do sexo. Na hora de consumir o ato com uma prostituta, Júlio pensa em Isidora e lembra que desejou que ela morresse de parto. Impossível englobar o sexo à vida normal, como se ele fosse uma necessidade entre outras. Para Júlio, o ato sexual vem sempre fortemente marcado pela maldição, pela miséria. As prostitutas, por sua vez, tão brutais quanto o velho Campos, riem dele, e chamam-no de “donzelão”. Ele próprio não entende porque justo nesse momento lhe veio a lembrança da irmã. Ele viu Isidora na prostituta que se oferecia. Júlio não consegue manter seus pensamentos inconscientes no nível subterrâneo porque

162 Ibidem, p. 129.

163 Ibidem, p. 136.

164 Ibidem, p. 134.

não há, em sua estrutura psíquica, uma instância superior capaz de controlá-los; é somente após o crime, que constitui o elemento principal de suspense da trama (pois o romance se passa na expectativa sobre o que o teria levado para a prisão), que surge em Júlio o esforço por entender sua personalidade dispersa. A prisão – estrutura concreta, que representa o isolamento do indivíduo burguês¹⁶⁵, o força a esse movimento de reflexão que, no entanto, acontece tarde demais – depois que o crime já foi consumado. No próprio fluxo de seus pensamentos ressalta o descontrole e a incapacidade de tirar conclusões, de construir algum conhecimento a partir do que foi vivido:

Subi a escada, trêmulo, mas um fogo infernal me escaldava o sangue. E tudo se passaria de um jeito que não poderia deixar de contar. Quero contar porque daí começou qualquer coisa de terrível para mim. Era uma experiência extraordinária. Vencera a minha timidez, tudo o que era meu agia como se eu estivesse sendo conduzido por uma força invencível. Mas quando estava quase que fora de mim, veio-me a imagem de Isidora. Eu havia desejado que ela morresse de parto. Aquilo fulminou-me. E um pavor tão grande apoderou-se de mim, que espantou a mulher. Tive vontade de correr. E chorei como se fosse um menino perdido¹⁶⁶.

O seu estado é quase sempre o do tormento e da exaltação apaixonada, mas esta sempre se dirige para o atavismo, para o trauma familiar e de infância, nunca para um ideal que o tivesse apaixonado, como no caso de Raskolnikov, de *Crime e castigo*. A própria narrativa, que não deixa de ser uma tomada de consciência, é feita aos trancos e barrancos, com dificuldade: há inclusive um capítulo no romance intitulado “Vou continuar a minha história”.

Na pensão de dona Glória, Júlio se aproxima primeiro de Noêmia, uma moça leviana e dominadora, apegada à realidade e à matéria. Ela traz Júlio a uma nova forma de vida, mais leve, que o afasta de Faria. Eurídice, a outra filha de d. Glória, nutre uma paixão não correspondida por Faria, que começa a ganhar fama de integralista na faculdade. A aparente independência de Faria degenera em fanatismo; rompe-se a relação de tutela entre os dois rapazes. A coerência e o caráter do amigo não se sustentam, como se a paixão e o descontrole fossem forças corrosivas, que entram pelas frinchas do romance – as mesmas que causam dificuldade de prosseguir a história por parte do narrador. O amor de Eurídice por Faria atrai Júlio; em relação a Noêmia, o desejo dele transforma-se em camaradagem. Ao contrário do que aconteceu com outras mulheres, Júlio não vê em Eurídice nenhum traço de Isidora. Mesmo assim, a paixão por Eurídice se inicia de forma desviada, numa espécie de *voyeurismo* de Júlio, que se impressionou com a força do amor não correspondido de Eurídice – que a levava a deitar na cama de Faria e mexer nas coisas dele.

Mas, por mais que Eurídice não lembre Isidora, sempre que Júlio sente desejo sexual, ele diz

165 Segundo Adorno e Horkheimer, o isolamento na prisão era uma forma radical de castigo nos séculos anteriores ao XX. Após esse século, os indivíduos estão tão bem adestrados em sua alienação pretensamente feliz que, por si só, já estão isolados e presos em suas células. Ver *Dialética do Esclarecimento*, p. 213.

166 REGO, José Lins do. *Eurídice*, p. 146.

que o “monstro” o possuiu. Permanece o bloqueio, o medo de se perder no outro, o pressentimento que a entrega de si ao amor pode levar à destruição: “todos sabiam e podiam lidar com as mulheres. E eu, desde que me via na contingência de um contato, fugia ao combate e me sentia abatido, em pânico”¹⁶⁷: estamos frente ao trauma que Lourenço superou por meio da dominação do outro. Eurídice é a chance que Júlio tem de enterrar seu passado, que o consome. Faria também a ama e os dois irão manter relações sexuais no mesmo quarto em que dorme Júlio, para a tortura e o deleite dele que, incapaz da desfaçatez de Faria, incapaz de obtusidade de todos aqueles que se lançam seguros à conquista, vai realizar, de forma distorcida, seu amor ao assistir silenciosamente o coito dos dois.

O romance se passa em 1938: o integralismo está no auge. Faria some durante a insurreição, e depois é encontrado morto. Por mais que o amor por Eurídice o mobilizasse, os apelos do integralismo falaram mais alto, e ele morre por um ideal. Não é como Júlio, um menino ainda fascinado pelos refolhos das saias femininas. Há algo de claustrofóbico e pegajoso na psicologia de Júlio, incapaz de se descolar de seus dilemas de alcova, preso às questões de sua carne, que ele não consegue sublimar, e nas quais ele se debate como alguém que tivesse caído em uma poça de lama e não conseguisse se pôr de pé. Ele está praticamente no mesmo plano psicológico das moças do romance. Noêmia vive apanhando de Jaime, o irmão truculento e ignorante; o seu noivo a engravida e ela fará um aborto. Eurídice não sente falta de Faria; sente ódio pela chance que perdeu de ter um marido; ela é uma mulher egoísta, passiva, de “voracidade manhosa”, dotada de uma maldade mesquinha que costuma atrair muito os homens pois a aproxima da animalidade. A sua é uma maldade mais do corpo do que da mente. Ela é uma espécie de Capitu sem o privilégio da dúvida, pois é patente o tempo todo o apelo de sua carnalidade, sua indiferença em relação aos homens como sujeito, enfim, seu caráter de *femme fatale* do subúrbio. Eurídice é o afastamento de Júlio da família, mas é também seu retorno mais profundo a ela. Ao ouvi-la, ele ouve a voz da mãe e a voz de Isidora; ela se esquivava de Júlio como a mãe e a irmã, as mulheres que ele nunca teve, que ele amou sem ser correspondido. Eurídice é uma obsessão que o escraviza, e por isso ele a mata, tirando-lhe o ar, sufocando-a. Seu amor elimina o outro concretamente – de modo similar, o amor de Lourenço desconsidera o outro e o amor de Carlos apenas usa o outro. É impossível a relação harmônica entre homem e mulher: prevalece a agressividade primitiva, o desejo de aniquilação se superpõe ao da reprodução, pois não há a noção do contato com o outro, mas sim do contato com o *mesmo*, que implica a violência¹⁶⁸. O sujeito desfibrado não consegue ver os outros como

167 Ibidem, p. 191.

168 Qualquer semelhança entre o comentário do romance e a realidade brasileira, na qual mulheres continuam sendo assassinadas por seus companheiros rotineiramente enquanto o contrário não acontece, não é mera coincidência. É de se notar ainda o comentário do senso-comum sobre tais crimes, nos quais a mulher é sempre, mesmo que inconfessadamente, tida como a culpada por sua própria morte.

indivíduos, como figuras dotadas de autonomia. Ter matado Eurídice foi a única forma de sobreviver a ela; nesse sentido, Júlio venceu a natureza ao mesmo tempo em que sucumbiu aos seus impulsos mais primitivos. O próprio relato, ou seja, o romance, é um segundo assassinato de Eurídice e um ato de orgulho e vergonha. Mas, mais importante que isso, possui, para Júlio, valor *didático*, ou seja, de servir aos outros como lição de vida. Júlio diz: “pretendo ser útil aos homens com as debilidades de um homem que não pegou na terra, que se perdeu em descaminhos e vaus que lhe foram pântanos insondáveis”¹⁶⁹.

Eurídice é uma exortação para que o crime não se repita, por isso a narrativa dos horrores que levam a ele, mas é ao mesmo tempo a repetição saborosamente descrita da morte dessa moça pelo seu próprio assassino, uma morte que é mais definitiva que a posse pelo ato sexual, do qual ambos saem vivos e livres e plenos de contradições. Por isso Júlio é o narrador: ele venceu Eurídice. Por isso a Edna, de *Riacho Doce*, não narra: ela se dilui na natureza.

O romance é também a radicalização das “taras” de Carlos de Melo, trazidas ao plano consciente numa tentativa de libertação que marca um ponto de inflexão da ficção de José Lins, explicitando a centralidade do problema do sujeito em sua obra e a tomada de um novo caminho após o *Ciclo*, um caminho em que o romancista não estará mais tão preso aos atavismos da personalidade do menino de engenho. Não é um achado formal, como *Fogo morto*, em que temos a síntese da tensão entre personagens e ambiente estruturadas num tríptico em que há mudança de foco narrativo. *Eurídice* é linear, sem grandes novidades formais, pois prima antes pela purgação de um assunto que emperrava inclusive a ação de *Fogo morto*: o beco sem saída da individualidade sem autonomia. Fora do contexto da decadência do engenho, ambientado na cidade, o romance arrisca tocar diretamente em tudo o que estava velado nas obras anteriores, e, por mais que seja medíocre em sua estrutura narrativa e exagerado em seus dramas existenciais, é um passo adiante e importante na pesquisa que compõe a ficção de José Lins do Rego, iluminando pontos obscuros de sua obra.

2.6) A prevalência do meio em *Riacho Doce* e *Água-mãe*

Assim como em *O Moleque Ricardo*, surge em *Riacho Doce* (1939) o tema do homossexualismo como tentativa de descoberta de si mesmo. A própria mudança radical de ambiente da primeira parte do romance (do Nordeste, localização habitual da maior parte dos romances de José Lins, passamos para a Suécia) denota a vontade que o autor tem de centrar sua atenção no problema de um indivíduo. Edna lembra Carlos, Lourenço e Júlio em algumas de suas

169 *Eurídice*, p. 247.

características. É emocional, sensual e melancólica. Ela se apaixona, quando menina, a Ester, uma menina judia – a encarnação da alteridade – e abomina a sua família. Edna possui uma ânsia difusa por libertação que a acompanha desde pequena. Com Ester, ela “estava fugindo do seu povo, da monotonia, dos porcos grunhindo, da voz rouca da avó Elba”¹⁷⁰. O amor de Edna por Ester é platônico e irrestrito; a amiga deu a ela a coragem de se insurgir contra a sua família, de se afirmar como sujeito. É um amor homossexual, sim, mas de fundo fortemente espiritual (diverso da paixão homossexual de Ricardo, mais sensual). A aproximação do outro proibido como libertação radical e consciente: nesse sentido, a paixão que Edna sente por Ester é mais plena se significado do que aquela que ela sentirá posteriormente por Nô, um homem. Por outro lado, esse amor de adolescência é uma espécie de prelúdio à experiência amorosa vivida por Edna no Brasil.

Enquanto o amor por Nô coloca Edna no plano da natureza, o amor por Ester a transformou numa “rebelada contra a família”, como definiu a avó Elba; num ser maldito, que tenta o suicídio após saber que a amiga se entregou a um homem. Dessa paixão atormentada surge uma mulher que, aos vinte anos, não se interessa pelos homens, que apreciam sua robustez. Edna está nos antípodas da normalidade; os extremos de sua paixão formaram uma mulher que, nesse ponto de sua vida, não faz concessões ao mundo e se mantém solitária em sua estranheza:

Os homens queriam braços e ventres [...] Ester lhe dera um conhecimento diverso da vida, lhe ensinara coisas maravilhosas. Sofrera por ela, vira a morte, mas melhor o perigo que a paz de sua casa, a paz que a velha Elba reclamava a Deus nas orações. E era ainda o sofrimento que lhe vinha das saudades de sua amiga que a fazia aguentar, viver sem se confundir com os outros.¹⁷¹

O amor pela amiga destoa dos amores condicionados pelo meio dos romances do *Ciclo*; é uma escolha livre de Edna, que forma seu caráter e a torna resistente, autônoma e diferenciada – mas note-se que estamos falando de uma estrangeira, filha de outra cultura. No entanto, fica evidente que a noção do que seja o individualismo burguês não escapa a José Lins, e é o processo de alteração da individualidade de Edna o que o interessa em *Riacho Doce*. Nela entram em conflito os elementos de *estabilidade* e *dissolução*, vencendo o último graças aos apelos do ambiente sobre a fraqueza de Edna. Assim como em *Eurídice*, temos aqui um embrião de trajetória independente que não se desenvolve. O sujeito por vezes tira a cabeça fora d'água para respirar, na ficção de José Lins. Mas quase sempre acaba fatalmente morrendo afogado pelo meio que o cerca, e que fomenta suas paixões. Não será diferente com Edna: mas o romance dá a impressão de andamento mal articulado, pois fica difícil conciliar a juventude rebelde e existencialmente profunda da protagonista à sua idade adulta, marcada por uma carência carnal que fará com que ela se perca de

170 REGO, José Lins do. **Riacho Doce**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, p. 29.

171 Ibidem, pp. 44-45.

si mesma, dissolvida na sensualidade dos trópicos sem maiores resistências. Há pouco ponto de contato entre a Edna jovem e a madura, de modo que ficamos com a impressão de que são duas personagens diferentes; o ponto que as une é o vazio existencial, sintoma de uma personalidade que não conseguiu forjar um sentido para seu próprio destino.

No entanto, essa integridade deslocada não resistirá ao mundo. Edna se casa com o católico Carlos, ela que é de família protestante. Esse casamento repugna a sensibilidade de Edna, que procura alívio na música, arte à qual seu marido é indiferente. Nesse ponto da narrativa, fica claro que essa concessão de Edna à normalidade da vida familiar – da qual ela tentou escapar através de sua paixão por Ester, nunca esquecida – significou uma mutilação em sua personalidade. A partir desse ponto, ela estará mais vulnerável aos apelos do mundo e da natureza, como que “perdida” e desesperada em meio a um mundo incapaz de suprir seus anseios subjetivos por completude: “para onde fosse, lá iria com aquela angústia, aquele anseio de sair de si mesma, de procurar uma estrada que não encontrava”¹⁷². Embora possua uma alma insatisfeita e exigente, Edna não possui a firmeza necessária para resistir aos apelos do ambiente ao seu redor nem tampouco para sair de um casamento que a incomoda. Assim como Carlos de Melo, ela se mostra incapaz de ações que confirmem rumos decisivos ao seu destino. Edna é passional, cheia de altos e baixos. Carlos, o marido, por sua vez, personifica elementos ligados à racionalidade e à civilização. Além de não gostar de música, é engenheiro e vem ao Brasil, junto com a esposa, para realizar uma escavação em busca de petróleo no Nordeste Brasileiro, mais especificamente na pequena Riacho Doce, uma vila de pescadores pobre e constantemente atacada pelas febres das marés que entopem o riacho e viram criadouro de mosquitos. Implícito no título do romance estão, assim, dois elementos: o mais claro, relacionado à doçura das águas, ao calor tropical que embala os amores de Edna e Nô; e o mais subterrâneo, relacionado a um riacho que represa águas causadoras de doença e morte.

Mal chegam os homens encarregados de fazer a perfuração do poço de petróleo, estabelece-se uma oposição na vila entre os forasteiros, detentores da ciência e da civilização, e os nativos, conhecedores dos mistérios da natureza. A velha Aninha, “a maior força da terra”, é a representante legítima dos últimos. Faz reza forte, vê defuntos, benze meninos, cura bichos. Não acredita no progresso de Riacho Doce; é a avó de Nô e todos a respeitam. Assim como Elba, a avó de Edna, Aninha é a mulher de pés fortemente fincados no chão, incorporação da tradição e do conservadorismo. Tudo o que foge da vida elementar e antiga dos pescadores é, para ela, maldição. A busca por riqueza é, para Aninha, obra do diabo; a modernidade é vista por ela e pelos moradores da vila como perda de liberdade, não como melhoria:

Agora a fábrica vinha trazer gente para aquelas bandas. Riacho Doce

172 Ibidem, p. 64.

ficaria como Fernão Velho, o povo escravo dos apitos da fábrica, as meninas trabalhando noite e dia, os donos mandando nas molas como em vacas leiteiras.

[...]

Todos tinham medo da fábrica, seria uma calamidade pior que as febres. A velha Aninha rogara as suas pragas. Ela tinha boca perigosa. Teria força de vencer os ferros, a máquina, os teares.¹⁷³

Fato é que a fábrica pouca influência exercerá na rotina de Riacho Doce e rapidamente entrará em decadência.

Se para Carlos o trabalho no Brasil era uma chance de se desenvolver profissionalmente e ganhar dinheiro, a viagem, para Edna, faz parte de sua incessante busca por um lugar em que pudesse amenizar suas angústias; é uma manifestação de seu desejo de fuga iniciado com a paixão por Ester. Enquanto Carlos se entrega ao trabalho, ela, sem ocupação, se entregará ao paraíso tropical, passando longos dias na praia, no mar; adapta-se ao país rapidamente. Ao contrário da maioria dos estrangeiros de países nórdicos, que tendem a manter seus hábitos quando em outro país, principalmente tropical, Edna se dá sem reservas à natureza do Brasil; ela encontra no aspecto exótico da terra o “outro” e a liberdade pela qual sempre ansiou – e que se manifesta nos momentos em que seu corpo, em êxtase, se perde no mar imenso do Brasil. Aqui, ela recuperará a adolescente que foi e sente-se feliz, “senhora de seu corpo e de sua alma”¹⁷⁴, longe do marido ocupado e da prisão de sua vida doméstica na Suécia. Entre os nativos, Edna é vista como um ser estranho. Nada no mar como um homem, é muito branca, trata bem os criados e aos poucos vai se tornando querida por quase todos. Exceção à popularidade de Edna é a velha Aninha, para quem “mulher era para parir, trabalhar, criar filhos, morrer. Mas a galega não era propriamente mulher, ela fazia coisa de homem”¹⁷⁵. No mar, Edna encontra uma companhia silenciosa e grandiosa, capaz de lhe dar plenitude. Mesmo assim, permanece nela a tristeza. Em carta à amiga Sigrid, confidencia: “o meu corpo se contenta bem com a natureza que me cerca, que me entontece. Mas para te falar com a franqueza devida, continua em mim um vazio que não sei te explicar”¹⁷⁶. Nesse ponto, o destino de Edna começa a se desprender cada vez mais de suas mãos. É como se o ambiente a envolvesse, a dominasse, preparando-a para seus futuros amores com Nô, este o mais legítimo representante dos encantos da terra. Se de um lado temos a inquietação existencial de uma mulher em busca da experiência radical da alteridade e da perda de si mesma, por outro lado temos o componente de lugar-comum naturalista da mulher sensual insatisfeita com seu casamento e adúltera. A figura que une esses dois pólos é a de uma mulher incapaz de imprimir direção à sua própria vida, uma mulher tomada pelos acontecimentos, assim como os personagens do *Ciclo da cana de açúcar*. Edna não

173 Ibidem, p. 80.

174 Ibidem, p. 91.

175 Ibidem, p. 99.

176 Ibidem, p. 105.

encontra a paz no meio-termo familiar; nunca compreenderá o marido, que durante todas as folgas se isola da terra e fuma, bebe uísque e ouve rádio, tranquilamente. Para ela, o mundo e a vida são um apelo e um questionamento. Diferente de Carlos, Lourenço e Júlio, todos embotados pelas paixões da carne e submetidos pelo meio que os cerca, Edna, apesar de tudo, demonstra em sua inquietação um traço existencial, a busca por um sentido, dada na transcendência que encontra em seu contato com o mar, o símbolo do absoluto e da liberdade – símbolo ausente nos romances do *Ciclo*, todos eles sem horizonte. É o contraste entre a educação rígida de Edna e a natureza do Brasil que propiciará sua descoberta de Nô como uma libertação, que no entanto a aniquila, ou seja, uma libertação que é destruição. Uma noite, após perceber Edna distante de si, Carlos se embriaga e a possui violentamente. Esse acontecimento é o estopim para que ela se aproxime de Nô.

À abertura de Edna aos apelos do mundo e da natureza se contrapõe a personalidade de Nô, que até conhecê-la nunca havia se apaixonado; ele é tido por muitos, em Riacho Doce, como um homem de corpo fechado: aquele que passa incólume pelos perigos e reveses, aquele que é inatingível pelas paixões, aquele que é *uno*. Essa unidade falta a Edna, e os dois se atrairão pelo clichê da lei dos opostos. Ele é a terra, em sua fixidez e calma, e ela é a água, inquieta e incerta. Em Nô, Edna encontra um pouco de paz, mas essa paz é precedida por um desejo intenso, que a põe fora de si. Assim como a sexualidade precoce e dependente de Carlos de Melo, a sensualidade de Edna é exacerbada, quase doentia, incapaz de ser domesticada (e, nesse sentido, é ainda mais intensa que a de Carlos pois, sendo mulher, ela é socialmente reprimida); toma-a por inteiro e a faz esquecer de si, como nos momentos em que ela entra no mar:

Ah! se um dia pudesse tê-lo nos seus braços, fazer dele um filho, um amante, um pai! Tê-lo no seu corpo como tivera a água do mar verde, sentir que ele a cobria toda como as ondas na areia.¹⁷⁷

Nô era o homem de Aninha, o orgulho da avó, que fizera com rezas o seu “corpo fechado”. Aninha admira nele a integridade tranquila do homem que domina suas forças, forjado para o trabalho da pesca, capaz de tirar o alimento do mar enorme com a força de seus braços. Mas agora é como se o mar – as ondas do amor imperioso de Edna – dominasse Nô, fazendo com que ele se perca. Ele perde a fé nas crenças da avó; ao abrir seu corpo para uma mulher que é diferente das moças submissas da vila, uma mulher que ele ama integralmente, ele se desindividualiza. O amor da branca o envaidece, mas também o dilacera. Em sua simplicidade de pescador, era dono de si e de seus atos; agora não sabe mais de nada. Ao mesmo tempo em que faz pouco das crenças de seu povo, sente, lá no fundo, medo das pragas da avó, que não perdoa seu descaminho e o amaldiçoa. Ele cedeu à esposa do engenheiro; de certa forma, cedeu à modernidade que essa mulher representa,

177 Ibidem, p. 134.

ou seja, ao mal. Edna, por sua vez, é pura carne, preguiça e amor por Nô; a paixão age nela de forma dissolvente. Ambos estão perdidos na natureza e no desejo, incapazes de fugirem juntos, incapazes de se separarem, afundando numa areia movediça que puxa inclusive o laborioso Carlos para sua voragem destruidora. Ele, que veio ao Brasil por ambição, torna-se um homem violento, deprimido e, após saber da traição, se entrega ao álcool, passando as noites ao lado do rádio e de uma garrafa de uísque.

No amor dessa loura nórdica por um negro, há muito dos clichês sobre o assunto, embora eles não cheguem a comprometer a intensidade dramática da relação entre Nô e Edna – pois *Riacho Doce* é um romance sobre os limites da paixão, antes de tudo. Carlos tem nojo de Edna pois ela se deu a um “preto da terra”. Para ele, o canto de Nô é um “gemer de criatura inferior”¹⁷⁸. Para Edna, Nô “era o ‘negro’ de Carlos, o sangue escuro que ela desejava que se derramasse no seu e fosse para as suas veias, correndo no seu corpo”¹⁷⁹. É um amor que passa pelo lugar-comum mas se eleva até o místico: “o homem e o mar tinham ficado donos dela [Edna]. Lavara-se de tudo, e crescera outra vez até Deus”¹⁸⁰. A união dos dois é algo essencial, ligado à fatalidade dos destinos e à natureza, e é ao mesmo tempo algo que perverte duas ordens contrapostas no romance: a ordem da *civilização moderna* (Edna é a imagem da mulher dominada pela lassidão tropical; a operosidade de Carlos naufraga por causa dela) e a ordem da *tradição* – para a velha Aninha, os homens são feitos para pescar e as mulheres para parir, trabalhar e criar filhos. A oposição entre essas duas ordens já estava presente em *Usina*, no personagem do negro Feliciano, que com seus santos amaldiçoa a propriedade de Juca, ele por sua vez o representante da ordem moderna, com suas máquinas de moer cana compradas nos Estados Unidos. Em *Riacho Doce* esta oposição passa de *assunto* para *força estruturadora* da obra, estabelecendo dois pólos – a civilização e a natureza – sendo o primeiro derrotado pelo último. Na divisão tripartite do romance não temos, como em *Fogo morto*, três representantes de um mesmo local e contexto histórico; temos o *ambiente* (capítulo I, “Riacho Doce”) e os *personagens* (capítulo II, “Edna”, e capítulo III, “Nô”), ambos por sua vez personalidades muito distintas, cujo encontro e contraste é o que produz o assunto para o romance. Da indistinção e violência de *Fogo morto* passamos para um melhor delineamento dos personagens em *Riacho Doce*, que surgem um pouco menos submetidos ao ambiente e com vida interior mais elaborada que as figuras do *Ciclo*. Novamente, estamos no terreno do amor maldito, como no início do romance. Mas se a paixão de Edna por Ester de certo modo forjou seu caráter e sua libertação familiar, a sua paixão por Nô é incapaz de forjar algo; atua de forma esmagadora na integridade da personalidade de ambos, desindividualizando-os

178 Ibidem, p. 173.

179 Ibidem, p. 176.

180 Ibidem, p. 179.

Se Edna é uma desenraizada, Nô ainda tem os seus: ele é um sobrevivente nesse meio de doença e pobreza, ele pertence à terra e à avó. E os feitiços de Aninha funcionam. Nô terá um ataque na praia. Para Aninha, ele foi possuído pelo diabo, tendo sido exorcizado por ela. Depois disso, ele envelhece e entristece, mas recobra a serenidade. Edna não reconhece mais nele o amante. Após a “purificação” de Nô, que tirará a paixão de seus olhos, as coisas começam a dar errado para a equipe de Carlos. A terra e a tradição, personificadas por Aninha, começam a vencer a modernidade, que dilacera e destrói, vira as coisas pelo avesso, como a paixão de Nô e Edna. Diz Aninha: “a terra dá o que a gente precisa. Para que furar os gorgomilos da terra, virar as coisas de cabeça para baixo? Deus escondeu e Deus há de descobrir”¹⁸¹.

Na perfuração de petróleo, morre um homem numa explosão. Todos em Riacho Doce acham que o fato é um castigo de Deus porque os homens foram mexer onde não se deve. Carlos vai preso por causa desse acontecimento, pois é responsabilizado; Edna, perdida sem Nô, tem consciência que foi ela quem destruiu o marido e contribuiu, indiretamente, para o fracasso da empresa exploratória. Nô está sem alma, mas não será consumido na vertigem do amor. Edna, por sua vez, leva a paixão às últimas consequências: entra no mar nua e feliz e nada de encontro a uma visão de Nô; se mata. De um modo ou de outro, a paixão aniquila os dois: Nô se torna apático após o ataque, Edna morre. Mas o caso dela é mais radical, pois implica uma entrega total ao sentimento, que se resolve numa síntese negativa. *O sujeito se anula, ao mesmo tempo em que a modernidade recua de Riacho Doce.* A natureza e a tradição triunfam, mas sentimos nessa vitória o quanto ela custou: a aniquilação de uma personalidade sensível e grandiosa como a de Edna, incapaz de se realizar na normalidade, e a domesticação de Nô, tornado um brinquedo nas mãos de Aninha. *A natureza vence ao preço da realização da individualidade dos personagens, que fracassa.* O paradoxo reside no fato de que foi essa mesma natureza quem aproximou os dois, e ao mesmo tempo os destruiu, pois sua ligação não era aceita socialmente. Não é uma síntese tranquila: nela habita uma inquietação que reencontraremos em *Água-mãe*, no qual os temas de *Riacho Doce* reaparecem de outra forma.

Em *Usina*, a natureza se volta contra a propriedade de Juca. Em *Riacho Doce*, o empreendimento de perfuração do solo fracassa, amaldiçoado pelos moradores antigos do vilarejo. A maldição dos mais velhos também não está ausente do horizonte de *Usina*. É o preto velho Feliciano quem teria condenado a Bom Jesus à derrocada ao enterrar os santos em suas terras. A natureza apavora e é mais forte que os homens porque eles não a respeitam; utilizam-se de força desmedida para dominá-la. Quebram os laços da tradição. Mas se no romance do *Ciclo* o que está em questão é a passagem do foco centrado em um único personagem (Ricardo) para o foco aberto e visada épica, em *Riacho Doce* temos um desenvolvimento do olhar épico similar ao que

181 Ibidem, p. 194.

encontramos em *Fogo morto*, mas não com a mesma representatividade histórica deste. Há o desenvolvimento da subjetividade dos personagens, mas está ausente de *Riacho Doce* a descrição farta e realista do ambiente, do trabalho, dos homens. Tudo, no romance, se encontra mais ficcionalizado, daí seu caráter mais dramático e mais simbólico, que parte, no entanto, de uma oposição historicamente concreta no Brasil: aquela entre o arcaísmo e a modernidade, transformada aqui na história de um amor trágico – daí que o romance possui movimento, seus personagens se influenciam mutuamente e de forma decisiva, são vontades em choque, não estão tão profundamente estagnados pelo meio, como as figuras de *Fogo morto*. Ao preço do afastamento do contexto do engenho, há um maior desenvolvimento da personalidade das figuras, como se ela só frutificasse bem no plano mais puro da ficção, num movimento que associa o desenvolvimento do romancista – distanciamento de si mesmo e de sua experiência original – ao enriquecimento dos personagens em termos de autonomia, mesmo que a natureza sempre vença. As mudanças formais na ficção do autor se dão, note-se bem, no plano do enredo e sua estrutura, mais do que no plano da forma narrativa. A evolução se mostra no plano da inovação formal mais, digamos, microestrutural, pois sua prosa permanece linear, simples, à maneira narrativa do romance realista do século XIX, sendo a única novidade, notada por quase todos os críticos, o recurso do uso de termos populares e repetições no andamento da narrativa.

O conflito entre modernidade e arcaísmo é também o tema de *Água-mãe* (1941), romance ambientado longe do Nordeste açucareiro mas no qual a relação desarmônica entre os homens e a natureza, entre a modernidade e a tradição, se reproduz.

Seguindo a tendência a construções trípticas definida em *Bangüê* e *Fogo Morto*, *Água-mãe* é um romance sobre três famílias. A primeira é chefiada por Dona Mocinha, que possui uma salina e algumas cabeças de gado. Viúva, criou seus filhos sozinha e é respeitada como um homem; é uma mulher firme em seus propósitos e apegada à tradição; conservadora, cria suas filhas num ambiente de respeitabilidade. A família de Mocinha mantém relações amigáveis e de favor com a família mais modesta do Cabo Candinho, um pescador de camarão sério e trabalhador, mas que não possui grandes ambições nem para si nem para os filhos. Candinho quer apenas viver quieto, no pedaço de terra que é seu. Sua mãe é a velha Filipa, espécie de guardiã das tradições do local. Cega, Filipa gosta de contar histórias para as crianças. O equilíbrio dessas duas famílias será perturbado pelo clã dos Mafra, que são ricos e irão habitar a Casa Azul, um local que sempre foi tido como amaldiçoado na região.

A Casa Azul é um mistério, um local sinistro, cercado de felicidade por todos os lados: a salina de Dona Mocinha, a casa de Candinho. Na Casa Azul surgem assombrações; loucos e

suicidas são atraídos por ela. O tempo passa, e a casa fica como nova. Alguns acham que o demônio é o seu habitante e que haveria dinheiro lá dentro. Todos os que se envolvem com a casa maldita ou perdem a saúde ou morrem. O narrador fala da casa como se ela fosse um ser vivo; nela, em suas salas, a história do Cabo Frio se desenrolou. A família que originalmente a habitou era próspera, mas foi assolada pela desagregação e pela doença; nenhuma família sobrevive a essa casa, que é “mais forte que as suas desgraças”¹⁸².

Os Mafra irão ignorar a maldição da casa e, após uma reforma, passam a habitá-la, enchendo-a de gente jovem e rica, música e bebida. Eles são o elemento desarmônico do local e que desencadeará a dissolução tanto da família de Dona Mocinha quanto da família de Candinho. O filho do pescador, sugestionado pelos moços do Rio de Janeiro, vai à capital e lá se torna jogador de futebol. Seu sucesso desintegrará a família; suas irmãs passam a sonhar com o que não podem ter, passam a ficar perturbadas com a perspectiva de outra vida. Para a avó Filipa, a maldição acontece porque os Mafra, ao entrarem na Casa Azul, buliram com o demônio. A Casa é o refúgio da negatividade da região do lago Araruama; para que exista paz nos lares de Mocinha e Candinho, é necessário que ela permaneça intocada; novamente, temos a figura da maldição mítica a habitar o romance.

A instalação dos Mafra na Casa Azul desencadeará uma sequência de desastres que atingem as três famílias do romance. Lourival, o filho mais velho dos Mafra, morre em uma expedição, atacado por índios; Dona Luísa adoece de tristeza por causa da morte do filho. Paulo fica descrente de suas idéias que foram mal compreendidas pela “Ação Social”, um grupo muito semelhante ao integralismo. Luisinha se apaixona por Luís, filho de Mocinha. Paulo desencoraja cruelmente esse amor de uma paralítica por um homem saudável. Joca ascende e decai rapidamente como jogador de futebol. A morte do primogênito dos Mafra causa uma desunião irremediável na família. A chegada dos Mafra separou os pais dos filhos e fez com que cada um deles se deparasse com seu destino individual, desvinculado da família. Sem a presença deles ali, é bem provável que os filhos de Mocinha e Candinho se casassem com gente da terra e prosseguissem a vida tocando o legado dos pais. Se a casa é amaldiçoada, os Mafra são a representação viva de sua maldição e inquietude. Além disso, são uma família rica, que *não produz*, ao contrário dos clãs de Mocinha e Candinho, que vivem dos produtos da terra e a ela estão ligados há mais de uma geração. Frente a essas duas famílias, os Mafras são a representação da modernidade, do mesmo modo que Edna em *Riacho Doce*, e que as máquinas de Juca em *Usina* – uma modernidade que vem sempre atrapalhar o bom andamento das tradições do local. A vida de Lúcia no Rio e sua estranha amizade com Helena causam desgosto à conservadora Dona Mocinha. Aos poucos essa mulher alegre perde o gosto pela

182 REGO, José Lins do. **Água-mãe**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 57.

vida e envelhece precocemente. Para ela, assim como para a velha Filipa, toda a desgraça vem da Casa Azul. Eles não pertencem ao local, são parasitas. Esse sentimento de destacamento do ambiente aparece de modo forte em Paulo, o mais isolado e reflexivo dos Mafra:

Esta sensação de imprestabilidade não abandonava mais Paulo Mafra. Via os pescadores pela praia, gente de pés no chão, coberta de trapos. Media-se com eles. Valiam mais do que ele. Eram homens que se sentiam ligados à terra, à gente, à vida. Ele era como se vivesse no ar, sem ligação com os de seu sangue.¹⁸³

Para completar o cenário de decadência, a Cia. Indústrias Reunidas, da qual o Dr. Mafra é controlador, entra em concordata. Na ruína, ele vê que é só, que perdeu contato com a família. Aos poucos, a própria família Mafra começa a suspeitar que seus males vêm da casa. Dona Luísa “agora compreendia tudo. Lourival, o noivo de Helena, a concordata do marido, os fracassos da família, tudo vinha daquela casa”¹⁸⁴. Corujas sobrevoam a Casa Azul. A última tragédia do romance envolve o casal Luís e Marta, um o filho de Mocinha, a outra filha dos Mafra. O mar mata os dois afogados, como se negasse a possibilidade da continuidade da vida que estava implícita na união dos dois jovens saudáveis, que deixaram a paralítica Luisinha de lado.

A maldição que paira sobre a Casa Azul é anterior à história narrada pelo romance e não possui explicação racional, ao contrário da derrocada da Bom Jesus, em *Usina*, que pode ser compreendida como fruto da imprevidência de Juca, ou como o suicídio de Edna, que pode ser compreendido como fruto de sua paixão: aqui o irracional surge puro, em todo seu relevo apavorante de gratuidade. No enredo, podemos inferir que os Mafra são punidos por serem levianos e improdutivos. Mas o fato é que em *Água-mãe*, a predação, enraizada historicamente em *Usina* e em todos os romances do *Ciclo da cana do açúcar*, de forte caráter documental, se autonomiza e se transforma em princípio funcional da trama. *Água-mãe* é muito mais ficcional que *Usina*; chega a ser um romance que faz concessões a fantasmas e assombrações, chegando inclusive a romper um elemento caro aos romances do *Ciclo*: o da verossimilhança. Aqui, é como se a realidade pesada e absorvente das narrativas sobre o engenho se dissolvesse, dando lugar a uma história habitada por espíritos. Porém, permanece o elemento central, mas velado, dos romances do *Ciclo*: a supremacia da natureza (do mito e da irracionalidade) sobre o homem e sua capacidade de raciocínio. O que *Água-mãe* ganha em riqueza ficcional e retrato dos personagens, perde em descrição do espaço, uma das forças maiores da obra de Lins do Rego. Mas note-se que, no mesmo sentido em que o espaço recua, avança – e de modo avassalador – um elemento ligado a ele, a força da natureza, transformada nos “espíritos” que rondam o enredo. Ele é um desenvolvimento da maldição de Florêncio, do tema da vingança da natureza violentada. No seu próprio título está colocada uma

¹⁸³ Ibidem, p. 237.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 253.

ambivalência, assim como no título de *Riacho Doce*. A água mãe é uma água podre, morta, sem serventia, já utilizada pela salina. Ao mesmo tempo, o termo “água-mãe” por si só nos remete ao caráter criador da natureza, ao oceano que foi o berço da vida na terra. Por isso, Eugênio Gomes dirá que “o medo é o protagonista central de *Água-mãe*”¹⁸⁵. Esse medo surge de uma relação culpada com a natureza, que é também uma relação culpada com os homens explorados, que são colocados no mesmo plano dela. Ele se materializa na maldição de uma antiga mansão que vai abrigar uma nova família de ricos que será devastada pela casa. Compreendido fora dessa relação com *Usina* e fora do contexto geral dos romances de José Lins que articulam o conflito entre civilização e natureza, *Água-mãe* é apenas um romance dramático sobre o sobrenatural no qual ressaltam os dramas individuais de personagens torturados como Paulo e Luisinha, dotados de uma vida interior mais rica que a dos personagens do *Ciclo da cana de açúcar*. *Água-mãe* narra a vitória do anti-natural, ou da natureza revoltada. Mesmo a morte de Marta e Luís não deixa de ser a vingança da rejeitada Luisinha que, parálitica, perdeu o amor de sua vida para a irmã cruel, que fazia questão de exhibir as pernas roliças e bonitas em sua presença. Em *Água-mãe*, o ódio e o rancor que Carlos sente contra a natureza e a escravidão à qual ela nos sujeita se materializa no aspecto soturno de uma edificação que tem alma própria e sobrevive àqueles que a habitam, e que é também o símbolo da exploração, da riqueza culpada. Neste romance, pela primeira vez na ficção do autor o conteúdo histórico – a tensão entre homem e natureza presente nos romances do *Ciclo* – se sublima em uma estrutura capaz de sustentar todo um romance, sem as incoerências de *Riacho Doce*, por exemplo. Homens são os personagens, natureza são os fantasmas que cercam o ambiente de *Água-mãe*. Pela primeira vez, fica nítido o apreço do romancista pelo elemento *irracional*, pela “história” que cerca os lugares assombrados, pela prevalência do ambiente sobre os indivíduos, pela força do “impalpável” sobre o que existe: pura fantasmagoria, que remete a um conservadorismo latente na noção de indivíduo presente nos romances do *Ciclo* – que, no entanto, não deixa de ser profundamente realista. Aqui, o foco narrativo em terceira pessoa se desenvolveu no sentido de um aprofundamento da descrição da personalidade dos personagens – já presente em *Fogo morto* – mas afastando-se da visada épica presente neste romance e em *Usina*, pois aqui o ponto de vista distanciado mostra-se, ao mesmo tempo, “contaminado” por um elemento que antes fazia parte da própria interioridade dos personagens: a fantasmagoria e a estagnação. O que é um avanço no plano da construção ficcional revela-se um recuo no plano ideológico.

2.7) A saga de Antônio Bento: *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, esboços de uma trajetória autônoma

185 Ibidem, p. Xxii.

Em todos os romances de José Lins está dada a tensão entre a natureza e a civilização, tensão central na estruturação formal de seus romances, bem como na escolha do ponto de vista. Como vimos até agora, o sujeito mal consegue se descolar da natureza, tornando-se autônomo em relação a ela. Desde *Menino de Engenho* até *Eurídice*, passando pelos épicos grandiosos que são *O Moleque Ricardo*, *Usina* e *Água-mãe*, a questão se coloca, seja no plano do indivíduo, na questão da família e do destino individual, seja no plano da propriedade e do contexto local: o engenho que se transforma em usina e cai em decadência mesmo assim, a exploração de petróleo malograda, a família rica e improdutiva que ignora o mal da Casa Azul e termina aniquilada por ele. Em *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), romances que estudaremos em sequência pois possuem o mesmo protagonista, não é diferente; a questão surge, no entanto, sob nova luz. Nesse pequeno *Ciclo do cangaço* formado pelos dois romances, a violência mais latente e bem disfarçada presente em *Fogo morto* se radicaliza na barbárie feroz dos cangaceiros, grupo de bandidos que é uma espécie de contrapartida ilegal da violência exercida nos engenhos pelos senhores de terras. O cangaço, assim como a família e a distribuição injusta da propriedade, é predominantemente irracional; pertence mais à ordem da natureza do que da civilização. Ele é a expropriação volante, convertida num modo de vida que integra o misticismo e os crimes mais hediondos. É a resposta bárbara a uma ordem social fundada no princípio da predação. O cangaceiro não é um “fora da lei”, simplesmente. Ele leva ao limite a selvageria escondida em Carlos de Melo ou Lourenço, o protagonista de *Pureza*. Seu modo de atuação consiste em atacar, matar, roubar e estuprar. Eles tampouco são os heróis contraventores que alguns filmes e livros tentaram pintar. Por mais que existam comentários sobre os cangaceiros que tiram dos ricos para dar aos pobres, a lógica do cangaço passa ao largo do senso coletivo de justiça e da percepção do outro como indivíduo que possui direito à vida. O cangaço é pragmático. Para ele, a destruição é necessária para a manutenção do bando, que vive de saques; e quanto maior a violência dos crimes cometidos pelo bando, mais respeito este ganhará, por meio do medo que infunde na população.

Em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, a violência se conjuga ao misticismo. Aqui, parece se consolidar a vitória da natureza já esboçada nos romances anteriores de José Lins. Narrado em terceira pessoa, surge em *Pedra Bonita* a figura de Antônio Bento, menino sertanejo que foi criado pelo padre da vila do Açu, um lugarejo estagnado e pequeno. Assim como Carlos de Melo, Antônio Bento foi precocemente separado de sua família. Mas, em oposição a Carlos, essa separação vai fazer com que Antônio se torne uma pessoa muito diversa de seus familiares. Nesse personagem temos um tipo até então inédito entre os protagonistas de José Lins. Nele, prevalece a reflexão. Antônio observa, sonha e pensa; possui vida interior. Na Edna de *Riacho Doce* também temos um

caráter reflexivo, mas ele aos poucos vai se dissolvendo no ambiente tropical, sensualizando-se. Não é o que acontece com Antônio Bento, que se mantém constante durante toda a narrativa. É nesse frágil esboço de personalidade que vai se alicerçar a tênue promessa de autonomia que fecha a obra ficcional de José Lins.

Assim como a Casa Azul, o Açú sofre de uma maldição. Ela consiste na morte de crianças e adultos durante uma crise de fanatismo em Pedra Bonita, localidade vizinha ao Açú, e na qual Antônio e sua família têm origem. Antônio é inclusive discriminado no Açú, por ser natural de Pedra Bonita. No primeiro romance do ciclo do cangaço, assistimos à formação do rapaz; *Cangaceiros* é, além de um relato histórico mais amplo sobre o fenômeno do cangaço, também o momento da definição de Antônio – e uma retomada da narração de um destino diverso, como acompanhamos em *O Moleque Ricardo* e em *Usina*. Em sua solidão contemplativa, ele oscila entre a firmeza estóica do padre Amâncio, que o criou, e a sensualidade e apego aos prazeres da vida de Dioclécio, o contador de histórias andante que exerce fascínio em Antônio. Entre esses dois pólos, há o mundo de violência do cangaço, que vai envolver seus dois irmãos, Aparício e Domício. Por esse mundo, Antônio nunca sentirá atração. Em *Pedra Bonita*, fica claro que não há diferença essencial entre a polícia e os cangaceiros: os dois são violentos e praticam a tortura. São forças opostas e complementares, nascidas de uma sociedade predatória.

Se o desejo é um monstro para Júlio e Carlos de Melo e a mulher o vetor de um mal sujo, para Antônio Bento as coisas não serão diferentes, pelo menos em sua primeira juventude. Há na vila do Açú a dona Fausta, a filha solteirona do Major Evangelista, um figurão do vilarejo. Ela sofre de ataques periódicos de histeria, tomada por uma força irracional muito semelhante àquela que possuía o coronel Lula em suas crises de epilepsia. Fausta é a imagem da violência e da barbárie dos cangaceiros manifesta na mulher; em suas crises, fica subentendido que o horror animalesco que predomina no sertão possui contrapartida também nas mulheres, que não se encontram simplesmente *fora* dele. Fausta tem ataques em que grita alto; tem fogo por dentro, quer homem e acha uma pena que o cangaceiro “não tivesse feito dela uma mulher completa, não lhe tivesse enchido a barriga com um menino”¹⁸⁶. Durante os ataques, ela é a própria bestialidade descontrolada:

A filha do Major estava se espojando no chão, como uma cachorra no cio. Depois que aquilo passara, ela vinha à vida como se tivesse voltado de um chiqueiro de porcos. Sentia lama nas entranhas, fedor nas carnes.¹⁸⁷

Por mais que sinta fascínio pelo descontrole de Fausta e pela cantoria de Dioclécio, Bento é um personagem que sempre permanece à margem dos acontecimentos, não se envolvendo por

186 REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 119.

187 Ibidem, p. 121.

inteiro em nada, ao contrário dos irmãos, que se dão por inteiro ao cangaço, comprometendo seu destino de forma irremediável na guerra sertaneja.

Na primeira parte de *Pedra Bonita*, somos apresentados *in medias res* à maldição do Açú. A preocupação do romancista é delinear bem os traços do protagonista, para depois entrar em detalhes sobre a história do local e seus acontecimentos trágicos. Se nos romances anteriores de José Lins os personagens acabavam, de uma forma ou de outra, sendo consumidos pela natureza, no *Ciclo do cangaço* Antônio Bento terá uma independência que nunca submerge completamente na voragem da família ou do ambiente. Os dois planos, o individual e o coletivo, surgem paralelos, daí a divisão de *Pedra Bonita* em apenas duas partes bastante simétricas em extensão. Além disso, o método narrativo sofre uma tênue mudança. No lugar do ponto de vista que se detém nas coisas exteriores ao personagem, e as quais ele não oferece muita resistência, temos o relato em terceira pessoa da vida de um rapaz introspectivo, que privilegia sua vida interior sem descuidar da ação, ou seja, um avanço em relação a *Moleque Ricardo*, pois aqui a personalidade mais coesa de Antônio Bento dá estrutura à obra, fazendo com que o meio não seja mais tão determinante na construção do personagem. Bento tem a capacidade de distanciar-se de si mesmo, algo raro entre os protagonistas de José Lins, e isso ocorre porque ele, tendo sido criado por um padre, está à margem do mundo da violência, da luta mais direta pela vida. Para completar a solidão de Antônio Bento, há o fato de que ninguém no Açú gosta dele; além de ter sido dado ao padre por sua família, nem junto ao padre e nem no Açú ele se sentirá completamente integrado. Mesmo na escola, ele “nunca se ligara a nenhum, nunca sentira interesse por nenhum colega. Entrou e saiu da escola sem amigos. Só a negra Maximina e o padrinho gostavam dele”¹⁸⁸. Ter sido criado pelo padre foi um esforço de sua mãe para livrá-lo da sina da família. Em *Cangaceiros*, Sinhá Josefina terminará louca, inconformada com a força do destino que esmagou seu clã.

Bentão é o pai de Antônio Bento, homem de quem o filho herdou o gosto pela solidão e ensimesmamento. Bentão é um homem branco e livre em meio à sociedade escravocrata; assim como José Amaro, é ressentido, autoritário e conservador. Sua lógica de vida, de certa forma, escapa à ordem predatória que predomina na sociedade latifundiária: “para Bentão a terra não seria para dela se tirar riquezas, cultivar, crescer, ficar mais rico que os outros. O pai lhe deixara o Araticum como estava, como estava ele deixaria para os filhos”¹⁸⁹.

Mesmo assim, Bentão não escapa a outro elemento presente em todos os outros romances de José Lins: o da sina familiar. Seu pai, Aparício (o avô de Antônio Bento) tinha fama de valente e morreu numa briga. Era solitário e esquisitão, como o filho. Enquanto a mãe de Antônio vê a ida do

188 Ibidem, p. 107.

189 Ibidem, p. 164.

filho para o Açú como uma chance de libertação, para Bentão o fato de o filho ter sido criado por um padre é um castigo e uma vergonha. O trabalho de Antônio, que é de certa forma um criado do padre, é um rebaixamento aos olhos de seu pai. O filho, por sua vez, não contemporiza. Não suporta a secura de Bentão e pensa em tornar-se padre – assim o pai teria que obedecer ao filho que sempre rejeitou. Na ânsia de apartar Antônio da família, Josefina inclusive escondeu do filho a história da Pedra Bonita.

O que aconteceu em Pedra Bonita guarda relações com o messianismo, com Canudos e com o Padre Cícero. Antônio Ferreira era um sertanejo que se tornou messias, realizando, segundo relatos de seu povo, milagres de cura. Antônio Ferreira tem, então, a idéia de oferecer a Deus o sangue de donzelas e inocentes em sacrifício. Note-se que a regressão, aqui, é tão intensa que atinge um estágio de civilização anterior àquele em que os animais eram oferecidos em sacrifício aos deuses. A lógica da predação associada com a miséria torna propício um estado de coisas em que os homens se trucidam e praticam o canibalismo¹⁹⁰ com naturalidade, regredindo a um estágio anterior ao mito e ao ritual, que instituem o bode expiatório na figura do animal. Estamos no mesmo terreno de indistinção que é o terreno do incesto.

O cangaço é a lógica do latifúndio em sua forma mais radical e pura. Voltando ao sacrifício das donzelas e inocentes, o fato é que nenhum milagre se sucedeu à morte dessas pessoas. Ferreira e os devotos foram trucidados pela polícia, e quem chamou as autoridades do governo foi um Vieira, um membro da família de Antônio Bento. Daí a maldição da qual sua mãe quis livrá-lo. Seria o sangue de “Judas” que teria estagnado a vida de Bentão. Novamente, temos aqui o tema do atentado contra uma ordem “natural” de coisas que traz a maldição. Os Vieira atentaram contra a crença do povo e entregaram seu messias à morte. Por conta disso, toda a sua continuidade estará biblicamente amaldiçoada.

A entrada de Aparício, o filho primogênito dos Vieira, no cangaço, ocorrerá por obra do acaso e é o que vai desencadear a desagregação da família. Aparício fere um praça numa briga de feira, foge e resolve tornar-se bandido. Nesse momento, a sua família começa a ser perseguida e torturada pela polícia. A família paga por tudo o que o cangaceiro faz, transforma-se em bode expiatório e trunfo para ameaçar e chantagear Aparício. Enquanto o filho mais velho é valentão como o pai, Domício é uma espécie de meio-termo entre o primogênito e o caçula: é um contemplativo, mas não resistirá à embriaguez da violência do mundo do cangaço. Antônio Bento, no outro extremo de Aparício, é mais filho da mãe do que do pai. A violência não exerce nenhum fascínio sobre ele. Nesse sentido, ele é único na galeria de protagonistas de José Lins.

190 Ver, sobre o assunto, as descrições dos ataques de cangaceiros presentes na biografia de Padre Cícero recentemente publicada. NETO, Lira. **Padre Cícero: Poder, Fé e Guerra no Sertão**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Ao mesmo tempo que em *Pedra Bonita* temos a atuação de uma força irracional devastando uma família, nesse romance pela primeira vez a modernização surge como contrapartida à barbárie, e não como o aprofundamento de uma ordem social injusta, como em *Usina*, ou uma aventura inconsequente e encarnação do mal, como em *Riacho Doce* e *Água-mãe*. Esse retrato positivo da modernidade coincide com a construção de um protagonista mais bem estruturado, capaz de resistir ao meio porque foi criado à margem dele, e coincide também com uma narrativa em que há equilíbrio entre a subjetividade de Antônio Bento e o mundo exterior que o cerca: nenhum dos dois submerge aniquilado, como ocorre com Ricardo em *Usina*, com Ester em *Riacho Doce*, com a tragédia no mar de *Água-mãe* ou mesmo com Carlos, cuja vida é um fracasso. Uma estrada de ferro vai passar pelo Açú, e a promessa é que ela ressuscite a vila. Antônio logo se enturma com Gustavo, um dos homens da expedição. O trem, o mesmo que levou Ricardo para longe do engenho, vai levar embora os fantasmas do Açú:

O trem traria tudo. A vida ali se multiplicaria. Até que enfim a caveira de burro se desenterraria. Levara cem anos o Açú para se ver livre da desgraça de Pedra Bonita, cem anos caindo aos pedaços, sem dar um passo para a frente. Tudo tinha seu dia.¹⁹¹

Para Domicio, a força da máquina acabaria com a maldição de Pedra Bonita:

Só mesmo a força de máquina se livrariam do pavor, de uma dívida que era maior que tudo. O trem correria pelas terras do velho Bentão [...] O governo agora não seria somente a volante matando, metendo o cipó-de-boi. Era também o trem arrastando carros, levando cargas, levando gente. Tudo se modificaria por aquelas bandas.¹⁹²

A estrada de ferro é indício do nascimento de uma *outra ordem* no sertão, que seria capaz de aniquilar com o cangaço e o fanatismo, ambos *perversões e radicalizações* da lógica predatória do latifúndio, que rege os engenhos e que regeu a colonização: luxúria e cobiça... Note-se que em *Usina* a modernização apenas aprofunda a miséria do povo e é o vetor que acelera a decadência da família de José Paulino. A modernidade, em *Usina*, é amaldiçoada porque no fundo segue a mesma lógica do cangaço e do fanatismo; ela aniquila irracionalmente as pessoas, pois não possui ligação com as reais necessidades daqueles que vivem na terra. Sua lógica é a busca pelo lucro. Em *Riacho Doce*, o projeto de exploração de petróleo também matará gente em sua execução. O sertão vive numa espécie de tempo cíclico, marcado pela recorrência da barbárie. Dirá Josefina: “sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem cangaceiro, vem a volante”¹⁹³. Surge um novo “santo” na Pedra Bonita, cujo nome é Sebastião. Atrai levas de crentes para o local, gente miserável sedenta por milagre. O grupo de Aparício ataca, nesse meio tempo, a comissão de engenheiros responsáveis

191 *Pedra Bonita*, p. 265.

192 *Ibidem*, pp. 268-69.

193 *Ibidem*, p. 268.

pela estrada de ferro. Não correrá trem pelas terras do Açú, o trem que fez o moleque Ricardo sonhar e lhe deu outro destino. O fanatismo e a imobilidade venceram, mas em *Pedra Bonita* essa vitória não é a vingança da natureza violentada; é antes a *permanência da regressão*, agora tornada consciente no plano do enredo, e pela primeira vez na obra do romancista, denotando uma visão ambivalente da modernidade que se manifesta na própria forma de seus romances: modernos ao incorporarem a cultura popular, arcaicos ao apegarem-se a esquemas narrativos lineares e simples, próprios do romance realista do século XIX:

O Açú inteiro se virava para a Pedra Bonita. O fracasso da estrada de ferro fora um desapontamento cruel. Os engenheiros se foram e diziam que o governo federal mandara estudar a estrada de penetração por outra zona. Era o azar persistindo. Era a Pedra pesando, sufocando a vida no Açú.¹⁹⁴

Do mesmo modo, a luta do Padre Amâncio contra os fanáticos de Pedra Bonita redundava em fracasso. Até os Vieiras foram ao local, pedir a benção para o novo santo, na esperança de se livrarem da maldição. O ciclo começa a se repetir. Antônio não compartilha da crença dos seus na santidade de Sebastião. Vê o seu padrinho Amâncio se consumir numa luta infrutífera contra o fanatismo. Desesperado, Antônio sente vontade de morrer; e é nesse seu nojo pelo que existe e pela repetição irracional do mal que está o germe de sua formação como indivíduo, fiel a si mesmo em meio a pessoas que estão sempre integradas em coletividades que as submetem e ultrapassam. Bento é uma pessoa sem lugar:

Tudo se acabaria com ele. Não nasceria mais um Judas de seu corpo. O seu sangue se extinguiria para sempre. Ali lhe vinha uma de suas alucinações mais dolorosas. Ele via o seu sangue embebendo a terra, as suas veias vazias das desgraças e o seu corpo livre, limpo, para Deus. Só a morte lhe daria a paz, a trégua.¹⁹⁵

Enquanto isso, o movimento dos fanáticos em Pedra Bonita recrudesce. Sebastião é uma reedição de Ferreira. Chega uma grande força do governo para massacrar os crentes; nesse ínterim, o Padre Amâncio agoniza. Bento sabe que os seus correm o risco de serem trucidados pelas tropas oficiais. No caminho para ir buscar o Padre das Dores, que iria confessar Amâncio em seu leito de morte, Bento pensa em ir avisar o povo da Pedra Bonita sobre a chegada das forças do governo. Decide por eles. Nesse momento, Antônio elimina, *em si mesmo*, a maldição dos Vieiras, pois não age como seu antepassado, que entregou os fanáticos de Vieira ao massacre. *Ao manter-se fiel à sua origem, Bento ao mesmo tempo rompe com ela*. Seguir seu caminho na busca do confessor de Amâncio seria, aparentemente, optar pela fuga da família e da maldição, pois Amâncio é o pai de criação de Antônio. Mas na fuga estava a perdição, a repetição da traição primeira dos Vieiras. Ao

194 Ibidem, p. 298.

195 Ibidem, pp. 315-16.

priorizar a vida dos seus, já que a vida de Amâncio não podia mais ser salva, Bento se manteve íntegro. E o romance se encerra.

Cangaceiros é a continuação de *Pedra Bonita* e o último romance de José Lins do Rego. A obra é ao mesmo tempo uma conclusão e uma ruptura com a temática de toda a obra ficcional do autor. Podemos dizer que o *Ciclo do cangaço* reelabora as questões do *Ciclo da cana de açúcar* de modo a realizar um esboço de autonomia do indivíduo, equilibrando a visão épica do ponto de vista em terceira pessoa com um aprofundamento na interioridade dos personagens capaz de torná-los reflexivos e resistentes ao meio sendo, nesse sentido, um desvio e a busca de uma solução que permeia toda a prosa de ficção de José Lins: como descrever com verossimilhança o “indivíduo burguês” num meio que não o possui e, se o formou, o fez de maneira diversa. O problema é o mesmo de Machado de Assis, mas ambientado em outro tempo histórico e em outra região do país. A família e o destino, que surgem como forças incontornáveis e determinantes em toda a obra de José Lins, encontram no romance do cangaço a culminância de seu aspecto de maldição e ao mesmo tempo um pequeno ensaio do que poderia ser a existência sem os laços que prendem fatalmente ao sangue e à terra.

O final de *Pedra Bonita* é marcado pela escolha de Antônio Bento pela sua família. Em vez de ir providenciar a extrema unção do padre que o criou, Antônio Bento vai alertar os fanáticos de Pedra Bonita sobre a chegada das forças do governo. O esforço, como veremos em *Cangaceiros*, foi vão. As forças policiais irão devastar novamente o foco de religiosidade sertaneja, matando inocentes. A maldição dos Vieira, entretanto, resiste a esse revés e permanece viva na atuação de Aparício, que se torna o famigerado líder do grupo de cangaceiros mais violento e poderoso da região.

Aparício busca vingar a morte injusta do pai, Bentão, assassinado pelas forças do governo. Mas a vingança de Aparício é mais um mergulho na embriaguez da violência do que uma busca objetiva pelo homem que matou seu pai; o que interessa ao cangaceiro é o círculo vicioso de barbárie e poder, que sustenta sua fama de potência do sertão. Josefina pressente o descontrole que tomou conta do filho e por isso sente um ódio tremendo dele; não pode ouvir seu nome sem ficar agressiva. Bentinho, por sua vez, acredita que “o sangue que lhe corria pelas veias era o sangue condenado pela maldição”¹⁹⁶. Sua vida consiste em cuidar de Josefina e se proíbe o amor, por ser irmão de Aparício. Qualquer movimento seu pode servir de pretexto para que descubram seu irmão. O envolvimento de um membro da família na ilegalidade compromete a todos os outros; a individualidade de Bentinho e Josefina está condenada e limitada por Aparício. A loucura disseminada em *Fogo morto* encontra, em *Cangaceiros*, sua manifestação mais concreta e crua. O

196 REGO, José Lins do. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. 54.

ressentimento de José Amaro e seu ódio à família se transformam na fúria devastadora dos bandidos, que fazem questão de humilhar mulheres e crianças na frente dos homens que irão depois matar; o incesto insinuado na família de Lula, a histeria da filha de José Amaro, brotam na crueza do desejo de dona Fausta, na loucura da moça que se apaixonou por Aparício e acredita estar esperando um filho dele. A violência está tão entranhada nessa sociedade que ela surge de dentro para fora dos personagens; ela é o ar que eles respiram. Junto à violência vem a *indistinção*, ou seja, a violência torna todos iguais, retirando do sujeito sua singularidade e autonomia: ela é o torvelinho anti-civilizatório por excelência, a força que desorganiza a sociedade e perverte a racionalidade humana¹⁹⁷, daí porque temos a impressão de que, em *Fogo morto*, os três personagens são um só; daí um dos motivos do fracasso de Carlos: uma personalidade plasmada pela violência, incapaz de distinção, de ver as fronteiras entre o eu e o outro¹⁹⁸. A animalidade rebaixa a todos, homens e mulheres, que compartilham o mesmo código bárbaro. *Cangaceiros* é uma longa sequência de relatos de violência, permeada pela história individual de Antônio Bento, um sujeito que não se sente à vontade nesse ambiente. Há, nos pensamentos mais conformistas de Antônio, uma pitada de inconformismo, como se ele tivesse a consciência, em negativo, de que uma outra forma de vida seria possível. Por mais que esteja junto dos seus, Antônio não *adere* a eles. Não se torna cangaceiro; apaixona-se por Alice, a filha de mestre Jerônimo, homem trabalhador; não cai na loucura de desgosto que levará Josefina ao suicídio por enforcamento. Há em Antônio uma calma interior que suporta todas as vicissitudes sem permitir que ele traia suas inclinações mais profundas. Ele está cercado por paixões: a insanidade de Josefina, o orgulho ferido do capitão Custódio, um amigo dos Vieira que amarga a morte de um filho que ele não teve coragem de vingar; a sede de sangue de Aparício e Domício e o dilaceramento deste último que, como Antônio, tem noção do que seja uma vida mais contemplativa e sonhadora, mas ao mesmo tempo não resiste ao cangaço, no qual apresenta um desempenho tão assustador quanto o de Aparício. Por mais que a vida dê golpes em Antônio Bento, há dentro dele algo de muito delicado e autêntico que ele não deixa morrer.

A primeira parte de *Cangaceiros* dedica-se a narrar a loucura e morte de Sinhá Josefina. No início da segunda parte, “Os cangaceiros”, encontramos Antônio prostrado pelo suicídio da mãe e

197 Ainda para René Girard, “Também o incesto é violência, violência extrema, e consequentemente destruição extrema da diferença, destruição da outra diferença maior no seio da família, a diferença em relação à mãe. Ambos, o parricídio e o incesto, concluem o processo de indiferenciação violenta. A concepção que assimila a violência à perda das diferenças deve conduzir ao parricídio e ao incesto como o último termo de sua trajetória. Nenhuma possibilidade de diferença subsiste; nenhum domínio da vida está a salvo contra a violência”. Para Girard, o freio humano à violência é a instituição do sacrifício religioso, no qual ela é canalizada para a vítima expiatória e, assim tornada algo “exterior” ao humano. Ver **A violência e o sagrado**, p. 99.

198 Para José Paulo Pasta, o que entrava a reflexão é a presença da escravidão no país. Como o mercado de trabalho livre não se constitui, ou o faz de forma precária, temos a permanência de um regime que torna inconcebível a distinção entre o mesmo e o outro, pois o escravo não possui autonomia. Ver, do autor, “Singularidade do duplo no Brasil”. In: **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2005.

acreditando estar irremediavelmente condenado pelo envolvimento de Aparício no cangaço. Note-se que à divisão tripartite dos romances em que o meio prevalece sobre os personagens – em que há a tentativa de síntese épica do conflito entre o homem e o ambiente – substitui-se a divisão em duas partes de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, romances nos quais encontramos um equilíbrio maior entre o protagonista e o espaço, numa relação em que não há predominância de um sobre o outro – embora isso não seja verdade para os cangaceiros nem para o restante da família de Bento.

O cangaço não apenas afastou a mãe de Bento, a única pessoa com quem certamente ainda podia contar neste mundo, como também surge como um obstáculo para sua vida futura. Ele acredita que se a família de Alice souber que ele é irmão de cangaceiro, ele estará perdido. A família, como em boa parte dos romances já comentados até aqui, o acorrenta:

O que o atormenta, e o arredava de Alice, era a miséria do destino que ele sabia invencível. Se abrisse a boca para confessar-se, perderia a amizade da casa boa do mestre. Quem aceitaria um irmão de cangaceiro na sua mesa de comer ou na convivência de uma filha? E depois, ele trairia o irmão, se abrisse a boca.¹⁹⁹

Além disso, Antônio acredita ser “inútil procurar descobrir em Alice uma energia capaz de arrancá-lo do seu destino”²⁰⁰. Coloca-se, em *Cangaceiros*, um problema até então inédito nos romances anteriores de José Lins: o do *destino*. Nenhum de seus protagonistas anteriores possuía a noção de que fosse possível libertar-se de seu destino; eles simplesmente *viviam* seus destinos, de forma fatalista e pouco consciente. É só quando a violência se exacerba na figura dos cangaceiros, que pertencem ao mundo dos pobres, dos escravos, que se torna possível a perspectiva de uma libertação da maldição familiar – de uma libertação da natureza por meio do livre-arbítrio. Antônio, após a morte da mãe, tornou-se mais sozinho do que já era. Não possui pai a vingar, como Aparício, nem os “bolsos cheios”, uma herança, como Carlos de Melo. Sua resistência quieta ao seu destino familiar é o tênue sinal de uma individualidade que se separa do meio no qual vive. É o medo de perder a si próprio, e não o medo da morte, que é capaz de paralisar Antônio, algo inédito nos protagonistas de José Lins:

Não era o medo de morrer que o abatia. Havia um medo maior, mais deprimente, mais terrível consumindo-lhe a vida: o medo de cair no cangaço, de mudar, como tinha mudado Domício, de virar uma cobra, como o irmão que ele sabia de coração tão bom, de alma tão caída pelas belezas da terra.²⁰¹

Aparício, por sua vez, não conhece a reflexão. Assim como para Juca, Carlos de Melo e Lourenço, a lógica que o guia, de forma mais crua do que a que surge nos brancos donos de terra, é a da *predação*. Aparício está para Carlos de Melo assim como os bandeirantes estão para os donos

199 *Cangaceiros*, p. 95

200 *Ibidem*, p. 97.

201 *Ibidem*, p. 105.

das fazendas de café paulistas. O traço que os separa está relacionado apenas ao grau de *intensidade*, e não ao *modo* da violência. Aparício

não tinha natureza para pensar. Tudo que lhe caía nas mãos ele agarrava. Nele havia fome, sempre fome. E assim era chefe, com a vontade que não tinha tamanho. [...] O sangue dos outros até lhe abria o apetite e não se importava com a morte. Não havia a morte para Aparício.²⁰²

Até Domício acha que o irmão é um possuído pelo demônio. Aparício é a incorporação de um princípio: o da destruição sem controle. Nele e em seu bando, a revolta contra a opressão causada pela dominação da natureza se converte em mais dominação e mais barbárie. Eles são a revelação e a perversão da ordem latifundiária, a violência que se alimenta a si mesma.

É o laço de sangue com Aparício que se coloca como obstáculo entre Antônio Bento e Alice. Durante boa parte do romance Antônio oculta seu parentesco, temendo que sua revelação o faça perder a moça. O pai de Alice, assim como Sinhá Josefina, sente repulsa pelos cangaceiros. Mesmo ao se aproximar de Alice, Antônio não deixa de sentir ecos de mulheres como Fausta, o que lhe causa nojo. Aqui, encontramos uma semelhança esmaecida entre Antônio e o Júlio de *Eurídice*, que via na mulher por quem se apaixonou a imagem da irmã; mas o sexo não chega a constituir um mal capaz de perturbar seriamente a vida de Antônio. Após revelar seu segredo ao sogro, Bento se sente livre de um peso. Aparício, por sua vez, nunca mais foi o mesmo depois que Josefina morreu. A mãe, para os cangaceiros acostumados a estuprar e matar mulheres e crianças, é sempre algo sagrado e respeitado. É como se Josefina exercesse um poder oculto e superior sobre Aparício, como se sua morte bloqueasse emanções que davam poder ao filho cangaceiro. Sempre humilhada e vista como um nada, no sertão a figura da mulher só adquire importância na maternidade de um cangaceiro. A mãe é a imagem do extremo oposto das violências dos bandidos; sua figura é cultuada como algo de perdido, como algo de puro em meio à barbárie geral. Mas em Josefina atuou a maldição dos Vieira; ela se matou, enlouquecida. Aparício está claro que já perdeu o juízo, em seu descontrole assassino; quanto a Domício, há boatos de que esteja fora de sua razão. Para Antônio Bento, esta “era a sina dos Vieira, o sangue corrompido dos que haviam traído os antigos”²⁰³. A força do *sangue* é um elemento que transcende toda racionalidade²⁰⁴. Ela se manifesta como a irrupção de algo natural, sem a intervenção do livre-arbítrio do indivíduo. Antônio não só *reconhece* a maldição que assola a sua família como *oscila*, nos dois romances do *Ciclo do cangaço*, em ceder

202 Ibidem, p. 115.

203 Ibidem, p. 235.

204 Em um ensaio sobre o Ricardo II, de Shakespeare, Antonio Candido nota a força mística que possui a legitimidade do rei, baseada no sangue que garante a posse da terra. Uma vez destronado, o rei perde seus atributos míticos, tornando-se humano; na peça, metáforas e símbolos ligados à natureza estruturam a ação, mostrando a ligação íntima entre ordem monárquica, legitimidade e ordem cósmica. Ver “A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II”. In: *Ética* (org. Adauto Novaes). São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

a ela ou livrar-se dela; de qualquer maneira, tem *consciência* do que lhe acontece. Ele chega a desejar a morte de Aparício, que daria um fim à “família infernal”²⁰⁵. Enquanto o irmão bandido encarnou o “destino dos Vieira” e nele se perdeu e se realizou, o que Antônio deseja é a mornidão de uma vida pacífica com Alice. Ele não está em busca da fama nem do grande destino; tudo o que quer é paz. Seu movimento em relação aos Vieira é de repulsa e distanciamento, não de vingança. Antônio não odeia Aparício; acha que somente o fim do irmão seria capaz de permitir que ele tocasse sua vida com tranquilidade, sem que as pessoas vinculassem seu nome ao cangaço. Até os últimos momentos que precedem sua fuga com Alice, Antônio duvida de si mesmo; assim como seus irmãos, ele não possui muita vontade própria. O que o diferencia deles é um pouco mais de livre-arbítrio e uma criação diferente. Eis o pensamento do jovem, à beira de tomar um destino diverso:

E, como nunca, chegava-lhe outra vez a certeza de que não podia fazer nada contra a sina que estava escrita. Os Vieira carregavam um destino cruel. Sangue dos antigos mandava de fato. Não podia fugir do castigo. [...] Não tinha forças para resistir, não tinha ânimo para lutar contra o destino.²⁰⁶

O casamento com Alice representa uma nova vida para Antônio. Para a moça, é a oportunidade de não terminar seus dias ali no sertão, onde certamente seria vítima de violência. Antônio vê sua partida como a grande libertação de sua vida:

Havia chegado a hora decisiva, a hora de fugir da prisão em que vivia. Quis lembrar-se de Domício e só lhe chegou na cabeça a fúria da mãe louca, o ódio da mãe pela geração que lhe saíra das entranhas. A presença da Pedra veio chegando, aquela mortandade de romeiros, a fuzilaria, a terra melada de sangue, de sangue inocente. [...] Ele não tinha sangue de cangaceiro [...] Sentiu-se então com força para separar-se de todos os seus.²⁰⁷

Dos protagonistas de José Lins, Antônio é o único que amadurece, passando para a fase adulta através do casamento e do rompimento com sua família de origem²⁰⁸. *Cangaceiros* fecha a ficção de José Lins com a frase “vamos embora”. É uma partida tateante rumo ao desconhecido. Ao rejeitar o sangue de cangaceiro que supostamente correria em suas veias, Antônio está também rejeitando o mundo de violência, indistinção, loucura e obsessão presente em praticamente todos os romances anteriores de José Lins. Mas em *Cangaceiros* e *Pedra Bonita* não acompanhamos propriamente a *formação* de um indivíduo; antes, assistimos ao esforço de Bento por *resistir* aos apelos de sua família. Ele se constrói em negativo, pois nunca se afirma de forma contundente, em conflito aberto com os outros. Não enfrenta os irmãos, sofre passivamente a maldição familiar,

205 *Cangaceiros*, p. 145.

206 *Ibidem*, p. 241.

207 *Ibidem*, p. 274.

208 Sobre o rompimento necessário de herói com sua família e analogias com Robinson Crusoe, ver o ensaio de Marthe Robert. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo, Cosac e Naify, 2007.

preservando arduamente suas características próprias até que surja a chance de fuga, que foi sugerida por Alice e à qual ele adere de maneira um tanto hesitante. A ficção de José Lins pode ser interpretada como o caminho da maldição e da submissão à natureza à construção hesitante de um destino individual, dada pela forma pela qual o romancista utiliza o foco narrativo e sua relação com os dois vetores temáticos centrais de sua obra, a natureza e a cultura. Mas a maior parte dessa ficção está, como vimos, mergulhada no plano em que a natureza supera os esforços do homem para dominá-la porque eles não dominaram suficientemente a si mesmos. Sintoma de um processo histórico, social e econômico baseado na exploração predatória do ambiente, sem a contrapartida necessária da conservação. Se nos países centrais a formação do indivíduo burguês levou à barbárie através do caminho de sua repressão e insatisfação frente às exigências de uma sociedade formalmente racionalizada, num país de passado colonial como o Brasil a barbárie brota de um processo de formação do indivíduo que não o reprime suficientemente, que normaliza a vazão de instintos que seriam coibidos na formação burguesa típica. Enquanto o sujeito europeu que vivia sob o liberalismo tinha que lidar com outros sujeitos num plano de relativa igualdade – afinal os outros são seus concorrentes no livre mercado – uma figura como Carlos de Melo não vê o mundo da mesma forma. Para ele, o mundo se divide entre “sujeitos”, os seus iguais, proprietários, e os “não sujeitos”, os descendentes da escravidão, as mulheres, os brancos pobres etc. Não que o burguês europeu do século XIX deixasse de ver os escravos da colônia imperialista ou os operários das indústrias como “não sujeitos”; o fato é que em sua sociedade a quantidade de “sujeitos” geograficamente próximos a ele suplantava a de “não sujeitos”, e mesmo o estatuto dos operários estava sendo colocado em questão pela classe trabalhadora. O que está em foco não é tanto o atraso, mas a forma específica de sociabilidade que a ficção de José Lins nos faz conhecer, bem como o peso determinante que essa questão histórica tem sobre o conjunto de toda a sua ficção. Como o próprio sujeito não consegue se dominar completamente, seu destino surge entravado, submetido ao andar cego daquela metade irracional da vida que, segundo Maquiavel²⁰⁹, nós não conseguimos dominar. Isto se manifesta na própria forma dos romances, dados à repetição, cíclicos, por vezes prolixos, desprovidos de grandes acontecimentos ou movimentação, em busca de uma síntese que não se realiza, apenas se esboça nos últimos momentos de *Cangaceiros*, no qual Antônio delineia

209 Para o florentino, pensador no limiar da modernidade, “penso poder ser verdade que a fortuna seja árbitra de metade de nossas ações, mas que, ainda assim, ela nos deixe governar quase a outra metade. Comparo-a a um desses rios impetuosos que, quando se encolerizam, alagam as planícies, destroem as árvores, os edifícios, arrastam montes de terra de um lugar para outro: tudo foge diante dele, tudo cede ao seu ímpeto, sem poder obstar-lhe e, se bem que as coisas se passem assim, não é menos verdade que os homens, quando volta a calma, podem fazer reparos e barragens, de modo que, em outra cheia, aqueles rios correrão por um canal e o seu ímpeto não será tão livre nem tão danoso. Do mesmo modo acontece com a fortuna; o seu poder é manifesto onde não existe resistência organizada, dirigindo ela a sua violência só para onde não se fizeram diques e reparos para contê-la”. Ver **O Príncipe – Escritos políticos**. São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 109.

seu caminho próprio. São romances nos quais a descrição das coisas e do ambiente possui mais densidade que as ações dos personagens, que se encontram entravados e mergulhados no espaço, um pântano do qual não conseguem sair. Mesmo o caminho de Antônio Bento é muito pouco frente ao descaminho de todos os outros protagonistas que o precederam. Aos herdeiros, a derrocada (Juca, Carlos); aos pobres ou fracos, a morte (Edna, Ricardo, Júlio). Fechamos *Cangaceiros* nos questionando sobre qual seria o destino deste casal pobre que são Antônio e Alice, em fuga; o prognóstico realista não é esperançoso. Quando tentam sair fora dos caminhos já traçados, os personagens de José Lins só encontram a aniquilação. Sua tragédia é a marca de seu anseio por autonomia.

3) Forma e pretensão em Lúcio Cardoso

*Não temos ainda o segredo de nossa identidade, somos povo de superfície e de existência animal: nada, em nossas constantes de vida, exprime um pressentimento ou uma consciência desse ignoto que sombreia a máscara das raças positivas. Somos terra sem mistério.*²¹⁰

A grandeza e o limite de um escritor como Lúcio Cardoso residem no fato de que ele não dominava completamente sua arte: era antes dominado por ela. O tema de seus romances e novelas não escapa a este universo de cartas marcadas. Em suas obras, nos deparamos sempre com o indivíduo que não se eleva das paixões elementares ligadas ao universo familiar. Preso a essa teia instintual, o personagem não alcança autenticidade e autonomia suficientes, o que se manifesta sempre no plano da forma, cujo arcabouço pretensamente moderno de mergulho na consciência individual coincide, no mesmo plano, com tramas folhetinescas e melodramáticas, às quais não falta um certo traço de superficialidade que se supõe “densa”, dado o tom exagerado das situações que retrata. Crimes e ações chocantes surgem como formas forçadas de alcançar um “destino singular” que sempre se frustra, redundando na aniquilação do próprio sujeito que se insurgiu contra a ordem. De certa forma, Lúcio Cardoso exacerba e amplifica questões já tratadas pela ficção de José Lins do Rego, só que de forma mais intensa, pois sua preocupação reside antes na investigação do interior dos personagens do que no retrato histórico e social, configurando uma problemática que possui muitos pontos de contato com alguns aspectos da ficção de Lins do Rego – a começar pela tentativa de solução formal por meio da criação de diversos pontos de vista e vozes narrativas, característica que aproxima *Fogo morto* a *Crônica da casa assassinada*, como veremos, ambos romances tidos como as obras principais desses dois autores.

Comentaremos, neste ensaio, primeiro as novelas e o romance autobiográfico do autor, *Dias perdidos*, obras nas quais se delineia seu modo de construção dos personagens, para em seguida comentarmos *Maleita* e *Salgueiro*, vistos aqui não como um simples início regionalista a ser posto de lado em favor da prosa intimista, mas como pressupostos da ficção de Lúcio, capazes de lançar luz sobre toda sua obra; e por fim analisaremos a *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, obras em que se acentua o projeto de investigação do indivíduo já iniciado nas novelas.

3.1) Figuras da negação: novelas

Das muitas novelas escritas por Lúcio Cardoso, *Inácio* (1944) era uma de suas preferidas. Para o autor, o protagonista dessa obra condensava aspectos de demonismo e solidão que o

210 CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, p. 54.

obsedavam, fazendo com que a figura imaginada tivesse quase vida própria²¹¹. Na visão do senso comum, para além das projeções do autor sobre sua criatura, Inácio não passa de um “malandro” carioca à moda antiga: não possui emprego fixo, perambula de bar em bar, não tem família. Fora do clichê que compõe o personagem, o que Lúcio quis criar foi uma criatura perdida e egoísta, em cujos movimentos o mal se manifesta, envolvendo outras pessoas em sua voragem. Assim como nas outras novelas do escritor, aqui o drama da carne encobre e dá forma à tragédia do espírito.

Embora dê título à novela, Inácio não é seu narrador. A ação se desenrola sob o ponto de vista de Rogério Palma, um rapaz franzino de 19 anos que, assim como Inácio, não tem muito rumo na vida. O jovem tem pretensões de auto suficiência das quais não está ausente certo eco de Nietzsche e Dostoiévski: quer criar uma moral de homem forte e cospe em cima do amor da humanidade. Para ele, “o mundo apodrece de caridade”²¹².

Mas as pretensões do jovem serão logo sufocadas pelo clamor do sangue. Rogério Palma está em busca da memória de seus pais. O amor entre eles não engendrou uma família, e é na rua, e não nos discursos dos parentes, que Rogério vai montar o quebra-cabeça que redundou em sua vinda a este mundo. A existência, aqui, é fruto da treva e do tormento: não há paredes de propriedades nem sobrenomes a serem resguardados no mundo das novelas de Lúcio Cardoso, nas quais a solidão dos personagens surge sempre como elemento estrutural da narrativa que, por isso mesmo, muitas vezes desanda e surge desfibrada, como uma coletânea de impressões individuais a qual falta um sentido maior, pois este não é dado nem no plano do detalhe, por meio de um olhar capaz de revelar com novidade as menores coisas de um ambiente, e nem no plano mais amplo da intriga, que não se articula de forma coesa. Temos assim uma prosa que fracassa no olhar “moderno” do mundo – que para Eric Auerbach consiste no mergulho revelador na consciência individual do homem comum²¹³ – e que também fracassa, como veremos principalmente no caso de *Crônica da casa assassinada*, no olhar “antigo” do mundo, pois não se assume plenamente como folhetim. Mesmo os personagens mais cruéis como Inácio ou a Professora Hilda são seres perdidos em um mundo hostil, incapaz de acolher tanto os “fortes”, aqueles capazes de ferir os outros, quanto os “fracos”, suas vítimas. Mistério de Deus e miséria da carne: estes dois elementos, superpostos e

211 Ver Cardoso, Lúcio. **Diário Completo**.

212 CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O Enfeitiçado e Baltazar**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p.30.

213 Para Eric Auerbach, no romance moderno o escritor coloca-se “a si próprio, por vezes como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral (...) 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”. Como procuramos demonstrar, a prosa de Lúcio fica a meio caminho entre a perspectiva “antiga”, objetiva do mundo, e o ponto de vista prismático, moderno. Ver, de Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 482 e 483.

em conflito, são o cerne da confusão narrativa, por muitas vezes folhetinesca, das novelas de Lúcio Cardoso.

Inácio, *O enfeitiçado* e *Baltazar* deveriam compor a trilogia *O Mundo sem Deus*, que não foi finalizada pelo autor. Na primeira novela, o filho busca o pai; em *O enfeitiçado*, Inácio é o protagonista e narra seu caminho na danação de uma virgem que ele transforma em prostituta; *Baltazar* é narrado por Adélia, a mulher condenada por Inácio na novela anterior. A última novela, no entanto, está inacabada. Nesse mundo sem transcendências os seres consomem uns aos outros, como répteis, somente guiados pela cegueira do desejo. Se há sentido, ele aparece somente nos momentos de desespero, para logo em seguida submergir, abafado pela sede de vida dos personagens.

O fato é que em meio a tantos tormentos, essas figuras não conseguem erguer uma individualidade que se situe acima e além de seu próprio ambiente. Como nas gravuras de Oswald Goeldi, na qual os homens não possuem rosto e estão presos e imersos no cenário escuro que os circunda, os caracteres de Lúcio raramente se tornam “esféricos”²¹⁴; seu destino sempre surge, inclusive para eles mesmos, como algo já traçado de antemão, uma sina que eles cumprem sem conseguir projetar caminhos futuros ou ver sua própria vida com olhos distanciados e desinteressados, pelo menos por alguns instantes. São todos guiados por paixões básicas e suas variantes. Rogério, pela sede de conhecer sua origem e pelo ódio ao pai; Lucas Trindade, amante de Stela (a mãe de Rogério), pelo amor à mulher; Inácio, pelo egoísmo que tudo destrói; a professora Hilda, pela incapacidade de amar, e daí por diante. Suas contradições são apenas manifestações da paixão essencial que representam, e que os guia. Os homens estão ocupados em fugir da consciência da morte, que em vez de forjar suas almas os atormenta como um sapato apertado: entre a salvação eterna ou uma hora de prazer, a multidão que povoa a literatura de Lúcio escolheria a última, pois o peso da existência é algo que eles mal conseguem suportar. Assim se comporta a multidão que Rogério assiste no parque de diversões em *Inácio* e assim era, para Lúcio, o comportamento das massas do século XX, que retiraram do cristianismo seu aspecto perturbador. Como se vê, mesmo à revelia as massas levianas invadem o universo de nosso escritor. Impossível, aqui, os lampejos de consciência sobre a vida e a morte de Pierre e do Príncipe Andrei, personagens de *Guerra e paz*, de Tolstói: o distanciamento de si mesmo e a compreensão épica da vida encontram-se entravados pela presença mais forte da materialidade do corpo.

Mas voltemos a *Inácio*. Aos poucos, Rogério Palma descobre que sua mãe, Stela, era prostituta na Lapa, e que Lucas Trindade, o amante dela, não é seu pai. Para o jovem cheio de hormônios e veleidades masculinas de dominação, Inácio é quase um semideus: a figura do

214 A terminologia é utilizada por Edward Forster. Ver, do autor, **Aspectos do Romance**. São Paulo, Globo, 2008.

malandro, que a todos despreza, reluz aos seus olhos. Aqui, a queda no clichê é fatal, pois não há nada em *O Enfeitiçado* (1954), novela narrada sob o ponto de vista de Inácio, que o torne um “ser de exceção”. Lúcio pinta um indivíduo singular mas é incapaz de dar-lhe o devido estofo, seja na narrativa em primeira ou terceira pessoa. Aqui a contradição do personagem não se apoia sequer no conteúdo memorialístico e histórico que confere profundidade a *Menino de engenho*; ela parte antes de uma pretensão de “fazer literatura”, retratando os marginais, os párias, à maneira de Dostoiévski. Na parte da ficção de Lúcio mais considerada pela crítica – a “introspectiva” – aparentemente temos pouca participação da história e pouco realismo, no sentido que encontramos em Lins do Rego. Mas é justamente a parte “regionalista” da obra de Lúcio o elemento capaz de lançar luz em aspectos pouco investigados do restante de sua ficção.

Se em *Inácio* o mito ainda se sustenta por causa do mistério que cerca o personagem, em *O Enfeitiçado* vemos que o pai de Rogério não passa de um boêmio comum, um pouco atormentado pela morte, fascinado pela pureza e sádico com as mulheres. Uma pessoa solitária e sem família, aparentemente “fora do mundo” mas que traz dentro de si todos os elementos daquilo que rejeita. Assim como Rogério idealiza Inácio, o pai endeusa o filho – ambos estão perdidos num espelho, fascinados com seus destinos predatórios de homem. O imponderável e o inexplicável esbarram, nas novelas de *O Mundo sem Deus*, na banalidade. Há o esboço, os traços e as linhas do personagem, mas não há cor suficiente para preenchê-los: compare-se Inácio com a complexidade do narrador de *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, por exemplo. Seu desejo por autonomia confunde-se com a vontade de onipotência – de ser o senhor de tudo, detentor do poder absoluto, um pouco à maneira dos donos de terras da ficção de José Lins. A trama banal só ganha interesse quando animada pela percepção e relato percuciente do interior dos personagens. Aos poucos, tanto a descrença de Rogério nos seus semelhantes quanto a “aristocracia” boêmia de Inácio se tornam repetitivas; são um pastiche do Nietzsche mais nervoso e menos reflexivo, mal lido e mal digerido, que até hoje tanto sucesso faz entre os “descrentes da vida”, vaidosos e covardes demais para o suicídio. Rogério admira em Inácio a capacidade de

rir, rir positivamente dentro da comédia; rir com crueldade e consciência, rir até o último dia, até o dia do Juízo Final... [...] sente-se que você está sempre acima dos outros e que se diverte sem descanso, que se diverte estrepitosamente, cada vez mais, cada minuto mais... Repito, não são muitos os que suportam uma tão desenfreada alegria!²¹⁵

Rogério é um personagem em busca de sua origem e um sentido para a vida. No fundo, deseja uma autonomia que o liberte do sofrimento sempre renovado na relação conflituosa com o semelhante: “Quero ser forte, quero sentir-me invulnerável a uma porção de pequenas misérias, cuja

215 CARDOSO, Lúcio. *Inácio, O Enfeitiçado e Baltazar*. p. 92.

contínua visão me persegue e me ofende”²¹⁶. No método narrativo de Lúcio Cardoso temos uma *inversão* daquilo que encontramos em Lins do Rego. Aqui, a consciência tem precedência sobre o mundo; a torrente de realidade que submerge os personagens do autor de *Banguê* surge, aqui, filtrada pela percepção de um *eu* que organiza os estímulos recebidos do ambiente de forma, digamos, mais resistente do que Carlos de Melo, que cede aos apelos do meio que o cerca. Há um processo de observação que distancia o personagem do mundo e da própria cena por ele vivida, distinguindo-o da multidão. Esse senso de singularidade, no entanto, nunca se mostrará suficiente na obra de Lúcio Cardoso: ainda há muita força exterior constringendo seus personagens, impedindo que essa vida interior se desenvolva, e esse fenômeno não é percebido por eles mesmos.

Nesse mundo em que os indivíduos se chocam o tempo todo, pois seus limites são pouco definidos, os diálogos surgem postigos e repetitivos; é como se todos sofressem do mesmo mal, e somente a manifestação exterior variasse. Em vez de demonstrar a complexidade de Inácio através de suas ações ou palavras, a narrativa repisa temas como o seguinte, cujo caráter explícito desfaz qualquer pretensão de mistério: “Há naturezas humanas que jamais se revelam completamente, e Inácio era um desses enigmas”²¹⁷. O enredo é simples: Rogério pensa ser Lucas seu pai, pois ele era amante de Stela, sua mãe. Mas seu verdadeiro pai é Inácio, a grande paixão de Stela. Devido ao ciúme, Lucas e Inácio se odeiam, e o último mata Lucas na frente de Rogério, que se negou a atirar em Lucas. Inácio ri de tudo, como forma de manifestar seu ateísmo e escarnecer de Deus. Lúcio Cardoso observou uma vez que a maldade de Inácio, ao contrário da maldade do protagonista de *O Viajante*, é plenamente consciente²¹⁸. Isso fica evidente durante a leitura da novela, porém o “mal” causado por Inácio nunca é plenamente gratuito: seu relacionamento com as mulheres (tanto Stela como Adélia) visa seu próprio prazer, e o assassinato de Lucas tem relação com o fato de eles terem sido rivais. A maldade de Inácio é consciente, mas sempre tem um propósito que se encaixa, de certa forma, no estereótipo da masculinidade mais ou menos comum – vide a cena do estupro de Adélia, na qual Inácio, em *O Enfeitiçado*, aproveita o fato de ela estar alcoolizada para condenar todo o seu destino dali por diante. Na cena estão envolvidos o prazer que a covardia proporciona, além do gosto pela destruição de tudo o que é “puro” e “inocente”, caro ao processo de civilização do Ocidente, baseado no domínio da natureza da qual a mulher seria mais parte integrante do que o homem. Além disso, Inácio está velho e a menina mal entrou na adolescência: acrescente-se ao sadismo boa dose de tentativa de recuperar o viço da juventude através de um corpo novo, que

216 Ibidem, p. 101.

217 Ibidem, p. 115.

218 “Durante todo o tempo, o que me preocupa é a possibilidade de que possam aproximar o retrato do Viajante com Inácio – o que seria errado, pois não há na natureza do primeiro nenhum lado ostensivamente sombrio, e o mal, nele, caracteriza-se por uma espécie de inocência. Inácio, ao contrário, era o ser perfeitamente consciente de tudo”. **Diário Completo**, p. 177.

Inácio “comprou” junto à mãe da menina, uma cartomante da Lapa tão perversa quanto ele e disposta a fazer qualquer negócio. Ainda estão envolvidos na passagem o desejo de posse e poder sobre alguém, caro à psicologia escravocrata. Assim como Rogério quer ser auto suficiente mas no fundo está em busca de sua família, Inácio igualmente se guia pela má-fé: durante toda a vida foi o “lobo solitário” capaz de ferir, mas agora que está velho quer ir em busca de seu filho. Não há a discussão de grandes temas e nem estão em jogo, na descrição dessas cenas, ideias caras à humanidade, que um escritor como Dostoiévski consegue inserir com sucesso nas cenas mais cotidianas entre os personagens mais socialmente rebaixados. O problema do enredo dessas novelas não é somente a banalidade: sabemos que um autor como Nelson Rodrigues, por exemplo, sabia engrandecer o banal justamente por não falseá-lo. O que ocorre aqui é que o banal é levado a sério demais e sofre a tentativa malograda de ganhar foro existencial e transcendente – traço esse que nunca estará ausente da ficção de Lúcio Cardoso.

“O ódio que reina entre os homens nos embrutece, nos transforma em monstros anestesiados”²¹⁹. De fato: quase não há comunicação possível entre os personagens da novela. Ora, a base da individualidade é o *diálogo* relacionado à ação – e daí nasce a “polifonia” de Dostoiévski, na qual os personagens se embatem e se influenciam mutuamente através do discurso²²⁰. Na ficção de Lúcio, são muito mais presentes os *monólogos* do que os *diálogos*, e nesses monólogos interiores geralmente os personagens se ocupam de suas próprias misérias, sem muitas expectativas de comunicação com o outro. Muitas vezes, sentimos que esses monólogos são um espaço para que o autor discorra sobre seus próprios pensamentos sobre a vida: Lúcio, muitas vezes, tem dificuldade em desaparecer por trás de seus personagens e deixá-los viver por si próprios. Na sua prosa a *confissão*, ao não entrar pelo caminho declarado que encontramos, por exemplo, na obra de José Lins, se escamoteia nas entrelinhas, mal conseguindo sublimar-se numa concepção coerente do mundo; constitui antes um rol de obsessões e ideias fixas pouco conscientes para o próprio autor, incapaz de lhes conferir forma artística mais acabada, e que Nelson Rodrigues saberá transformar em uma das vigas de sustentação de toda a sua obra, como veremos. Sua criação está sempre obcecada com o problema da *construção da individualidade* e do *mistério da vida*. É como se a individualidade, ao se constituir, tentasse nesse mesmo movimento responder às questões essenciais da existência – tarefa na qual sempre fracassa da mesma forma, na solidão e na loucura²²¹. Aqui

219 Ibidem, p. 255.

220 Ver, sobre o assunto, o ensaio de Mikhail Bakhtin. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

221 Para Tristão de Athayde, Lúcio Cardoso gostava de “situar os seus personagens em situações e ambientes que os dominam”; José Lins do Rego ainda observou, no mesmo espírito, que a prosa de Lúcio “não tem ossatura, é só uma carne incendiada de pecado”. Fica latente, no comentário do crítico e do romancista, a precedência das paixões sobre a estrutura narrativa e a construção de personalidades bem delineadas. Para Nelly Novaes Coelho, ainda, nos personagens de Lúcio “só se cumpre uma adesão ao mal... que não chega a ser demoníaca, como a atmosfera que as

estamos falando de um indivíduo que sequer se forma plenamente devido à sua relação com o outro implicar sempre *uma forma de dominação que o condena*. É o caso não somente de Inácio mas também da Professora Hilda, da novela homônima. Incapaz de doar-se aos outros no ato de amar, ela destrói a vida de uma criança e perturba a vida de uma jovem professora. Aliás, não costuma existir meio termo quando se trata das personagens femininas de Lúcio Cardoso. Ou elas são totalmente vulneráveis aos próprios instintos e ao meio hostil que as cerca, como é o caso de Nina, Adélia, Madalena ou mesmo Rosa, de *Salgueiro*, consumidas pela paixão, ou são monstros cerebrais de autocontrole, como se somente isso fosse capaz de reprimir a irracionalidade e a sensualidade inerentes a seu sexo. Mas mesmo quando “donas de si” como Hilda ou mesmo, até certo ponto, a Donana de *O Viajante*, há nelas um elemento de descontrole que parece estar sempre prestes a explodir. Adélia, em *Baltazar*, após ver um atropelamento que ela depois descobre ter sido tentativa de suicídio, tenta se matar; manifesta seu ódio a Lina de Val-Flor, a mãe que a vendeu, delira com Inácio, a quem ela gostaria de assassinar, e vaga perdida pelas ruas da Lapa. Mas os personagens de Lúcio carecem de autoreflexão; estão demasiadamente mergulhados em seus dramas para deles tirarem conclusões – mergulho esse no qual o próprio autor está implicado, em sua dificuldade de retratá-los de forma distanciada. Aqui, o olhar “miope” se detém na emoção causada pela proximidade e, nessa paralisia, denota fraqueza em vez de suscitar reflexão, como acontece por exemplo na prosa de Clarice Lispector. Se por um lado isso pode ser visto como uma característica positiva de verossimilhança numa época em que a reflexão tornou-se um luxo, por outro discrepa do tom grandiloquente que a narrativa parece querer alcançar. O mundo está sem Deus, daí a desorientação. Embora insinuada, não há nem sequer a alternativa demoníaca da revolta e da construção de um destino próprio como saída – pois num mundo sem Deus caberia a nós sermos os deuses. No mundo abandonado de Lúcio Cardoso, o indivíduo não se ergue em seu orgulho de criatura solitária; vaga às cegas, e cumpre seu destino de animal atormentado pelo instintos e por um raciocínio a eles atrelado. Para citar o pretensioso Inácio, admirador do livre-arbítrio à maneira de Nietzsche: “Não é sequer questão de consciência ou de vontade. Uma força estranha, brutal, me obseda e me conduz”²²². Contra a “tentação da burguesia”, Inácio só tem a oferecer o turbilhão de desejos desencontrados e egoístas, a perdição da vida noturna, a contemplação crua da miséria humana, uma degradação que para ser fiel a si mesma só pode terminar em suicídio, ou seja, uma concepção quase que totalmente *destrutiva e negativa* da

rodeia procura fazer crer, porque aquilo que determinaria o 'demoníaco' (a sede do absoluto em Deus) não chega sequer a aflorar em suas consciências, permanece do lado de fora, na consciência do narrador”. Ver, respectivamente, os comentários “Meio século de presença literária”, “O enfeitado” e “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”, ambos em CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. Madrid, Ministério de Cultura de Espanha e França, 1991.

222 CARDOSO, Lúcio. **Inácio, O Enfeitado e Baltazar**. p. 279.

individualidade. Mas, ao acovardar-se perante a morte, essa degradação se torna *cinismo* – traço tão caro à burguesia que Inácio despreza... Ao mesmo tempo em que busca o filho, pois espera que Rogério continue seu legado “maldito” de egoísmo e solidão, Inácio diz:

“O homem nasce do chão, vem da poeira e da terra escura como as plantas, é uma força desenraizada e cega, uma pobre árvore solta na imensidão. *Não há destino, nem missão a cumprir*. Duramos, como os objetos mortos duram”²²³. [grifo meu].

Evidentemente, quem não tem o controle de seus passos sobre a terra não possui destino. Ora, ser “maldito” é, se formos pensar de acordo com Inácio, o destino de não possuir destino. Já que ele é tão lúcido e a vida o horroriza tanto, fica um tanto incoerente encontrarmos em sua pessoa sinais evidentes de apego à vida: a busca pelo filho, o defloramento de Adélia, em quem ele quis recuperar a juventude perdida. A amargura de Inácio soa, assim, como sua ironia mais profunda e involuntária, da qual talvez ele não tivesse a mínima consciência, e tampouco seu criador. O boêmio solitário e autônomo precisa dos outros, mas enquanto se arrasta aos pés do semelhante continua arrotando suas pretensões baratas de grandeza, porque no fundo sua revolta é a encenação de um indivíduo incapaz de sedimentar experiência dentro de si. É após possuir Adélia que ele se tornará “o enfeitiçado”, delirando com perseguidores em seu quarto e sentindo que perdeu o controle de si mesmo. Ao mostrar-se revoltada com seu estupro e abandonar Inácio, Adélia despedaça o orgulho e egoísmo dele – que já antes disso mal se sustentavam, devido à aproximação da velhice. O grande boêmio de coração duro se torna, então, o homem que sofre porque não soube buscar o amor. Assim como Hilda, Inácio é uma vítima de seu destino e temperamento, e só no fim da novela fará o que deveria ter feito logo em seu início: matar-se. O grande cínico foi derrubado pela virgindade de uma criança e pela velhice; itens que só trariam júbilo e deleite a um Vautrin ou a um Smierdiákov, por exemplo... nessa luta entre o eu e o mundo, Inácio, o vilão consciente de Lúcio Cardoso, entrega, antes de se enforcar e cheio de culpa, a vitória ao mundo:

O mundo existe, é inútil negar. Num único relance, já com os dedos neste laço que me suspenderá sobre os meus erros, direi tudo, ousarei ir até o fim. É que tudo é invisível. Se somos fantasmas, é que procuramos estabelecer uma realidade proibida. A realidade é o segredo”²²⁴.

Arrependimento e jogo de palavras que evoca o mistério, mas sem alcançar ressonâncias existenciais de vulto, como podemos observar pela última frase. A realidade é o segredo porque Inácio justamente sempre fugiu dela, isolando-se em seus delírios de grandeza que acabaram por destruir os outros e a si mesmo. Se em *O Enfeitiçado* há uma certa inadequação entre o tom grandiloquente, o fluxo de consciência e o enredo comum, em *O Anfiteatro* (1946) essa discrepância

223 Ibidem, p. 305.

224 Ibidem, p. 350.

vai atingir um nível que prejudica a própria fatura da novela, tornando-a monótona, “inchada”. Vimos que em *O Enfeitiçado* a trama de Inácio ganha um desfecho digno da forma novelesca com o suicídio do protagonista, sendo as duas novelas o relato resumido de seu desespero e *Baltazar* a continuação da maldição de Inácio desta vez transmitida para Adélia, a prostituta que não se conforma com seu destino. Em *O Anfiteatro* a ação se organiza em torno de amores irrealizados e filiações misteriosas – temas comuns às novelas de *O Mundo sem Deus* – mas o ambiente não é mais a Lapa, mas a aristocrática “Quinta dos Leões”, no bairro da Gávea. O que era explícito no *bas-fond* ocorre em surdina no bairro rico. Há traços em comum entre Rogério, o narrador de *Inácio*, e Cláudio, de *O Anfiteatro*. Ambos estão às voltas com os mistérios de sua origem. Temos aqui o relato da família que se desagrega através da participação de uma terceira pessoa. Note-se a presença, nas duas novelas, da família como elemento que plasma, *em negativo*, a personalidade do sujeito, por meio de seu desequilíbrio e dissolução. Encontramos a mesma característica em quase toda a prosa de José Lins, desde Carlos de Melo até Antônio Bento: a família como pano de fundo *essencial* e sempre presente na formação do indivíduo, traço ausente em boa parte dos personagens do romance europeu realista do século XIX – basta pensar, para início de conversa, nos órfãos de Charles Dickens.

A narrativa se inicia com a morte do pai, a quem Cláudio vê como um desconhecido. Essa morte o leva a aproximar-se da mãe, por quem ele nutre, ao mesmo tempo, sentimentos de repulsa e atração. Margarida é semelhante a Nina, o tipo clássico de mulher que encontramos em Lúcio Cardoso: ávida, cheia de vida represada, confusa, dominada pelo casamento e pela família, que ao mesmo tempo ela repele. Toda a selvageria do desejo que existe na novela gravita entre essas duas figuras de mulher: Margarida e a cunhada, Laura, que teriam sido rivais do amor do professor Roberto Alves, que dá aulas a Cláudio, e a quem o rapaz admira com certo fascínio. Assim como em *O Mundo sem Deus*, temos novamente o tema do triângulo amoroso e da sedução de um rapaz mais novo por um homem mais velho. Cláudio é um rapaz de 19 anos perdido entre a amizade a Gil e os questionamentos sobre a solidão que marcam o início da maturidade e as intrigas de alcova de sua família: teria o professor Roberto Alves amado Margarida? Seria Cláudio filho de Roberto, aniquilando assim todo o orgulho familiar que produziu o herdeiro da Quinta dos Leões? Seria o ciúme de Laura, que a fez matar Margarida por causa de Roberto, apenas o delírio e a doença de uma solteirona ou teria seu ciúme algum fundamento real? Questões familiares e de cunho folhetinesco cuja ambição é a de responder dramas existenciais. A relação de Cláudio com a mãe é perturbadora e por vezes beira o incestuoso; os traços físicos da mãe, assim como os de Nina, são sempre ressaltados. Aqui, a mãe é um feixe de desejos tornado carne sensível. Numa idade em que os jovens anseiam por liberdade, distância da família e emancipação, Cláudio, assim como Rogério,

está preso aos cueiros, patinando entre intrigas e pessoas que nunca tem a coragem de lhe dizer a verdade. A morte do pai não o emancipa, apenas o envolve ainda mais na família, num clima sufocante de enclausuramento comum em Lúcio Cardoso e que permeia toda a narrativa. O que fascina Cláudio em relação a Roberto Alves é o mesmo que Rogério vê em Inácio: “o orgulho de um rebelado”²²⁵. Mas o fascínio de ambos, ao invés de conduzir à ação, paralisa. Se os corpos que Roberto disseca na aula de anatomia são autônomos porque mortos, o mesmo não ocorre com as almas dissecadas pela novela: estão umas presas às outras, numa teia de paixão que as submerge. O professor Roberto, por sua vez, é um daqueles personagens de Lúcio que possui o poder diabólico da “revelação”, colocando-se acima das paixões. Mas essa característica, assim como em *Inácio* e *O Enfeitiçado*, não se desenvolve em ações ou discursos. Em última análise, Roberto é um homem solteiro que vive com a mãe, dado a aventuras com mulheres. Não há nada nele que justifique o encanto que exerce, daí a inconsistência de passagens como a seguinte:

Prefiro acreditar, a esta altura da vida, que o segredo do professor pertencesse somente a Deus: os poderes que lhe foram dados, essa força de nos abrir os olhos para o bem e para o mal e de situar tão justamente o pecado em nossa vida²²⁶.

Cláudio necessita de um guia, um homem que lhe ofereça um exemplo a ser seguido. Está prestes a partir com o professor e entregar sua vida a ele, no fim da novela, mas acaba optando por ficar com o amigo Gil. Vai proteger uma alma mais fraca que a sua em vez de se submeter a alguém mais forte. Sua inconsistência necessita de companhia, de qualquer forma. Ainda: à inconsistência da narrativa no plano das ideias corresponde uma organização formal truncada, confusa, de leitura pesada, e que não é bem sucedida na tentativa de plasmar casos familiares com ressonância existencial. Daí a impressão final de má-fé causada no leitor, que não sabe se leu fofocas da alta sociedade carioca ou se acompanhou um momento da formação de um rapaz; os dois elementos são conflitantes, e o autor demonstra desconhecer esta falta de articulação entre eles. Quando esperamos um maior aprofundamento do drama pessoal, brota um segredo de alcova escabroso, que anula toda a profundidade narrativa, tornando-a ligeira, pois o escândalo não é apenas insinuado como, por exemplo, em *Fronteira*, de Cornélio Penna, e não se articula de modo orgânico e produtivo à narrativa, como em Nelson Rodrigues.

Augusto Meyer uma vez observou²²⁷ que em Machado de Assis há o “ódio entranhado da vida”. Para Lúcio Cardoso, a vida não deixa de ser um escândalo, uma obscenidade voraz e destruidora. Mas ao mesmo tempo ele ama essa vida de modo cristão e sente culpa pela repugnância manifesta. São raras as obras em que ele vai até o fim e o limite no seu ódio pelo que vive e na

225 CARDOSO, Lúcio, *Três histórias da cidade*. Rio de Janeiro, Bloch, 1969, p. 211.

226 Ibidem, p. 231.

227 Ver os admiráveis ensaios contidos em MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.

assunção de sua estranheza: *O Desconhecido* (1940) é, entre suas novelas, a mais bem realizada neste sentido, seguida de perto por *Mãos Vazias* (1938), em que é revelado o vazio que sustentava a união de um casal através da morte de seu único filho. Nessas novelas, estão realizadas no plano do enredo as “teses” existenciais do autor. Em oposição a elas, temos como caso extremo a composição de *A Professora Hilda* (1946), esquemática e permeada de sentidos comuns cristãos sobre a personalidade que se fechou para a vida. O preço da individualidade no mundo cardosiano é sempre a maldição. Hilda “não sabe perdoar”; não possui sensualidade alguma e sua natureza é “fechada ao mistério da fé”²²⁸. É severa e inflexível com os outros e com o mundo – assim como Inácio, de quem ela é a versão feminina e puritana, acredita estar acima dos outros – seu pecado maior é o *orgulho*, que não deixa de ser uma afronta a Deus e uma manifestação do “ódio à vida” cardosiano, que não consegue se formalizar como distanciamento, residindo antes numa confusão dramática que por vezes esbarra no melodrama. No caso de *A Professora Hilda*, temos a clássica historieta da “bruxa velha e seca” que só cai em si antes da morte. Hilda se dá ao luxo de ter uma personalidade coerente e apega-se à sua profissão como única forma de existir. Ela exacerba a dureza como forma de repelir as características comuns às mulheres de sua época: submissão à família, emotividade, caprichos etc. Podemos pensar em Nina como uma personagem oposta a Hilda. A vida a entedia; nem mesmo entre seus alunos encontra amor ou alegria. Essa mulher, na ânsia desesperada de dominar seu destino, não faz concessões aos sentimentos, destrói a carreira da jovem professora Eugênia e provoca a morte de uma criança. Não deixam de existir nela os mesmos elementos sádicos presentes em Inácio. A destruição dos outros é o único modo de Hilda afirmar a si mesma; exercer poder destrutivamente é uma forma de ser. Hilda somente desperta para o amor cristão a um preço caro: é a morte da menina Sofia, por ela psicologicamente provocada, que vai fazer com que essa mulher que viveu com ódio a vida inteira desperte para a caridade. Implícita nessa figura de mulher que mata uma criança está a negação da maternidade – novamente, a família como elemento de oposição ao sujeito que almeja autonomia.

Pois agora era sabia que nascemos para uma existência diferente, para amar, compreender e perdoar, que nesta terra mesmo pagamos o mal que cometemos, que nada permanece impune, pois somos responsáveis até pelo último dos nossos atos. O seu grande crime fora ter desconhecido o amor²²⁹.

Primorosa em seu plano de ação, que narra a tortura gradual de uma criança, seu medo e o fascínio pela morte no açude, bem como a desorientação da jovem e humilde Eugênia frente ao monstro cerebral e paranoico que é Hilda, a novela em seu desfecho envereda num dogmatismo cristão capaz não somente de desequilibrar a trama, tornando tudo explícito demais, mas também de

228 CARDOSO, Lúcio. **Três histórias de província**. Rio de Janeiro, Bloch, 1969, p. 273.

229 Ibidem. p. 358.

revelar melhor a personalidade de uma figura como Inácio e ressaltar a ambivalência de Lúcio Cardoso frente ao pecado do orgulho, materializado na construção de uma personalidade forte – algo que o fascina mas que ele também condena, tanto em Inácio como em Hilda. Vejamos, agora, como esses e outros elementos se coordenam em novelas centradas no assunto do amor e da família, os elementos de *O Desconhecido* e *Mãos Vazias*.

Assim como nas novelas já comentadas, temos em *O Desconhecido* uma personagem que é figura da negação. Aurélia é uma mulher seca, ressentida, semelhante a Hilda e a Inácio. Inveja a juventude de Nina, a filha da empregada. A sensualidade nascente da menina, então adolescente, irrita a velha, que a manda para um sítio vizinho, separando-a da mãe. Mas a figura central da peça não é Aurélia. A ação começa quando um desconhecido chega à sua fazenda. Está colocado, então, o tema da pessoa estranha que vai romper a monotonia de um local no qual os destinos já pareciam acomodados. Para o desconhecido, o lugar em que se refugiou ao acaso não deixa de trazer o pressentimento de que algo decisivo em sua vida irá acontecer ali.

José Roberto, o desconhecido, foi um menino doente; os pais o rejeitaram e é feio, o que contrasta com a beleza adolescente de Paulo, o criado da casa. Assim como o Alberto de *Crônica da Casa Assassinada*, Paulo é uma personalidade solar, resplandecente, ligado à natureza e à vida. Note-se ainda que os focos de sensualidade tanto nessa novela quanto no restante da obra de Lúcio Cardoso estão ligados ao mundo dos subalternos: mulheres e criados, que irão romper a ordem familiar baseada na contenção dos desejos e na acumulação de riquezas, numa espécie de eco longínquo da ordem escravocrata, que suportava relacionamentos de brancos com escravos desde que esses se mantivessem dentro de seus limites. Acontece aqui que os limites explodem e com eles levam abaixo a família, sendo essa a problemática preferida de nosso autor.

Paulo se opõe à aridez e solidão que cercam tanto Aurélia quanto José Roberto, ambos já gastos e judiados pela vida. *O Desconhecido* leva os conflitos esboçados nas novelas anteriores a um fecho radical, e por isso é a novela mais corajosa de Lúcio. Porém, nem por isso seu desfecho também não deixa de ser um recuo, como observamos nas novelas já comentadas. Fica latente o tempo todo a natureza solitária e a vida cheia de sombras de José Roberto. Na amizade que nasce entre ele e Paulo, está implícita sua paixão pelo menino, que nunca é declarada pela novela e cresce como um mal inevitável. Esse amor é uma busca desesperada pela luz que José não possui dentro de si; e a tortura interior desse personagem é narrada em detalhes. Ele não é apenas o desconhecido em relação à fazenda em que chegou: é um desconhecido para si mesmo e para os outros. Não é um personagem “pacificado”, ou mesmo um torturado de trajetória já previsível, sendo um dos personagens mais complexos já criados por Lúcio. *O Desconhecido* pode ser lido como a primeira tentativa de tocar uma ferida – o amor homossexual e obsessivo – sem o tanto de culpa que está

latente nas novelas anteriores com protagonistas desajustados. Ou melhor: em *O Desconhecido* a culpa se traduz no enredo, no plano da ação do personagem, sem discursos explicitamente moralizantes que justifiquem sua atitude ou sua falta de amor pelos outros. Aqui, o discurso não entra em conflito com a ação, como encontramos nas novelas de *O Mundo sem Deus* e em *A Professora Hilda* e *O Anfiteatro*; ele se torna ficção.

José Roberto encontra em Paulo um ouvinte fiel. Com o garoto como interlocutor, seu trajeto solitário pela vida começa a fazer algum sentido. Há em torno desse personagem uma certa aura que o afasta involuntariamente dos outros: “a sua presença pesava como uma acusação”²³⁰. Tendo transitado pelos empregos mais humildes e obscuros e conhecido os ricos, José não se sente pertencer a nenhuma classe ou grupo. Podemos imaginá-lo como uma pessoa cujo olhar e presença penetrantes a tornam estranhamente incômoda, criando em torno de si um vazio que a faz sofrer. Porém, José não faz concessões ao mundo, está desenraizado e liberto das obrigações das pessoas comuns. Na sua trajetória não encontramos a presença pesada da família, a marcar seu caminho. O radicalismo de sua solidão determina o radicalismo de seu destino, em cujo fim não há concessões: temos a paixão vivida até seu limite. José não possui um emprego a honrar como Hilda, e nem uma família a buscar como Inácio. Enquanto Aurélia é a imagem da solidão estéril, invejosa e destruidora, em José ainda há um certo encanto pela vida e o gosto pela liberdade, que o aproximam de Paulo. A inveja que Aurélia tem de Nina é *carnal*; o fascínio que Paulo exerce sobre José, por sua vez, faz com que ele questione uma vida inteira passada sem “fome de vida”, num exílio voluntário, no desejo de tornar-se o que se é. O caso de Aurélia com o cocheiro Miguel, o amor entre os adolescentes Paulo e Nina, o fascínio que Miguel, em sua covardia de homem comum, sente por José, todas essas são paixões comumente encontradas na ficção de Lúcio, paixões mais ligadas à carne que ao espírito, que só convulsionam a superfície das almas. A paixão de José é diferente. Ela implica o questionamento de toda a sua vida, e é o cumprimento consciente de um destino maldito. Como amar Paulo era impossível, ele mata covardemente o menino, para libertar-se e ao mesmo tempo mergulhar para sempre em sua obsessão. É claro que está colocado, na novela, o tema do amor homossexual como maldição. Mas o que interessa na verdade é a revelação da paixão como um abismo destruidor que consome o indivíduo por dentro, a paixão como algo que escapa ao ciclo tedioso da reprodução e da família, a paixão como algo que beira a morte, tema esse que escapa aos dramas heterossexuais de alcova frequentemente encenados pela ficção de Lúcio. Desvinculado das misérias da propagação da espécie e das obsessões mais diretas da carne, aqui o amor reluz em sua forma pura, como doença da alma, com poder de revelação e de destruição. A novela se desenrola como se o próprio autor tateasse um segredo que ele teme descobrir; temos a

230 CARDOSO, Lúcio. *O Desconhecido e Mãos Vazias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, p. 48.

impressão que a “revelação” causada pela morte de Paulo não foi planejada, foi antes decorrência da solidão irremediável de José Roberto, esmiuçada numa sondagem implacável do desajuste de sua personalidade em relação ao mundo. O mal que José traz dentro de si é uma consciência aguda da morte, que o afasta da maioria das pessoas, ocupadas o tempo todo em eclipsar a presença constante da indesejada das gentes em todos os momentos da existência. Ele deseja “se apoderar da vida com a mesma inconsciência dos outros”²³¹, mas entre ele e o mundo só há desencontro: nutre um amor impossível e mesmo o assassinato, sendo um ato inconsciente e bruto como o mundo, está fora do que é considerado normal. As ações de José Roberto caracterizam-se pela falta de medida. Há uma “dura barragem interposta entre ele e a realidade”²³², e não há acordo pacífico ou negociação entre esses dois termos, o eu e o mundo, daí a *destruição* – forma exacerbada de *dominação* – como única solução. Pairando onipresente por sobre o amor frustrado de Paulo e sua danação, há a figura de Nina, a “rapariga em flor”, representação do amor, da fecundidade e das relações socialmente aceitas – imagem, também, da avidez e da violência da vida, que passa por cima da estranheza do amor de José. De certa forma, o ódio de Aurélia pela menina se justifica: é uma forma de defesa. Ela e José se irmanam no rancor daqueles que não se encaixam, mas querem ter o direito de existir tão plenamente quanto os outros. Enquanto Paulo respira exuberância e saúde e sua existência se encontra “embebida nessa inabalável certeza, nesse domínio cego da existência”²³³, José tem em seu ímpeto “a marca da derrota que caracteriza todos os seus movimentos”²³⁴. É o assassinato que *insere* Paulo na vida; o sangue iguala-o a Aurélia e Miguel, entregues à inveja carnal e a sentimentos e paixões mesquinhas. O crime faz com que José mergulhe irremediavelmente em sua maldição, atingindo o ponto a partir do qual não há retorno possível. Seu desejo engendrou, de maneira demoníaca, a morte: é uma afronta dupla a Deus e à continuidade das coisas, em sua origem e seu desfecho, e por isso ele recebe também como punição a culpa e a morte. O desejo que engendra a vida é o de Nina, feminino; ela, assim como Paulo, transborda saúde e esperança; ambos planejavam uma fuga e a vida futura como um casal, rompida pela solidão de José. E é a vida de um casal “normal” o tema de *Mãos Vazias*, como se essa novela fosse a continuação involuntária de *O Desconhecido*.

“O pior era aquela névoa quase imperceptível de vulgaridade que avançava pela sua vida”²³⁵. Ida e Felipe são casados há sete anos e moram na pequena cidade de São João das Almas. Luisinho, o pequeno filho de seis anos, morre de pneumonia logo no início da narrativa. Ida se entregou aos cuidados do menino durante a agonia dele e acha postiço o sofrimento do marido após a morte da

231 Ibidem, p. 117.

232 Ibidem, p. 138-39.

233 Ibidem, p. 158.

234 Ibidem, p. 159.

235 Ibidem, p. 218.

criança. O que se nota em Ida, assim como em Inácio, Hilda e José Roberto, é a *inaptidão para a vida em família* e a incapacidade de se conformar a um papel social – o de mãe e esposa – cujos limites já estão preestabelecidos. Espécie de Madame Bovary tupiniquim, ela vaga sem rumo após a morte de uma criança que revelou a farsa de seu casamento. Novamente aqui o *antinatural* aparece como chance para a o surgimento de um sentido oculto, de algo que *oprimia a individualidade*. O filho – a promessa de continuidade e vida de uma família – desapareceu, e com ele o sentido dessas vidas, que precisavam se apoiar nele para subsistir sem enlouquecer. Essa morte revela os dois animais mesquinhos que compõem o jovem casal. Por ter se dedicado muito ao filho durante a doença, Ida pede a Felipe que contrate uma empregada; enquanto o filho sofria, Ida não deixou de observar o egoísmo da criança em sua dor que exigia a presença constante da mãe. Caem as máscaras que sustentavam o frágil equilíbrio da casa e tudo, agora, revela o fato do qual Ida sempre quis fugir: ela não tem rumo. Assim como paira sobre a Nina de *Crônica da Casa Assassinated* o fantasma da prostituta, para Felipe, Ida nunca foi moça “para casar” devido ao seu comportamento esquivo, conhecido na cidade. Além disso, foi ela quem escolheu morar perto do rio, numa área pantanosa, próxima à zona do meretrício. Nem mesmo a traição é capaz de dar maior emoção à sua vida: ao contá-la a Felipe, este reage passivamente, apenas se preocupando com o que os outros iriam pensar. Ela queria a reação violenta; na sua miséria, anseia pelo homem que imponha limites ao seu desespero. Tudo, em *Mãos Vazias*, é miséria e pequenez. Está colocado, nesta novela, o nojo da vida em família e o inferno da estagnação, que surge nítido em *Crônica da Casa Assassinated*, no clã dos Menezes. Diferentemente de Emma Bovary, Ida tem pouca imaginação e vida interior, e nem sequer consegue conquistar um amante. A seus anseios de libertação não correspondem *ações* à altura – e é o represamento desses anseios um dos elementos que mais angústia provocam no leitor. Os desfechos com morte das novelas de Lúcio (vide *O Desconhecido*) são praticamente soluções *ex machina* para individualidades há muito contidas, e não manifestações dos anseios em ação. São demasiadamente exacerbados, e após eles não há narrativa possível. Basta pensar em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, cuja ação se inicia após a ousadia maior de Raskolnikóv. Álvaro Lins notou a precedência do monólogo interior sobre a ação nas novelas de Lúcio, mas não buscou suas motivações históricas na formação diversa do indivíduo em terras brasileiras. Temos a impressão, assim, de um niilismo involuntário, ou seja, a vida surge como algo violento e sem sentido não devido à intenção deliberada do autor, mas devido à sua incapacidade de coordenar ficcionalmente suas ideias, transformando-as em substância narrativa. Daí o descompasso entre o enredo e o conteúdo dos diálogos dos personagens, que oscilam entre radicalismo desesperançado e recuo para um cristianismo piedoso, tensão essa que se exacerbará em *Crônica da casa assassinated*. Lúcio tem dificuldade na criação de figuras singulares – e isso tem a dizer sobre nosso processo histórico. Para

o crítico, “todos os personagens, por mais diferentes que sejam, falam quase sempre dessa mesma maneira: a maneira pessoal do próprio novelista” e ainda: “o sr. Lúcio Cardoso mais define do que transmite as situações dramáticas”, ou seja, não as deixa falar por si, traduzindo-as para o leitor, no que perdem boa parte de sua intensidade²³⁶.

Ida, ao contrário de José Roberto, cedeu ao mundo antes de saber justamente quem era: “nada fizera senão reabilitar a sua personalidade esmagada por uma vida obscura e fácil”²³⁷. Aos poucos, vamos descobrindo que os pais não gostavam verdadeiramente de Luisinho. A morte dele revela a verdade de um casamento baseado apenas na satisfação carnal cotidiana e na imobilidade – casamento que talvez nunca tivesse sido posto em questão caso o menino não tivesse morrido; “era bastante fácil verificar que a morte do pequeno servira apenas de válvula de escape para sentimentos que sempre tinham existido”²³⁸. De modo um tanto naturalista, é como se o narrador tratasse a morte como elemento revelador, como um experimento, tirando da jaula do casal o filhote e deixando que eles se consumam em seu vazio. Narrador grandiloquente, enredo mesquinho: é o mesmo drama de *Crônica da casa assassinada* e de outras novelas de Lúcio, mas em *Mãos Vazias* a discrepância entre o narrador e o enredo acaba por revelar toda a pequenez dos personagens, que por vezes beira o ridículo – em relação ao qual Lúcio não tem um olhar distanciado e irônico como Nelson Rodrigues. Na sua ficção, o ridículo surge à revelia do autor, em seus exageros involuntários de folhetim levados a sério demais.

“Muitas vezes agimos sem discernimento, ao impulso de uma força bruta que nos habita”²³⁹, diz o ponderado médico, mas quem parece estar falando por ele é o narrador. Sem lugar, assim como José Roberto, é claro que o destino de Ida será o suicídio. E, como “não prestava” para mulher de família, vai afundar no pântano – o símbolo da sexualidade feminina degradada e descontrolada, putrefata, viscosa, nojenta como a Nina que se decompõe em meio ao câncer.

Não há lugar para o indivíduo fora da família, é o que nos dizem essas novelas. Inácio se suicida; Hilda mata e se condena, assim como José Roberto e Laura, a cunhada de *O Anfiteatro*, no acontecimento que é o centro dessa novela fragmentada. Essas novelas são a história de sujeitos que tentam existir e não conseguem, sempre na contramão da ordem normal das coisas; suas mortes são um retorno ao *status quo*, um recuo frente à ousadia, um desequilíbrio da ação há muito tempo represada. Embora seja tido como escritor “maldito”, “ousado”, há sempre o espectro da punição ao

236 Ainda nesse mesmo ensaio, Álvaro Lins nota que a ação nos romances de Lúcio é um elemento precário e lento, que seus crimes se realizam ao acaso e que os personagens não se afirmam pelo debate das ideias. No entanto, o crítico não busca investigar os motivos de tais deficiências. Ver “No Subsolo da Natureza Humana”. In: **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 110, 120 e 121.

237 CARDOSO, Lúcio. **O Desconhecido e Mãos Vazias**, p. 272.

238 Ibidem, p. 279.

239 Ibidem, p. 288.

indivíduo desviante na obra de Lúcio Cardoso: colocado em um beco sem saída, ele não tem forças para resistir ao mundo.

3.2. Um estranho romance

Dias Perdidos (1943) não é apenas um romance de fundo autobiográfico. Apesar de pouco comentado, é a espinha dorsal da obra de Lúcio Cardoso, o mais realista de todos que escreveu, marcado pela descrição da vida cotidiana sem grandes altos e baixos. Seu tema, comum ao de todas as suas outras narrativas, é o da dissolução de uma família narrada pelo filho, Sílvio, espécie de alter ego do autor. Sílvio viverá sua infância e juventude sob a sombra do relacionamento problemático dos pais, Jaques e Clara. O pai no fundo odeia o matrimônio e gosta da vida errante no sertão; a mãe teve Sílvio para prender o marido a ela e ao ambiente doméstico. Como o plano malogra, passa a desprezar o filho, numa relação de amor e ódio que só se resolverá no fim de sua vida. Sílvio simplesmente nasceu, sem ninguém que o amasse de verdade a não ser Áurea, a amiga solteira de Clara que vê no menino uma razão para viver.

Não há no lar de Sílvio o clima acolhedor que se crê existir na família nuclear, pois esta se desfaz logo após seu nascimento, com a partida de Jaques. Mas a presença do pai na casa se dá em negativo: surge na tristeza e no caráter ensimesmado da mãe, que passa a se vestir como uma velha; e na distância estabelecida entre ela e o filho. Este é fruto do egoísmo, e não do amor de seus pais, assim como o menino de *Mãos vazias*. Nas obras de Lúcio não há generosidade no fato de pôr uma criança no mundo: há apenas cegueira e desejo de evasão da ideia da morte e do desamor. Clara e Jaques são seres fechados em suas paixões. Ela, perdida na obsessão pelo marido que a abandonou, o orgulho e o amor feridos; ele, típico homem patriarcal, tomado pela ojeriza ao ambiente feminino da casa, no qual se sente preso, e o gosto por aventuras exploratórias, que tem em comum com o próprio pai de Lúcio e com o protagonista de seu primeiro romance, *Maleita*.

A vida de Jaques é marcada pela ação e pelo movimento. Por isso, não faz parte da matéria narrada do romance: ficamos sabendo dele sempre através de notícias vagas trazidas por outros personagens. Já a vida de Clara, Sílvio e Áurea é dominada pela estagnação doentia, pelos pequenos gestos, por um horizonte que não se expande. “Dias perdidos”: já no título está colocado o paradoxo de um romance no qual o tempo serve para acumular muitas perdas e desperdícios e pouca experiência. Durante sua leitura, temos sempre a impressão que seu protagonista não progride, que o tempo é sempre o mesmo. Talvez por estar centrado na figura de um único personagem, cujos dramas são aprofundados sem excessos trágicos, *Dias Perdidos* é o romance de Lúcio que melhor dá a ver o tédio da vida a dois, e a capacidade que o tempo tem de tornar medíocre mesmo o maior

dos amores – é o que acontece com Jaques, que volta velho para casa após o amor de Clara ter se extinguido, e é o que acontece com Sílvio e Diana, cujo amor de infância se transforma numa mesquinha obrigação. Nesse romance o autor dá o tempo devido para que os personagens amadureçam seus conflitos, contextualizados na vida comum e cotidiana, de modo que aqui não encontramos a tensão malsucedida entre enredo folhetinesco e grandeza trágica presente nos outros romances e novelas. Pelo contrário. Em *Dias Perdidos* a tragédia brota mais do cotidiano e por isso é pungente, chocante. Aqui, Lúcio cede ao realismo, sem o exagero e o tom farsesco que encontramos em algumas de suas novelas e em *Crônica da casa assassinada*. Em sua falta de pretensão, *Dias perdidos* é o mais bem realizado romance do autor, ao revelar a ausência de sentido da vida dos personagens, mergulhados em paixões, mas sem exageros e grandiloquências, sem querer ser “maldito” ou ousado e, com isso, construindo cenas de real intensidade dramática e delineando com vagar um caráter complexo – o de Sílvio, um homem sem rumo e sem ambições, demasiadamente sonhador e sensível, incapaz de se opor de modo concreto ao meio que o plasmou. Nesta obra, as paixões dos personagens não contaminam o ponto de vista do narrador, de maneira que podem ser descritas de maneira mais nítida e desenvolvida, inseridas no tempo e no espaço e não confinadas em uma consciência atormentada e sombria, como encontramos nas novelas. Aqui, o romancista parece ter posto um pouco de lado a ansiedade que domina muitas de suas composições.

Uma das cenas de intensidade notável e bem construída é a da morte de Clara, que ao cair no quarto, sozinha, bate o peito numa quina, desenvolvendo um câncer de seio que a mata aos poucos; seus últimos momentos em casa, quando morre nos braços de Sílvio, são de uma dor quase insuportável, embora a cena, em sua construção prosaica, tenha muito menos ambições de impacto do que a morte de Nina em *Crônica da casa assassinada*, por exemplo. Em *Dias Perdidos* o drama brota naturalmente dos acontecimentos, não está artificialmente superposto a eles, e talvez por isso mesmo o romance seja um dos menos lidos e criticados de Lúcio Cardoso, dado seu baixo grau de “tragicidade” evidente²⁴⁰. Além disso, acompanhamos o desenvolvimento de Sílvio em meio à sua família; por mais que seja um deslocado, ele não é um “maldito”, como José Roberto, Inácio ou Hilda, ou melhor: aqui podemos dizer que a maldição brota no seio da própria família e acompanhamos o processo de seu nascimento e desenvolvimento. Ela não é a “marca de Caim” que brotou na testa dos protagonistas das novelas, como um *deus ex machina*, inexplicavelmente condenando-os para sempre. O realismo de *Dias perdidos* é um corretivo à introspecção sem estofos e com traços de romantismo decadente que sempre ronda a prosa de nosso autor. Ao ceder à rotina,

240 Para Mário Carelli, *Dias Perdidos* seria apenas um parêntese na obra de Lúcio: “Belas fulgurações, algumas obsessões próprias ao autor, momentos conturbadores e convincentes – *Dias Perdidos*, em seu conjunto, parece-nos, todavia, um romance pesado, recheado de clichês, de um lirismo quase sempre convencional e portador de uma visão de mundo por vezes muito convencional”. Ver, do autor, **Corcel de Fogo: Vida e Obra de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 171.

Lúcio equilibra formalmente sua obra: não há drama sem realidade que o acompanhe, como já havia notado Lins do Rego. A forma extensa do romance serve bem à prolixidade de Lúcio, permitindo que ele desenvolva o retrato mental de seus personagens.

A beleza brota da espontaneidade, da paixão sem desejo que Sílvia nutre por Diana na infância. Uma vez postos em jogo o desejo e a carne, os personagens estão condenados à danação, à prisão, à degradação. A vida amesquinha, em seu torvelinho de necessidades. Sílvia, assim como o narrador de *Em busca do tempo perdido*, sofre de um idealismo que o faz perceber com dolorosa nitidez a passagem do tempo e seu processo destruidor de almas:

É que não existem fatos isolados. Todas as coisas se correspondem, como as notas de uma imensa e dolorosa sinfonia. Não existem sentimentos esparsos, mas um só sentimento a que poderemos chamar a dor de viver, e onde se mistura tudo o que em nós arde e se corrompe, tudo o que é humano fenece e é devorado pela obscuridade.²⁴¹

Aos treze anos Sílvia perde sua virgindade com a prostituta Esperança, uma mulher corpulenta que tem idade para ser sua mãe. Sente-se sujo e não consegue compreender porque os homens dão tanto valor ao sexo. Mas aos poucos descobre que a vida consiste em adaptar-nos ao que não amamos – o trajeto é o da lenta e quase indolor degradação. A cerveja e o vinho, amargos e acres para o paladar da criança, tornam-se doces para o paladar do adulto, que nelas afoga a memória. Crescer, em *Dias Perdidos*, não é tornar-se forte e apto para enfrentar o mundo – este não interessa – é *decair*. Não há aqui a noção de amadurecimento como algo positivo, no romance, como encontramos em Wilhelm Meister, por exemplo, ou mesmo em *A Montanha Mágica*, obras nas quais o sofrimento leva a um conhecimento mais amplo da vida e a uma adequação a ela. Em *Dias perdidos*, o sofrimento de Sílvia leva-o a conclusões que só aumentam sua desorientação e inação; impossível, aqui, o encontro forte com a vida em meio à neve das montanhas, como ocorre com Hans Castorp. Está fora de questão, para Sílvia, o anseio de tudo dominar como vingança a um pai que causou seu sofrimento e o de sua mãe. Sílvia odeia Jaques, mas não faz desse seu sentimento um motivo para nada. Não tira para si nenhuma lição do relacionamento destrutivo que uniu seus pais – apenas um grande sentimento de cansaço e desilusão²⁴². O trabalho no escritório do

241 CARDOSO, Lúcio. **Dias Perdidos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 119.

242 Mário de Andrade, em carta escrita em 1944, considera que em *Dias perdidos* Lúcio “atinge um mais modesto equilíbrio por ter feito um livro menos intencional (...) O melhor dos livros dele, mas ainda bastante irregular como fatura”. Mais adiante, nota de maneira contundente o limbo em que se movem o romance e seu autor: “*Dias Perdidos* são dias inteiramente perdidos. A gente lê, pode ler por vício, semi-masturbação semi-erudita de semi-burguês (...). Eu, uma certa dignidade me impede a masturbação total de burguesice que seria ler, por exemplo, Anatole France, e porisso eu me semimasturbo no gosto mais sutil, mais doloroso mas igualmente infecundo dum escritor 'bien' profundo, cheio de dignidade estética. Nesse gênero de arte que também é uma venda de corpo para o prazer, o gênero e o nível de *Dias perdidos* já não é mais, eu sei, uma puta de porta aberta, já é puta de apartamento”. Ver **Cartas a um jovem escritor**, pp. 107 e 112. Cássia dos Santos comenta a polêmica, observando sobre Mário de Andrade: “Se esta era sua posição, se, tendo levantado a bandeira da arte interessada, não podia mais admitir a existência de obras apolíticas, como esperar, então, que emitisse um julgamento favorável do romance?”.

sogro não lhe trará satisfação; não existem objetivos em sua vida. Jaques, mesmo sendo empreendedor, nada conseguiu. Possui fábricas e as perdeu, indo curtir sua doença e fim de vida junto a Clara, a mulher que ele desprezou e que o aceita de volta submissa, para o incômodo de Sílvio. Apesar de velho e desprezado pelo filho, ele quer recuperar seu antigo lugar de senhor da casa: tenta seduzir Clara e consegue expulsar Áurea, em quem erroneamente vê a culpada do ódio de Sílvio por ele. Jaques é o “senhor”, o monstro de egoísmo cego para o que acontece ao seu redor, aquele que deve ser servido. Porém sua família não obedece mais a seu arbítrio. Em torno do patriarca destituído, tudo é desprezo, e Clara e Sílvio se aproximam por causa de Jaques, o inimigo comum. Este, por sua vez, vive um inferno interior: o da sede de possuir, da inquietação que nasce de nossa recusa em querer compreender as coisas – pois a reflexão tem o poder de apaziguar. Jaques se nega a ver a si mesmo; é uma personalidade “chapada”, plana, que explica tudo através de seu egoísmo. Clara, a sonhadora, se pergunta a si mesma: “Que tinha feito para merecer tão medíocre destino?”²⁴³. Jaques, o criador de seus caminhos, jamais se fará questionamento semelhante – embora seja, ele mesmo, uma vítima de sua incapacidade de amar, ou seja, tão sujeito à fatalidade e ao destino quanto Clara. Seu empreendedorismo ocorre à custa dos outros; não é algo puramente solitário. Sílvio, adolescente, aventura-se entre mulheres e bebedeiras embora tudo, no fundo, o entedie profundamente: “Sentia-se dono de uma força enorme, *mas sem utilidade*. Aos seus olhos o mundo era um deserto”²⁴⁴ [grifo meu]. A velhice de Jaques, por sua vez, faz com que Clara se desapegue da paixão sentida por ele, amadurecendo, de certa forma, graças à degradação do corpo do marido (e não através da reflexão – lembremos que não conseguiu tornar-se uma beata convincente). Somente a *evidência física* da morte próxima de Jaques a faz compreender o engodo do casamento e a finitude de tudo: “a existência destrói vagarosamente todos os sentimentos, corrói as aspirações, esmaga os impulsos mais nobres – nada subsiste da sua espantosa voracidade”²⁴⁵. A concepção de alma esposada pelo romance, por sua vez, põe de lado o livre arbítrio. Ela é antes o “mundo tumultuoso e brutal que existe dentro dos seres e que quase sempre os governa como um senhor que exigisse sacrifícios, oculto na sombra”²⁴⁶. Somente a iminência da morte é capaz de despertar os membros dessa pequena família para fora do entorpecimento de seus egoísmos. Jaques percebe que eles “se haviam devorado sem conhecer a piedade”, Sílvio se dá conta que o maior

Ora, o senso estético de Mário era apurado; acreditamos que sua observação refere-se, sim, ao seu senso de participação do artista muito agudo na época, mas refere-se essencialmente a outro assunto: o “meio termo” ideológico sempre presente na obra de Lúcio Cardoso, presente inclusive em seu aspecto formal, como procuramos demonstrar. Ver, de Cássia dos Santos, **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo, Mercado de Letras, 2001, p. 104.

243 **Dias perdidos**, p. 189.

244 *Ibidem*, p. 193.

245 *Ibidem*, p. 209.

246 *Ibidem*, p. 210.

pecado é não saber amar. O que unia a família patriarcal era a propriedade, e não o amor. Daí a desorganização familiar do romance, que ocorre de modo diverso se formos pensar nos romances de José Lins, em que é a derrocada da propriedade a grande culpada da desorganização familiar. Aqui, o problema se internalizou numa questão de personalidade: o egoísmo e a sede de liberdade de Jaques, e sua falta de amor pela família. Nos personagens de Lúcio está concentrado e voltado para dentro o conteúdo histórico que determinava o comportamento dos personagens de José Lins, de maneira que eles dão a impressão ilusória de maior autonomia em relação ao mundo, que se dissipa ao procedermos à análise de suas trajetórias.

Jaques se comporta como um patriarca, mas o que mantém a casa é o trabalho de costureira de Clara e Áurea, de onde vem também o dinheiro que sustenta Sílvio. Fora de seu esquema histórico costumeiro, a família se divide em entidades menores e autônomas, mas seus membros não chegam a ser sujeitos, pois não fazem valer a independência que possuem – sequer a percebem, como no caso de Clara, que poderia simplesmente não ter aceitado o marido de volta, já que não dependia economicamente dele. Existem as condições materiais – embora parcas – para a autonomia, mas não há o caldo de cultura de onde ela possa se erguer. Sílvio não pode se identificar com a submissão da mãe nem com o egoísmo do pai, como faziam os jovens do passado. Está vedado a ele o caminho masculino da destruição e da conquista, o caminho de seu amigo Chico, por exemplo. Sílvio não pode agir como um rapaz comum porque viu a mãe sofrer. Agora é fácil para Clara e o filho perdoarem Jaques; uma vez morto, ele não representa mais perigo. Somente o enfraquecimento e a extinção do corpo de Jaques, fonte de maldade, egoísmo e movimento incessante, é capaz de fazer com que ele desperte compaixão nos outros. Está colocada aqui, novamente, a oposição entre os personagens “reflexivos”, como Sílvio e Clara, menos apaixonados pela vida, desconfiados e tristes, e os personagens “impulsivos”, que subordinam tudo ao seu desejo e atraem irresistivelmente os personagens do primeiro tipo para sua órbita, como se fossem para eles a fatalidade do destino – porque há dentro dos reflexivos a paixão irresolvida pela vida. Há em Diana um tormento, uma inconsciência da vida, que ao mesmo tempo fascina e incomoda Sílvio – ele mesmo o fruto irrefletido da sonhadora e amorosa Clara com o aventureiro Jaques. Como uma fatalidade, as forças do pai e da mãe se chocam dentro dele, sendo que único elemento especificamente seu em sua personalidade é o esforço para se auto compreender, o amor pelos livros e pela solidão. Clara, por sua vez, ao ver Sílvio cego de amor por Diana, vê-se a si mesma em relação a Jaques – e enxerga seu destino de amor desperdiçado se repetindo no filho. A menina do Rio só se casa com o caipira de Vila Velha porque está tuberculosa. Ao casar-se, Sílvio nota que repete o destino sufocante de seus pais – mas não vê *ação possível* capaz de tirá-lo da situação; todas as suas conclusões somente o afundam ainda mais no desespero:

Que fazemos quando já perdemos a graça de sermos infelizes, quando já nada mais nos resta senão o caminho trilhado por todos, a dose desta inglória felicidade quotidiana, os vícios e os hábitos de uma sociedade devorada pelo câncer do tédio e da mediocridade?”²⁴⁷

Sílvio repete Clara, assim como Jaques repetiu seu pai, Sílvio, que tem o mesmo nome que ele deu ao filho. O ciclo da carne é também o ciclo do tédio – o mesmo tédio que fez Diana pensar em ter um filho, a mesma escravidão que prende Sílvio ao corpo de Diana. Em Lúcio Cardoso, assim como em Lins do Rego, o inferno é o corpo e sua morbidez – num eco sinistro da escravidão, em sua posse de corpos e castigos físicos. A duplicidade católica bem marcada entre corpo e espírito serviu bem de consolo às vítimas da história brasileira, mas não só isso: estruturou o modo de pensar e de sentir da família patriarcal e por consequência da família nuclear. Por isso a paixão pura da infância de Sílvio é conspurcada pelo “mal”, que não deixa de ser o desejo e a inquietação do *outro* – é bom lembrar aqui que Diana não sabia e não correspondia à paixão platônica de Sílvio durante a infância de ambos. Adultos e casados, Sílvio irá sempre querer “salvar” Diana, curá-la de sua sede de destruição, mudar seu caráter, pois sua autonomia desfaz a pureza idílica do amor de infância não correspondido, em que não havia o fantasma da autonomia do outro.

Em certo sentido, todos os personagens de *Dias Perdidos* sofrem de bovarismo. Sílvio “sentia que existia no seu espírito uma parte de heroísmo inaproveitado”²⁴⁸, Clara sonha com grandes amores assim como Diana, Jaques é o empreendedor fracassado. Além de a sociedade não corresponder ao seus anseios, no romance as subjetividades giram em falso porque não conseguem se rebaixar, adaptando-se ao mundo. Não há solução de negociação e todos sofrem de uma megalomania que os torna quase ridículos, à maneira de um Brás Cubas. Todos carecem de objetividade, como se neles o individualismo burguês não encontrasse a medida certa – mal que também acomete os personagens do romance europeu oitocentista. A diferença, aqui, é que as relações se dão não no meio da sociedade ampla, mas no restrito meio familiar – e a imposição da personalidade de uns implica na destruição existencial dos outros. Casar-se e constituir família, para Sílvio, significa uma aliança contra a sociedade – uma negação da liberdade do indivíduo burguês clássico, que não possui amarras familiares, ou, se as possui, estas não o constroem ao ponto de impedirem sua mobilidade. Ele “sabia que jamais participaria daquela vida, jamais seria igual aos outros, jamais faria uma aliança contra os seus semelhantes, jamais adormeceria suas forças na quietude de um lar”²⁴⁹. Toda essa certeza, em nome de nenhum projeto pessoal. Em nome de uma liberdade sem objeto, sem ideal.

É de se notar ainda o modo como Lúcio retrata a mulher. Para Sílvio, Diana e seus caprichos

247 Ibidem, p. 331.

248 Ibidem, p. 337.

249 Ibidem, p. 340.

o limitam: ela, como toda mulher, oscila entre o polo de mãe e prostituta, e está restrita à pequena órbita do lar. As mulheres são corpo e desejo: se Nina morre de câncer, apodrecendo em vida, Clara é atingida pelo câncer em seu seio. A manutenção da vida, simbolizada pelo ato de amamentar, é também maldição e podridão, porque existir é pecado e é dor. O bem disfarçado catolicismo apocalíptico de Lúcio não tolera o casamento e a reprodução, edulcorados pela Igreja através de sacramentos e do culto à Virgem Maria. Estamos falando de uma religião que é reação revoltosa à morte – ódio à vida. Clara morre porque recusou sua sede de viver e se voltou contra ela; porque é mulher e teve um filho e, ao contrário da solteira Áurea, não terá uma velhice tranquila e resignada. Note-se que o catolicismo radical de Lúcio não aceita a expressão normal do indivíduo burguês, subordinando-a à religião. Frente ao túmulo de Clara, Áurea, que se sacrificou por amor desinteressado, movimenta-se agilmente, como uma moça. Seu corpo não pesa pois não deseja. Sem Clara por perto, o casamento de Sílvio desmorona de vez e ele parte para o Rio. Mas o trajeto de sua solidão, assim como o do Geraldo de *Salgueiro*, não será matéria para o romance. E ficamos nos perguntando se não são apenas ilusões e mentiras as palavras que esse jovem sonhador e fraco diz a si mesmo, a caminho da capital: “Calmo, *descia de novo à luta*, procurando preservar dos homens seu grande segredo [grifo meu]”²⁵⁰. A luta não ocorrerá *de novo* porque ela não se deu: se dá meio aos outros homens, na conquista do pão de cada dia. É a luta do moleque Ricardo, muito distante da realidade de Sílvio.

3.3) Da vastidão dos espaços à prisão da alcova: regionalismo e intimismo

O leitor há de se perguntar: de onde saíram tantas peças de prosa contaminadas pela restrição de espaços e horizontes, romances e novelas por assim dizer quase totalmente ambientados entre quatro paredes? A prosa de Lúcio Cardoso, na verdade, nasceu em meio à amplidão regionalista, que depois foi deixada de lado. No entanto, os pressupostos já presentes em seus primeiros romances não deixaram de habitar a ficção subsequente, de modo que podemos dizer que as narrativas sobre a família se estruturam sobre um ponto de vista mais abrangente sobre o processo histórico brasileiro, e por isso serão analisadas somente agora, depois de comentarmos suas obras introspectivas. Esse chão narrativo, substrato dos contos e novelas já comentados, está exposto em *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), romances nos quais a crítica geralmente não vê ligação com a obra posterior de nosso autor. A ligar os dois romances ditos regionais com a obra mais intimista, está *A Luz no Subsolo*, que possui todos os defeitos e qualidades que encontraremos na obra subsequente.

250 Ibidem, p. 406.

O que caracteriza mais fortemente a doença é o fato de que ela nos atinge como uma fatalidade, sem que nosso livre arbítrio possa dominá-la. A doença é um mal instalado no corpo, que cresce e se desenvolve à nossa revelia; é a marca de um destino que não foi escolhido, lembrando-nos sempre que o destino de nosso corpo não nos pertence totalmente. Não é à toa que o primeiro romance de Lúcio Cardoso tem o nome de uma doença que prostra suas vítimas na imobilidade, e tampouco é por acaso que a doença reaparecerá nos romances de sua “segunda fase”, na forma do câncer que consome suas figuras femininas, ou na forma da doença cardíaca que devora Jaques em *Dias perdidos*.

Sim, porque a crítica²⁵¹ costuma distinguir duas fases na ficção de nosso autor: a “regionalista”, composta por *Maleita* e *Salgueiro*, romances de um iniciante que não sabia bem ao certo que caminho seguir e enveredou pelo gênero da moda, para só achar seu caminho autêntico em *A Luz no Subsolo*, de 1936, essa um verdadeiro “divisor de águas” na prosa cardosiana²⁵².

O que nos interessa é mostrar que, na verdade, existe um fio importante de continuidade entre essas duas fases da obra de Lúcio, e que *Maleita* e *Salgueiro* são inclusive capazes de iluminar aspectos pouco explorados de sua ficção, principalmente no que diz respeito à reflexão histórica sobre o Brasil, à qual Lúcio não se furtava. Não são poucas as passagens de seu *Diário completo* em que ele se mostra preocupado com definições do “caráter brasileiro” e nosso destino político. Para Lúcio, nós seríamos um povo “secundário e sem personalidade”, habitantes de uma “terra toda feita de doçuras pacatas e aquiescências sentimentais”²⁵³. Ele achava ser necessário um *choque* – uma revolução, um governo autoritário – para que a “alma feminina e corrompida” do Brasil despertasse. O mulatismo é o “autêntico lado de sombra de nossa personalidade”, e a herança que a escravidão nos deixou é a da *tibieza individual*: “tudo o que havia de forte no negro foi castigado na senzala. Devemos construir nossa personalidade de existir sobre o ‘lado branco’”. Racista ou não, o comentário toca na chaga da escravidão sobre o processo da formação do indivíduo no Brasil. “Ainda não fomos nada, nunca nos erguemos à altura de povo liberado de seu ranço primitivo e

251 Tanto Álvaro Lins quanto Mário Carelli separam a obra do autor entre *Maleita* e *Salgueiro* e o restante, que corresponderia à sua verdadeira vocação, a de romancista psicológico, intimista. Ver o já citado *Corcel de Fogo* e o ensaio “No subsolo da Natureza Humana”, de Álvaro Lins.

252 Mário de Andrade, com sua argúcia costumeira, notou a superficialidade escondida atrás da pretensão na mudança do Lúcio Cardoso de *Salgueiro* para *A luz no subsolo*, além de comentar a influência de Otávio de Faria sobre o escritor mais novo. “*Luz no subsolo* procura se afastar do cafagestismo do romance nacional contemporâneo, do Modernismo pra cá (especialmente do cafagestismo nordestino, ruralista, que o Lúcio seguiu nos anos anteriores), e fazer obra (ah!) ‘universalista’, de caráter urbano, e dostoiévskiiano, ‘profundo’, cheio de intenções miripiribirimiríficas. O que o livro vem falando pra cima de moá é assim: Eu cá sou, de Dostoiévski pra cima, não deixo por menos”. O escritor paulista ainda nota, nesta carta, a profusão de lugares-comuns, a falta de estilo de Lúcio, o caráter pouco participativo de sua obra, que fica sempre no “quase”: “toda essa melodia passiva que se esconde em todos os desvios, todos os sofismas, todas as esquinas da vida como do pensamento pra no fundo explicar, provar expor uma covardia”. Andrade, Mário de. **Cartas a um jovem escritor**. De Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro, Record, 1982, p. 105 e 112.

253 CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo**. p. 52.

efetivado como fatalidade histórica”²⁵⁴. Como vimos ao analisar as novelas e como veremos adiante ao comentar os demais romances, algo que permeia a ficção de Lúcio é justamente o sentido de *fatalidade*, de destino já traçado, e da impotência dos personagens frente a essas forças. Em *Maleita*, isso fica evidente no combate civilizatório entre os homens entre si e entre eles e a natureza, tocando de forma mais nítida em traços da história brasileira. Em *Salgueiro*, vemos a fatalidade atuar já dentro de uma família, internalizando-se na estrutura psicológica dos personagens, sendo a família o verdadeiro e único núcleo de socialização de um “povo” que não chegou a se formar como entidade autônoma, dotada de cidadania. O movimento é o da colonização, da dominação da natureza, à sociabilidade familiar, em que também está implicada a “selvageria”, só que agora a do desejo.

Maleita é a história do fracasso de um sujeito empreendedor. Ora em primeira pessoa, dominada pelo representante da companhia de tecidos que tem como missão civilizar Pirapora, um vilarejo soturno às margens do rio São Francisco, ora em terceira pessoa, como a demonstrar o poder ameaçador da natureza e do local, a narrativa “oscila” entre sujeito e ambiente, sem plasmar os dois com sucesso como faz José Lins em seus romances, nos quais o homem e o meio atuam com certa sincronia e organicidade. Aqui, não há Robinson Crusoe capaz de civilizar sozinho uma ilha e escravizar um selvagem. Desde sua chegada, Joaquim encontra resistência. Pirapora é ameaçadora pois guarda em si o passado e a origem do Brasil. Escrito numa década, a de trinta, em que o país iniciava com mais vigor seu processo de industrialização e modernização, o romance se volta para o regional não como pitoresco, mas, de forma inédita, como *pesadelo*:

[O lugarejo] trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer²⁵⁵.

A missão de Joaquim é construir casas em Pirapora, antigo quilombo, local no qual, segundo seus moradores, só se “come e dança”. Assim como em *Riacho Doce*, trata-se de trazer a modernidade para o local, afrontando forças como a de Randulfo, o curandeiro de Pirapora, que se torna inimigo de Joaquim após este se negar a construir as casas ao lado de sua moradia. Aos poucos vem chegando os trabalhadores contratados do Norte, e Joaquim se torna uma espécie de chefe em Pirapora. Para horror dele e de Elisa, sua esposa, os homens da cidade andam nus, sem nenhum pudor; não existem latrinas, o mato é imundo, e todas as noites há orgias e batuques na floresta, que quase sempre terminam com a morte de alguém. A *barbárie*, que será internalizada nos personagens dos romances introspectivos de Lúcio Cardoso, aqui se encontra objetivada e ligada de

254 Ibidem, p. 70.

255 CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 15.

forma direta ao nosso processo histórico. Joaquim, nomeado subdelegado de Pirapora, vê a si mesmo como *indivíduo* frente a *não indivíduos* – leia-se a massa despersonalizada de negros. Para ele, a única maneira eficaz de civilizar Pirapora será por meio da violência – e aí ele regride a feitor de escravos, chicoteando a torto e a direito. Só é capaz de impor-se pela *dominação* – tema que será recorrente na obra de Lúcio, principalmente no plano das relações interpessoais. Joaquim ergue um tronco na praça, e aos poucos a resistência dos nativos e dos trabalhadores vai sendo controlada, à custa de sangue. Embora a cidade cresça e progrida, há sempre no ar um pressentimento de maldição. Joaquim não se sente muito satisfeito em seu papel civilizador, pois ele o degrada, e nem tem “orgulho” do progresso de Pirapora. Os negros não são como Sexta-feira: não estão satisfeitos de servir ao senhor. O fato de o crescimento da cidade ter sido conseguido através da violência como que retira parte da força empreendedora original de Joaquim. A sua luta é desmedida e desproporcional: ele é apenas um contra a natureza e os homens, que estão contra ele. De maneira diversa da que ocorre nos romances do *Ciclo* de José Lins, há oposição entre o personagem e o meio, o que já indica, de certa forma, o caminho “introspectivo” que tomará posteriormente a ficção de Lúcio, caminho que malogrou na obra do autor de *Eurídice*. Enquanto em José Lins há a adesão simpática ao meio e a tolerância em relação ao subdesenvolvimento, em Lúcio a pobreza é vista sem nenhum traço pitoresco ou memorialístico: ela é condição para a existência de uma selvageria que degrada os homens, e somente isso. Justo no momento em que a cidade está no auge de seu crescimento a barbárie retorna, na forma de uma epidemia de varíola. Pirapora *está* condenada porque *sempre o esteve*. Pessoas morrem descontroladamente; a cidade fica desabastecida; a natureza, impassível ao sofrimento dos homens, recupera seus direitos. Aqui não há castigo, como em *Usina*: há antes maldição perene. Joaquim sobrevive e aos poucos auxilia na reconstrução de Pirapora. Em meio ao clima de morte e fraqueza, passa a ver as festas dos negros com um pouco mais de tolerância. Após o término da epidemia, constrói uma igreja na cidade, auxiliado pelo padre. Somente após a peste Joaquim sente-se pacificado consigo mesmo e com Pirapora; parte dali sem a esposa, que morreu de maleita. Seu rival, Randulfo, tornou-se o delegado da cidade. Randulfo demonstra maior proximidade com o povo, opondo-se aos métodos de Joaquim. Este surge, no fim do livro, como um pioneiro que se sacrificou por Pirapora. Um pioneiro extremamente sozinho, que nunca se integrou ao local. Joaquim parte pacificado após a epidemia porque talvez as mortes por ela causadas tenham apaziguado sua fome de violência, bem como a resistência dos moradores. O ato de trazer comida para a cidade, no auge da contaminação da varíola, é também uma forma de dominar a cidade – que parece dizer, quando da partida de Joaquim com o som de batuque ao longe, que nunca será plenamente civilizada. A epidemia é a solução para uma situação que acabaria de forma trágica não fosse ela, pois Joaquim não ia ceder em seus propósitos civilizatórios. Ele não

ergueu uma cidade promissora, tampouco é querido pela maioria dos habitantes de Pirapora. Em verdade, teme represálias de Randulfo. A barbárie não foi posta sob controle na cidade. A presença da doença – a maleita como endemia e a varíola como epidemia – é a prova concreta de que a cidade resiste à civilização e não se deixou dominar totalmente. A natureza, aqui, está personificada na vontade dos homens de Pirapora, que resistem à dominação. Não é o movimento das enchentes nem das plantas que invadem o que foi abandonado, e tampouco está ligada a mitos e rezas, como em Lins do Rego. É força bruta que deve ser dominada por meio da violência, separada do homem, que faz seu caminho sozinho, apartado da natureza, expulso do paraíso. Esse, o passo adiante de Lúcio Cardoso em relação a José Lins, e que possibilitará a construção de personagens de vida interior mais rica em sua ficção – figuras que são, desde o início, estrangeiras no mundo em que nasceram.

Se em *Maleita* a selvageria tem um caráter objetivo, manifestando-se em forma de doença, natureza ou cultura dos negros e mestiços do local, em *Salgueiro* a irracionalidade começa a se internalizar no caráter dos personagens e suas ações. *Salgueiro* é o primeiro romance de Lúcio em que a técnica da formação de “ambientes psicológicos” do escritor surge. Aqui, não importa a natureza ou a paisagem – elas são antes projeções do pesadelo particular de cada personagem, que se espalha pelo ambiente por eles ocupado. É também o primeiro romance de Lúcio em que o tema da desagregação da família se coloca. Em *Maleita*, a luta era entre o homem (racional e representante de uma firma capitalista) e o meio (os negros, a doença etc.). Em *Salgueiro*, o conflito se articula entre as paixões individuais dos personagens e a instituição familiar – que ocupa o lugar da ordem e da razão, do vínculo social reconhecido e dentro do qual as tensões explodem. Não há referências à organização social mais ampla da favela e nem da cidade em *Salgueiro*. Também se coloca no romance a tensão um tanto esquemática, e que nunca mais desaparecerá da ficção de Lúcio, entre os personagens apáticos ou reprimidos, as “vítimas da vida”, como os solitários Geraldo e Marta, cujas características reaparecerão em tipos como a Ana, de *Crônica da Casa Assassinada*, ou o José Roberto, de *O Desconhecido*, e os “fortes”, os ávidos, que na sua fruição desesperada da vida deixam um rastro de paixões e destruição – é o caso de Rosa, com sua sensualidade exacerbada e sua maldade inata, traços que irão surgir mais atenuados na Nina de *Crônica da casa assassinada*.

Além disso, em *Salgueiro* se repete um traço naturalista de Lúcio Cardoso. Em *Crônica da casa assassinada*, há o gosto pela descrição da doença em minúcias; além disso, os Meneses são uma família atormentada pela “tara” da inveja e do recalque. Em *Maleita*, a natureza venceu de um modo quase fatalista, mesmo que em parte dominada; em *Salgueiro*, a família toda de José Gabriel herda o caráter de um avô taciturno e de saúde frágil – daí a atração irresistível que a exuberante

Rosa exerce sobre o melancólico José Gabriel. No que se propõe – a narração da vida dos humildes com grandiosidade dramática – o romance é muito bem sucedido, não apresentando as discrepâncias entre tom e enredo presentes em algumas obras mais tardias do autor. No entanto, está colocado em *Salgueiro* o elemento principal que será a *causa* das discrepâncias posteriores: a ausência de transcendência nos conflitos dos personagens, movidos apenas pelos sentimentos vindos do corpo.

A negra Rosa, por incorporar a selvageria do desejo sem controle é, assim como os negros de *Maleita* e assim como Nina, elemento *dissolvente* da família de José Gabriel. A ela se opõe a figura de Marta, mulher apagada e sem gosto pela vida – assim como Nina se opõe a Ana, em *Crônica da casa assassinada*. É de se notar a ligação que essas personagens possuem, no fundo, com o elemento escravo, sempre presente de forma disfarçada nas narrativas posteriores.

É possível que o equilíbrio entre o tom e enredo de *Salgueiro* seja, ao mesmo tempo, uma falácia e uma revelação. Falácia porque se basearia numa suposta adequação do estilo ao assunto, na pressuposição de que os pobres não possuem transcendência. Revelação porque, ao se repetir essa ausência de “espiritualidade”, digamos assim, nas ações dos personagens de outras classes sociais das obras posteriores, estaríamos frente a um achado, a um aspecto da individualidade brasileira – a superficialidade paradoxal que se manifesta na tragédia do corpo exacerbado como reação primária à consciência da morte – que a prosa de Lúcio revelou. Tudo isso, por sua vez, calcado no processo de formação histórica da família brasileira, cuja base é a escravidão de mistura ao catolicismo. Teríamos, aqui, a explicação para a falta de estofamento existencial dos personagens, que em vez de ser um defeito da prosa cardosiana seria uma característica reveladora, não tivesse o autor a recheado com o tom melodramático que iremos encontrar em *Crônica da casa assassinada*, ou com a pretensão de profundidade que há em novelas como *Inácio*. O exagero preenche o vazio interior dos personagens, tornando-os postiços, forçados – e o pior de tudo isso é que o ficcionista não trata isso de forma irônica, distanciada, como o fará Nelson Rodrigues.

Geraldo, a única figura do romance que demonstra ter um certo distanciamento em relação às suas paixões e família, é filho de José Gabriel, que tem Rosa como amante. Ele não sabe bem ao certo o que quer, mas sabe o que não quer: viver preso à sua família. O relacionamento entre José Gabriel e Rosa, por sua vez, é profundamente carnal, marcado pelo apego, ódio, ciúmes doentio e rompantes de sexo desesperado. Não há *horizonte* para os personagens de *Salgueiro* – eles patinam na lama dos instintos e da violência. São a pré-história dos Meneses. Estão fechados em si mesmos, e o diálogo entre eles é impossível, pois não se veem como sujeitos, mas antes como inimigos na luta pela vida. O romance não deixa de ser a narração de uma família para manter corpo e alma juntos – sendo que a última foi praticamente consumida pela miséria a que foi submetido o

primeiro.

Enquanto Rosa trai José Gabriel com um homem que a bolinava enquanto ambos assistiam, sem nenhuma piedade, à morte de uma cadela vira-latas, Marta torna-se prostituta como forma de se libertar da família, e Geraldo permanece com o pai e Rosa no barracão. O romance se estrutura em três partes, e a dissolução da família ocorre por meio de suas figuras masculinas: na primeira parte temos a morte do velho Manuel; na segunda parte, o sumiço de José Gabriel que, escravizado pela paixão de Rosa e sua traição, a espanca, tornando-se foragido; e na terceira parte temos finalmente a libertação de Geraldo – *único* personagem de Lúcio que tem um “futuro pela frente”, mesmo que indeterminado (pois o futuro de Sílvio de *Dias perdidos*, apesar de indicado, parece menos promissor devido ao seu caráter excessivamente dependente dos outros). A ideia de maldição irremediável, que soa exagerada e postiça no caso dos Meneses, pessoas capazes de, mesmo em decadência, reinventar seu destino com o dinheiro que restou, faz todo o sentido no caso dos habitantes da favela. Eis uma cena vista por Geraldo:

Então sentiu a solidão do Salgueiro, aquele mundo diferente, perdido na tristeza da noite. Era tão nítida aquela sensação, achou tão impossível que outros homens vivessem além, ignorando aquela pobreza, que estacou sobressaltado, o coração batendo de medo. O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como numa determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum tremendo crime, e que jamais sairiam de seus sombrios limites²⁵⁶.

Enquanto José Gabriel vive com Teresa-Homem – virago tristonha e reclusa que encontra nele seu verdadeiro amor – Geraldo questiona Deus, às voltas em diálogos perturbadores com o solitário Vicente Aleijado. Abandonado pelo Estado, *Salgueiro* é, de forma verossimilhante, o lugar abandonado por Deus. A miséria de seus moradores é o reflexo do ambiente. O vendeiro Tomás diz o seguinte a Geraldo: “Deus é Deus e não quer saber da gente”²⁵⁷. Para o jovem, “naquele mundo escuro jamais houvera o rastro de qualquer espécie de divindade”.

Morto pelas mãos ciumentas e desesperadas de Teresa-Homem, que não admite seu amor por Rosa, José Gabriel, o varão e chefe, sela o fim da família. A sua paixão o condenou. Para Geraldo, incapaz de enxergar a irracionalidade que dominava o pai, a grande culpada de tudo é somente Rosa. Mesmo parcial, seu julgamento, ao observá-la, constitui um ato de profunda compreensão e distanciamento, no qual não deixam de estar implicados os elementos de irracionalidade que dominam o ambiente em *Maleita*, agora personificados em um personagem:

Entendeu o sortilégio daquela negra, atuando como um fermento sobre a vida de todos. Viu-a na sua fraqueza, ignorante e humilde, sem conseguir apreender a extensão dos seus atos. Viu-a, sobretudo, com maravilhosa percepção, como a

256 CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p. 180-81.

257 Ibidem, p. 209.

ignorância que destrói e aniquila para sempre, como o vício que se ignora e a doença que se esconde... Viu-a como o símbolo inconsciente e vil daquele mundo onde todos agonizavam”²⁵⁸.

Salgueiro não é somente uma favela. É o símbolo do mundo terreno em seu aspecto mais cru e realista. Nela, os “dias escuros” são longos e os homens vivem sob a ameaça constante da morte.

A maldade de Rosa é a manifestação pura e assustadora do egoísmo da vida. Morto José Gabriel, ela, como um animal daninho, se insinua para Geraldo para assim conseguir outro que a sustente. A morte não lhe provoca reflexão, somente a horroriza e enoja, pois não existe como realidade transcendente para Rosa, mas somente como o acontecimento físico do apodrecimento sob a terra. Mas Geraldo vai rejeitar Rosa: “não, ele não se entregaria à cidade como um cordeiro à faca do matador”²⁵⁹. Referência velada a Abraão e Isaac? Geraldo *rompe* o sortilégio de sua família, ao partir. O sofrimento serviu para que, de alguma forma, ele questionasse a vida, formando-se a si mesmo de forma precária. “Alguma coisa nova se agita na sua alma. Alguma coisa grande, que ele sente como a alegria e a crença na vida que se desenrola sempre igual. *Afinal, são os homens que fazem a vida*”²⁶⁰ [grifo meu].

Salgueiro, o mais intenso e bem realizado romance de Lúcio Cardoso, é a narrativa de uma libertação, a única de sua obra que não inclui punição ou culpa. Geraldo vai da lama ao “eu” que rejeita a prisão de sua origem. Mas as próximas obras de Lúcio tomarão um rumo diverso, mergulhando cada vez mais no tormento psicológico de personagens que só conseguirão a liberdade ao preço da morte ou da loucura. O escritor abandona o início “regionalista” para tentar traçar um caminho próprio, embora já tenha moldado o regionalismo ao seu mundo. Ao contrário do que boa parte da crítica diz, os dois primeiros romances guardam funda relação com toda a sequência de sua obra – espécie de negação conflituosa da independência somente esboçada pelo Geraldo de *Salgueiro*, na continuação da tensão frustrada entre racionalidade e barbárie, calcada no chão histórico brasileiro, colocada já em *Maleita*.

3.4. Romances de alcova

Impossível seguir o caminho da emancipação do sujeito indicado em *Salgueiro*. O reino de Lúcio é o destino traçado, são as relações sufocantes dentro da família, esse círculo vicioso de taras e loucuras que envolve mais a carne que o espírito. Tido pela crítica como o primeiro romance realmente “intimista” do autor, *A luz no subsolo* (1936) deixa de lado o retrato de ambientes sociais

258 Ibidem, p. 224-25.

259 Ibidem, p. 245.

260 Ibidem, p. 246.

e grandes espaços para aprofundar a análise de personagens que se debatem dentro de um casamento que os sufoca, assim como encontramos em *Mãos vazias*. Passado o encanto dos primeiros momentos, o casamento revela-se como prisão, sendo minado lentamente pelas misérias do dia a dia e pela revelação completa do caráter dos cônjuges. Antes de ser um romance de choque entre indivíduos, *A luz no subsolo* é uma narrativa do choque entre paixões. Aqui, os personagens vivem numa esfera “existencial”, afastados do cotidiano prosaico, onde se lava louça, se trabalha, se limpa a casa. Todos estão sempre em estado máximo de tensão espiritual, pois o excesso surge como o único meio de encontrarem-se a si mesmos. Madalena ama demais a Pedro, seu marido, por quem é desprezada; ao contrário dela, que vaga sem rumo pela casa, desocupada, ele tem seus livros e seu trabalho. Ela coloca dentro de casa a empregada Emanuela, uma moça de 19 anos por quem Pedro sentirá uma atração fatal. O resto já podemos imaginar como se desdobra: Pedro engravidará Emanuela, para desespero de sua esposa etc. Nada de novo na família nuclear de origem patriarcal: sinhozinho que seduz escrava. Como recheio para o enredo comum, investigações do interior dos personagens que tocam o mistério de Deus, mas não fazem andar a narrativa, tornando-a prolixa, confusa, cansativa e repetitiva: características que seriam depuradas na obra posterior de Lúcio, sem nunca desaparecer por completo. Pedro é um homem que, assim como Bernardo e Madalena, floreia os males de sua carne com justificativas do espírito. Em *A luz no subsolo* nenhum personagem está acima de seus desejos, e como forma de desincumbirem-se de suas responsabilidades eles acreditam que há “alguém” acima deles, guiando seu destino (essa é a impressão inclusive do orgulhoso Pedro). Nesse tipo de romance, a providência e o mistério divino se tornam desculpa para subjetividades mal formadas, cuja realização só se dá parcialmente por meio do domínio do outro – não esqueçamos que Emanuela é uma simples empregada, e que o amor de Bernardo por Madalena, sua cunhada, não arrefece ou se distancia quando ela demonstra não amá-lo, tornando-se ainda mais insistente e invasivo. O paroxismo das paixões traveste de profundidade ações nas quais o único mistério é o do desejo, que domina por completo as subjetividades, sem causar conflitos de consciência que impeçam ou deem outro rumo às ações já esperadas. O discurso existencial mal serve de disfarce para a ação banal, soando postiço: mistura mal digerida de folhetim e Virginia Woolf, que “incha” a narrativa com longos períodos de introspecção que não levam a lugar algum – e tampouco a uma percepção nova do mundo, como costuma fazer a prosa moderna desse tipo. No trecho abaixo, podemos perceber que, na ausência de uma verdadeira tensão psicológica, há o excesso de palavras que não se coadunam bem com a situação de crise do personagem, pois o apuro descritivo do narrador destoia de sua condição, ampliando por demais o interior de uma figura que não comporta tanta especulação. No segundo parágrafo, temos já a impressão nítida da repetição do que foi dito no primeiro e do excesso de

palavras que não colaboram para aprofundar o entendimento da cena: “nêscio ludíbrico”, “ausência de vitalidade real”, “lembranças que só existiam na sua imaginação”....:

Novamente, a sua amargura repontava mais aguda – era necessário sofrer, sofrer muito ainda – e ela se sentia sem forças para reunir de novo a sua coragem. Inclinação, os olhos sempre fechados, Madalena continuava a revolver os seus pensamentos, num trabalho constante de elucidação. Era uma coisa absurda essa da criatura se ligar irremediavelmente à lembrança de fatos que já não tem sobre as outras pessoas a mínima atuação. Compreendia que do seu passado, daquela felicidade que ela tanto lutara para reconstruir, não havia em Pedro o mínimo fragmento, nem sequer o grão de pó que o o vento depositara um dia por acaso.

E ela não fizera durante esse tempo nada mais que reatar em si os mesmos laços, não pudera fazer mais do que se iludir, apoiada em lembranças que só existiam na sua imaginação. O seu encontro com a realidade era pois de uma dolorosa dificuldade, adquirindo as formas de um nêscio ludíbrico, sem que ela soubesse fugir a esse desencanto. Sim, sim – o seu trabalho seria o de destruir esses falsos laços, de rompê-los a todo custo, um a um, ainda que isto custasse um preço maior do que o que ela pagava agora. Todo aquele clima, criado pela sua sensibilidade em torno de sua situação por si mesma insustentável, morria agora pela ausência de uma vitalidade real. Ela tinha a impressão de que se agitava num charco e o lodo sufocava-a, rompendo de todos os lados como de um corpo apodrecido²⁶¹.

Madalena é a esposa masoquista, a mulher que se “encantou” por Pedro e vive esse amor como uma maldição inescapável, sentindo-se todo o tempo inferior a ele, dado por sua vez a frases “sábias” do tipo: “uma criatura jamais se liberta da sua infância”²⁶². Nesse mundo, “ninguém pode fugir de si mesmo. Por muito que se lute, os mesmos sofrimentos voltam, enquanto fizerem parte integrante da nossa natureza”²⁶³. Os personagens estão presos a um destino que os controla, do mesmo modo que acontece em *Crônica da casa assassinada*, no qual nem sequer a variação dos pontos de vista é capaz de fazer escapar ao senso de inevitabilidade dos acontecimentos. Uma vez mergulhados em suas obsessões, os personagens não conseguem fugir ou vislumbrar outro horizonte; vivem-nas até o fim, como se fossem um vício; são “um longo elo de cadeias a reter a criatura na condição de escravo”²⁶⁴. O amor de Pedro, assim como o desejo de um senhor de terras da época colonial, surge entremeado ao sadismo: o que o atrai na criada é seu aspecto infantil, sua ignorância. O mesmo que o levou a matar, em sua infância, Isabel, a menina que o amava. Em seus delírios de grandeza Pedro questiona Deus como um Ivan Karamázov, querendo “ousar tudo”, mas em sua vida prática é incapaz da solidão reflexiva dos amaldiçoados. Sua “ousadia” não ultrapassa o que seria de se esperar de um homem casado de sua classe e condição. Como ocorre com Inácio, ela é ornato, e não substância, de sua vida. Mesmo a morte de Isabel foi de certo modo acidental: ele a empurrou em um poço e ela logo em seguida morreu de pneumonia. O mundo do crime pavoroso e

261 CARDOSO, Lúcio. *A Luz no Subsolo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pp. 99-100.

262 Ibidem, p. 123.

263 Ibidem, p. 124.

264 Ibidem, p. 125.

gratuito, *racionalmente arquitetado* e alheio às paixões do desejo, como encontramos em Dostoiévski, está vedado aos personagens de Lúcio Cardoso. Mesmo em *O Viajante*, onde encontraremos os assassinatos mais ousados de sua obra, a morte alheia sempre serve a uma paixão sensual do assassino, que precisa do aniquilamento do outro para se manifestar, como no caso de Donana, ou que se realiza justamente no banho de sangue, como no caso de Sinhá. Morte sempre infligida a um *mais fraco*: a mãe de Isabel era lavadeira; em *O desconhecido*, Paulo é apenas um menino sem os pais por perto, pego desprevenido pela força do homem feito; em *O viajante*, a mãe mata o filho paralítico, e o velho marceneiro a moça certamente mais fraca que ele. Os aniquilados não são apenas fracos fisicamente, como a velha de *Crime e castigo*: são também fracos socialmente, coisa que a velha usurária do romance russo não era, e tampouco a amante que Julien Sorel tenta alvejar, em *O vermelho e o negro*. Daí podermos dizer que o crime, em Lúcio Cardoso, ecoa ao longe a arbitrariedade do sistema escravista, principalmente pelo fato de que a ele não se segue o “castigo” objetivo, jurídico, do criminoso, mas tão somente o sentimento de culpa deste, isso quando ele existe.

O assédio de Pedro sobre Emanuela é brutal: ele tenta agarrá-la diversas vezes, ela se machuca em suas fugas. Ele é professor e surgem boatos de que esteja desencaminhando seus alunos. Assim como Maria, a prima de Madalena, fugiu da casa deles por sentir-se vigiada por Pedro, Emanuela também foge. E este homem comum justifica sua sede sexual adulterina através de uma “liberdade” que o tornaria diferente dos outros. Assim como a protagonista de *Mãos Vazias*, ele se crê um ser de eleição: “parece-me que as pessoas excessivamente livres são infelizes porque há contra elas um princípio de repulsão estabelecido pelas outras. Aqueles que possuem amarras não suportam as que não as possuem mais”²⁶⁵. Aos poucos vamos notando que os delírios de Pedro são sem sentido: carecem de coerência ou mesmo substância filosófica, que parece ser o que na verdade almejam. O “mendigo resignado” com quem ele dialoga é uma criação de seu ego, que representa sua falta de unidade. Todos os personagens de *A luz no subsolo* chocam-se entre si. Seu sofrimento é incomunicável, eles estão fechados em si mesmos e da comunicação parca que há entre eles não pode nascer algo novo. Os personagens patinam em dramas rasos, instintivos, pouco desenvolvidos, todos eles demasiadamente explorados por descrições prolixas. É claro que após apaixonar-se por Emanuela Pedro vai querer matar Madalena. São comportamentos familiares presentes até hoje nas seções policiais da imprensa. Independente do fato de ser vítima, algoz ou as duas coisas ao mesmo tempo, o fato é que a mulher que passa a incomodar ou a oferecer resistência corre risco de morte por parte do companheiro. Aniquilar a mulher ou quem sabe os filhos que ela já teve com outros sempre foi grande tentação e, nos piores casos, opção de solução. Aqui, a carne é o caminho para o

265 Ibidem, p. 162.

espírito – mas, como não podia deixar de ser, os caminhos da carne são sempre os mesmos. Pedro chega inclusive a enunciar: “é que somente eu creio ser a carne, em certas criaturas, o caminho das aspirações mais altas. É nos tímidos e nos infelizes, nos pobres e nos solitários, que ela se contrai para estalar nas melhores aspirações da criação e da liberdade”²⁶⁶. Se o senhor de escravos realizava seu poderio através da força e da opressão física – chicote, castigos, posse sexual – ao escravo cabia o mundo da animalidade, dominado pelo instinto e brutalidade. Entre esses dois extremos está o agregado, cujo espírito não poderia se desenvolver em tal ambiente rumo ao individualismo e à independência. O eco dessa ordem de coisas surge na personalidade autoritária de Pedro, que *falseia* uma subjetividade que ele não possui. Seu palavrório é a “profundidade” dos romances de Lúcio Cardoso, que revela a farsa do individualismo burguês no Brasil à sua revelia. Está colocado já no primeiro romance intimista do autor o descompasso entre o enredo folhetinesco e banal e a presunção de profundidade dos personagens. Neles, a perversão da casa grande virou tormento espiritual da alcova na casa pequena. Deus justifica a fraqueza da alma de Madalena, que lamentavelmente se questiona em sua impotência: “por que não se desligar de todos os laços, romper na própria carne todas as fibras que a ligavam a Pedro, readquirir a liberdade que perdera? Renunciar! *Ao mesmo tempo, todo o seu corpo se rebelava.* [grifo meu] ‘Que Deus tremendo colocou no amor todas as afirmações do nosso fracasso e da nossa vitória!’ – pensou”²⁶⁷. O corpo se rebela à ideia de liberdade: nada mais revelador e sintomático, presença constante não somente em Lúcio Cardoso, como em Nelson Rodrigues e Raduan Nassar – para este último, o corpo surge como possibilidade para a liberdade, mesmo que malograda, mas também não deixa de ser uma prisão.

No romance, as mães amam e odeiam os filhos – como se amaldiçoassem a vida que geraram. Camila é quem coloca Emanuela dentro da casa de Madalena; Adélia, a mãe de Pedro, odeia o filho mas tentará, sob ordem dele, envenenar sua esposa. Esse relacionamento sempre tenso entre mães e filhos, presente em toda a obra de Lúcio, demonstra que o laço de sangue e carne que os une não foi superado ou abstraído – é uma relação primária, primitiva até, e sempre em tensão, envolvendo o ódio por ter gerado da mãe, a revolta por ter nascido do filho, e ao mesmo tempo a alegria feroz de existir que une ambos numa paixão sofrida, e nunca superada através de um relacionamento mais racional, no qual existisse a amizade.

A gravidez de Emanuela, assim como a queda de Adélia na prostituição, em *O Enfeitiçado*, é fruto de um estupro: Pedro a possui desacordada. Novamente, o domínio se exerce através da covardia, pois a vontade do outro, na verdade, não conta, mesmo que esse outro seja o “ser amado”,

266 Ibidem, p. 217.

267 Ibidem, p. 225.

como Pedro quer que acreditemos. Ao ver a criada gestante, Madalena revolta-se em suas entranhas – a outra espera um filho do homem que ela ama – numa cena de causar inveja ao melhor dos naturalistas; “dentro dela, tudo sangrava”²⁶⁸. A empregada submissa conseguiu o que a mulher branca e questionadora nunca pôde ter – o desejo brutal do sinhô Pedro. Emanuela engravidada ao preço de sua sanidade – a menina pobre, responsável pelos irmãos, não suportará a consequência de sua sedução, enlouquecendo. Bernardo, ao ver que Madalena não o ama, também quer matá-la, mas fracassa. A “luz no subsolo” é o sentido que estaria por trás do sofrimento dos personagens. Somente através do excesso das paixões, do mergulho na maldição, é que se encontraria o divino e a revelação dos mistérios da vida. Porém, apesar de todo o som e fúria, nada se revela: uma luz sob a terra é apenas uma luz. Nesse caso, não faz com que ninguém chegue à superfície e veja claro. Esses personagens estão satisfeitos com a escuridão que lhes coube, escuridão na qual se tornam indistintos, ferindo-se entre si. A luz torna os contornos nítidos somente na superfície; no subsolo, ela é apenas um ponto – que no entanto não serve de orientação. Todos são sombras nesse subterrâneo. O mal de Bernardo é, na verdade, o mal de todos eles: “eu não tenho coragem de ser, eis tudo e este é o pior dos meus crimes”²⁶⁹. Tudo se torna indistinto porque essas subjetividades não encontram limites nem no outro nem na instância maior de um Estado ou autoridade que as limite; além disso, o passado histórico também nunca cerceou sua arbitrariedade, autorizada pela tradição. Diz Bernardo: “estamos envolvidos pelas trevas mais densas – a realidade não é a realidade – premidos num subsolo, nós não a podemos ver senão de um modo arbitrário e confuso...”²⁷⁰. E ainda: “nós não somos senão lobos furiosos dispostos a devorar uns aos outros”²⁷¹. A cegueira dos personagens em relação ao outro é tão grande que Pedro e Madalena chegam a “discutir a relação” enquanto uma criança pobre – Raquel, a irmã de Emanuela – está desacordada no meio da sala, precisando de socorro. Madalena, “bicho doméstico”, cansa de ser humilhada e envenena Pedro: gesto de libertação em falso, pois a prenderá sempre ao marido através da consciência do assassinato. Madalena não se liberta como o Geraldo de *Salgueiro*, que simplesmente foge. O crime prende e condena, traça para sempre um destino, como acontece em *O desconhecido*. Ele é a libertação em falso, porque depende da aniquilação – e não da superação subjetiva – do outro. O palavrório profundo dos personagens não leva a lugar nenhum, ou melhor, redundando na repetição de clichês folhetinescos, crimes de amor e ciúmes, moças pobres seduzidas e enlouquecidas, vinganças etc. A realidade é questionada, como em *Inácio*, mas nunca ficamos sabendo sobre o que seria este “outro mundo”: a falação procura dar sentido às paixões primárias dos personagens, sem sucesso.

268 Ibidem, p. 276.

269 Ibidem, p. 328.

270 Ibidem, p. 311.

271 Ibidem, p. 317.

Lúcio é magistral na narrativa do processo *físico* da morte de Pedro, assim como o será na descrição do assassinato em *O viajante*. Retrata a perda gradual da consciência enquanto o veneno se espalha pelo sangue. Pedro morre de orgulho: ousou afrontar Deus, crer-se maior que ele. Bernardo, em cena que lembra a de *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, beija a boca agonizante de Pedro enquanto fala sobre a miséria do homem, o apocalipse e a aceitação de Deus. Ao “assumir sua lepra”, para usar um termo rodriguiano, salvou-se a si mesmo. Deus venceu a revolta e a ânsia de liberdade de Pedro, que por sua vez eram nada mais do que arbitrariedade mascarada de questões existenciais. E nessa tensão se revela ao mesmo tempo a vitória parcial do oprimido, pois foi Madalena que o matou, e também a perda da revolta demoníaca, representada como caminho para a individuação que se rompe. Vitória muito parcial do oprimido porque é de se lembrar que a maior derrotada nessa história é Emanuela, que além de um filho indesejado no ventre ganhou a loucura. A afirmação do eu ocorre às custas de um outro que é esquecido, e a vingança não vem da parte de quem sofreu a pior violência. Assim, o romance introspectivo faz do mascaramento social sua profundidade existencial.

3.5) Crônica do romance assassinado

Segundo o crítico russo Mikhail Bakhtin, Dostoiévski teria sido o criador do “romance polifônico”, aquele no qual os discursos de todos os personagens formam um conjunto que dá conta da multiplicidade do pensamento humano de maneira mais satisfatória do que o narrador do romance clássico oitocentista, que hierarquiza, a partir do seu ponto de vista, as perspectivas de todos os outros personagens. Exemplo disso é *Os irmãos Karamázov*, no qual o romancista russo narra a história de uma família dando voz a todos os seus membros – cada leitor da obra, não por acaso, tem o seu irmão preferido, a ser escolhido entre o sanguíneo e emocional Dimítri, que vive de modo intenso e irrefletido, o obscuro, frio e intelectual Ivan, dedicado ao seu ressentimento em relação ao pai e a teorias pessimistas sobre o gênero humano, e o quase santo Aliócha, uma espécie de elemento de equilíbrio e tênue laço de união entre as paixões e intrigas da família. Além desses três irmãos legítimos, o pai Karamázov deu a vida ainda a Smierdiákov, fruto do estupro de uma mulher deficiente mental, que frequentava as casas dos arredores em busca de esmolas e morreu ao dar à luz no banheiro de sua propriedade. É esse filho bastardo quem irá vingar a todos, matando o pai bestial que os subjugava e envergonhava e que era ao mesmo tempo o espelho da própria baixaza existente em cada um dos irmãos.

Apesar do cristianismo messiânico que nunca está ausente das obras de Dostoiévski, o fato é que a própria estrutura do romance, na qual todos os personagens expõem até as últimas

consequências as perturbações de sua existência, dá a cada um uma vida própria e uma grandeza nas quais o julgamento final cabe ao leitor, e não ao narrador. Mesmo o pai Karamázov, o “canalha” do romance, é grande em sua miséria. O que comove nos personagens de Dostoiévski é que todos têm consciência de seu mal; eles possuem existência autônoma em relação ao narrador. Essa largueza de vistas reaparece em Proust, leitor de Dostoiévski. São os personagens, os sentimentos tidos como mais abjetos que tocam o sublime, que é também parte de nossas baixezas: o ciúme, a carência, o Barão de Charlus que anda, sob as ruas escuras da França durante a Primeira Guerra, de taverna em taverna em busca de companhia, temendo sua decrepitude, escondendo sua homossexualidade. Tal exposição tão matizada dos personagens não ocorre, por exemplo, em dois autores que podem ser tidos, aqui, como narradores clássicos oitocentistas: Dickens e Balzac. No primeiro, a grandeza surge antes de valores cristãos e morais já preestabelecidos e postos à prova em um esquema de narração folhetinesco, mais capaz de revelar a movimentação social da época do que os refolhos da alma humana. Os sentimentos tendem a ser absolutos, e os personagens, para usar a terminologia de E.M. Forster, mais planos do que esféricos. Assim como em Balzac, em Dickens o que quase sempre está em jogo é o tema da formação de um indivíduo em choque com a sociedade na qual está inserido – seja o Pip de *Great Expectations* ou o David Copperfield do romance homônimo, o assunto é o da passagem da inocência para o conhecimento. Há, embora com matizes, os “bons” e os “maus”; o “avarento” Pai Grandet, de Balzac; a “generosa mulher” personificada nas mais diversas personagens femininas – da moça de família Eugênia Grandet às prostitutas Esther e Coralie, da trilogia das *Ilusões Perdidas*. A força dramática shakespeariana, capaz de tirar da lama mais abjeta momentos de grandeza, se dilui na narrativa tributária do folhetim e parece só reencontrar fôlego nos extremos de que é capaz um russo ortodoxo como Dostoiévski, ou então na lucidez tremenda que fazia com que Marcel Proust transformasse sua própria vida num laboratório de análise do tempo, isolando-se entre as cortinas de seu quarto no fim da vida e mal conseguindo respirar enquanto buscava compreender, em obsessão, o incompreensível.

No romance brasileiro, podemos dizer que Lúcio Cardoso tentou, em seu *Crônica da Casa Assassinated* (1959), estruturar uma narrativa polifônica e permeada pelo senso trágico cristão – por isso a menção a Dostoiévski, no início de nosso ensaio, autor com o qual Cardoso foi muitas vezes comparado – inclusive pejorativamente, como foi o caso de Oswald de Andrade. Publicado no fim dos anos 50, época de consolidação de nosso romance urbano, no qual estão ativos autores como Marques Rebelo, Maria José Dupré e Érico Veríssimo, a obra de Cardoso segue a vertente do romance “existencial”, “profundo”, “metafísico”, explorando assuntos que aparecem em *Olhai os lírios do campo*, por exemplo, obra de sucesso de Érico Veríssimo: o casamento, os desvios do

amor, a busca pela verdade, o apego etc. O enredo é simples. Nina, a protagonista, é uma mulher urbana, do Rio de Janeiro, com personalidade própria. Ao se envolver com Valdo, um dos membros da “tradicional família mineira” que são os reclusos Meneses, ela desencadeia uma onda de paixão, ciúmes e incesto que levará toda a família à ruína. No decorrer da trama, vão se revelando aspectos de nosso substrato cultural – a mulher vista antes de tudo como um *corpo* sem transcendência (não é à toa que a obra se inicia com a descrição do cadáver da outrora atraente Nina), a profundidade existencial que descamba facilmente para o melodrama e a grandiloquência caricatas, a estrutura prismática do romance que gira em falso e é traída pelo próprio enredo, o fenômeno social da dissolução da família de vasta parentela e a passagem para o modelo da família nuclear urbana, a dificuldade da formação do indivíduo num meio em que a família está acima de sua personalidade e idiossincrasias pessoais, a angústia resultante da repressão etc.

Em suas primeiras páginas, *Crônica* choca e se apresenta como um romance ousado: está ali, claramente colocado, o incesto entre Nina e André, mãe e filho. Somos introduzidos ao drama *in medias res*; o filho contempla a outrora “brutal e positiva” Nina, transformada pelo câncer em um escombros do que foi, para que depois a narrativa recue no tempo e o leitor entenda os acontecimentos que levaram à cena chocante do princípio do romance, tudo isso através do discurso de cada um dos personagens: a governanta Betty, Nina, André, Valdo, Ana, Timóteo, o Padre Justino, o farmacêutico Aurélio... A única figura sem voz no romance é Demétrio, o patriarca dos Meneses, além, é claro, da criada negra e de Alberto, o jardineiro com o qual Ana tem um caso e que era apaixonado por Nina.

O procedimento “moderno” de articulação de diversos pontos de vista tem como um de seus objetivos superar o problema que encontramos em obras como *Dias perdidos* e *A luz no subsolo*, nos quais a ação se encontra limitada pelo horizonte de personagens muito semelhantes entre si, muito mergulhados na problemática particular do romancista, que parece sentir dificuldades em tornar-se épico, distanciando-se dos dramas narrados. Estamos frente a um problema similar ao que encontramos em José Lins: a insuficiência da realidade frente à forma importada, ou a inadequação entre a problemática do indivíduo brasileiro e o romance introspectivo, como é o caso mais específico de Lúcio. O expediente moderno do romance prismático, assim como em *Fogo morto*, serve aqui como tentativa de libertação de um ponto de vista restritivo, porque muito ligado à experiência pessoal, e esforço por retratar um contexto social e histórico que vá além dos limites do narrador memorialista, como é o caso em Lins do Rego e, no caso de Lúcio, do narrador intimista que não consegue desenvolver as crises de seus personagens, resvalando sempre nas mesmas situações e lugares-comuns do melodrama – este último, um aspecto do qual *Crônica da casa assassinada* não escapará. Nos dois casos, note-se bem, o procedimento narrativo está a serviço da

resolução de um problema de ponto de vista que é *histórico*: não consegue distanciar-se de si mesmo o sujeito que se forma com a noção de autonomia do eu insuficiente – daí a forma que, num *tour de force*, faz o ponto de vista se separar em diversos “eus”, impondo a diferenciação entre as figuras.

Crônica da casa assassinada poderia bem se chamar “O romance de Nina”, mas ao contrário do que acontece no romance europeu oitocentista, no qual acompanhamos a formação de um indivíduo, o assunto da obra de Lúcio Cardoso é a deformação física de uma mulher e seu naufrágio como indivíduo, embebido pela noção de sacrifício cristão. Por ter a coragem de ser autêntica, além de exercer um forte fascínio de sedução em todos que a cercavam – termos como “presença maravilhosa” e “secreta atração” cercam sua pessoa durante toda a narrativa – Nina tem o estranho poder de revelar nos outros o seu “verdadeiro ser”. Conhecê-la é como passar por uma espécie de iniciação desestabilizadora dos padrões conhecidos, que pode levar tanto à morte e à ruína quanto a uma vida mais plena e livre. No entanto, a grandeza de Nina é sempre toldada pela sua carnalidade, muito enfatizada na narrativa. Não se trata de dizer, aqui, que a materialidade anule a grandeza de um caráter. É justamente quando o corpo de Zossima, o mentor espiritual de Aliócha Karamázov, começa a apodrecer e a cheirar mal, que Aliócha passa a compreender aspectos da vida que até então eram, para ele, obscuros – descobre que é necessário mergulhar no mundo exterior ao mosteiro para adquirir conhecimento e que somente a vida entre as paixões, com todo o seu som e fúria, pode ensinar sobre o espírito. Mas a Nina de Lúcio Cardoso não consegue, apesar dos esforços de seu criador, tocar nos extremos que tirariam sua figura das molduras de um clichê – o da “mulher fatal”. Há, no romance, uma consciência torturada e mórbida da corporeidade, muito católica e muito brasileira. Encontramos esse aspecto não somente no sensualismo de *Casa grande e senzala* como na forma pela qual os personagens de José Lins do Rego vivem sua sexualidade, na qual está muito presente o visgo da escravidão. Assim como os escravos (mas de forma mais atenuada), a mulher no Brasil colonial e imperial era também “propriedade”. A mulher e o homem escravos, por sua vez, além de objetos a serem explorados para o trabalho e torturados, também serviam como objetos sexuais de seus senhores. A isso acrescenta-se a culpa católica e um povoamento baseado na fecundação e estupro de índias e negras para se chegar à “coisa cerrada e triste que é o âmago da matéria”²⁷², que constitui o ponto de vista existencial presente em *Crônica*.

Vários personagens gravitam em torno de Nina: o Coronel Amadeu Gonçalves, amigo de seu falecido pai e seu admirador platônico; Demétrio, o sisudo patriarca dos Meneses, que sofre de paixão recolhida por Nina, um sentimento que ele nunca assumirá; Ana, a apagada e submissa esposa de Demétrio, que descobrirá sua sexualidade através de Nina, ao apaixonar-se pelo mesmo

272 CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. São Paulo, Círculo do Livro, 1979, p. 22.

homem que ela, o belo, louro e idílico jardineiro Alberto; Betty, a governanta, espécie de “voz da razão” da família Meneses, é a personagem menos atingida pelo turbilhão de paixões da trama; Valdo, o marido de Nina, irmão mais novo de Demétrio e a ele submisso; o farmacêutico Aurélio, admirador curioso dos Meneses, que fornece a arma para que Demétrio tente matar Valdo por ciúmes de Nina. Grosso modo, tudo gira em torno do fascínio exercido pela beleza e liberdade de Nina, na qual não está ausente uma boa dose de ranço naturalista, também presente em romances como *Lavoura arcaica* e *Fogo morto*. Ela é a mulher indomada, selvagem; Nina odeia os Meneses, sente-se uma vítima dessa família sisuda, cujos membros, “parcos de gostos”, “inauguram poucas situações no decorrer do tempo”²⁷³. Para destruí-los, será necessário que ela mesma morra, tragicamente, como um bode expiatório, numa vingança paradoxal, pois inclui a própria aniquilação daquele que se vinga – sendo que o próprio sentido da vingança está em esperar e desfrutá-la, “comer o prato frio”, como se diz na linguagem coloquial. A morte causa uma violência extrema no corpo de Nina, e é narrada em detalhes, de forma naturalista.

Ao mesmo tempo em que o romance abraça a causa de Nina e Timóteo – esse, o irmão rejeitado dos Meneses, que mora isolado em um dos quartos da casa, escondendo de todos seu homossexualismo e nutrindo um ódio mudo contra os outros membros da família – a obra também expõe em Nina o que há nela de “atriz”, de farsesco, a Eva, “vetor do mal” que causa a destruição à sua revelia. Se é inegável o clima de alívio e libertação que marca a queda da casa dos Meneses, também é clara a pouca objetividade do depoimento de Nina, dominado pela emoção, pela mágoa e uma certa “vitimice”. Apesar de diferente, ela não deixa de ser “mulher”: fraca, emocional, dependente economicamente de dois homens – Valdo e o Coronel Gonçalves – e usando seus encantos, às vezes, para conseguir ajuda. Ela, a causadora de tudo, não tem grande consciência do que faz, apenas vive suas paixões. Quem irá articular num discurso coerente o ódio e a queda dos Meneses, e ainda viver plenamente sua vingança é Timóteo, que logo de início se associou a Nina, vendo nela uma aliada e uma espécie de diva pessoal. Junto a André, o filho de Ana com Alberto mas que era visto por todos, inclusive por ele mesmo, como filho de Nina, esses três personagens – Nina, Timóteo e André – formarão o grupo dos malditos, dos “filhos de Caim” infiltrados na quietude dos Meneses. Timóteo é fascinado pelo espírito de Maria Sinhá, que diz incorporar. Maria era tia de sua mãe, e “a mais incompreendida de nossas antepassadas”²⁷⁴: vestia-se de homem e ninguém da família a compreendeu; mais tarde, Nina encontrará entre as quinquilharias da família um retrato dessa tia, que lhe causa profunda impressão: no seu semblante notava-se a concentração e a consciência de si próprias dos retratos masculinos. Junto a figuras como Maria Moura e

273 Ibidem, p. 27.

274 Ibidem, p. 46.

Diadorim, essa personagem de *Crônica* faz pensar na presença da “mulher-homem” na literatura brasileira, como se a mudança de gênero fosse o único meio de a mulher conquistar sua autonomia – o que acontece de modo radical em *Grande sertão: veredas*, pois Diadorim não pode nem sequer exercer sua sexualidade, e de modo mais atenuado em *Memorial de Maria Moura*, no qual a protagonista dá vazão a seus desejos por meio da prerrogativa de possuir terras e ser chefe de um bando.

Timóteo é gordo como uma matrona mineira dos tempos do império, usa roupas de mulher e se enfeita com as joias antigas da família. É uma espécie de paródia grotesca do passado dos Meneses. Mas vive, em seu pequeno quarto, com mais paixão e liberdade e em busca de sua verdade pessoal, ao contrário do que fazem os Meneses, em sua acomodação sempiterna. Toda essa vida presente dentro dele irá irromper no desfecho do romance; a atmosfera que o cercava, “densa, carregada de eletricidade, instável como a que flutua no fundo de certos bares fumarentos”²⁷⁵ explode no momento em que o romance apresenta seu “livro de memórias”, no qual ele descreve a Nina e a si mesmo como os “anjos exterminadores” dos Meneses. E a morte, o sacrifício de Nina também será o vetor de sua libertação: a “mulher diabólica” é seu Cristo particular e ele vai dizer, relembrando Lázaro, que “foi o cadáver de Nina que descerrara as portas de minha prisão”²⁷⁶. Ele aparece no velório de Nina para chocar, rompendo um isolamento de muitos anos, pois era tratado como o doente, o leproso da casa. No funeral surge imenso, deitado numa rede, carregado por três negros: caricatura dos banguês do Brasil imperial. Está desfigurado, se autodestruíu; seu excesso de gordura é o contraponto da magreza do cadáver de Nina, e ambos os corpos falam dos estragos causados pelos Meneses. Por possuir consciência do que faz a si mesmo, é o personagem mais grandioso do romance. Vê a si mesmo como um representante de Maria Sinhá, a mulher incapaz “de aceitar a vida nos seus limites comuns”²⁷⁷; se degradou como forma de se elevar acima dos outros: “eu sou desses que não sabem viver sem exaltação [...] era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos”²⁷⁸. Através dele e do Padre Justino, os termos que o catolicismo usa para domesticar o desejo – a exaltação do casamento e da família (uma das maiores hipocrisias da Igreja, pois toda religiosidade verdadeira é uma revolta contra a finitude que não suporta sem crise as manifestações da carnalidade) – se inverte, marcando um dos pontos fortes da obra. O público, as famílias presentes ao velório de Nina são, sob a perspectiva de Timóteo, “uma humanidade pequena, mesquinha, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade de fuga”; “o caminho que me indicavam era

275 Ibidem, p. 206.

276 Ibidem, p. 492.

277 Ibidem, p. 501.

278 Ibidem, p. 507.

o do *inferno* [grifo meu] – um inferno miúdo, humano, elaborado com as fraquezas, os dejetos e as infâmias de todo dia”²⁷⁹. A filosofia do Padre Justino, por sua vez, é apocalíptica – quer o quente ou o frio, cospe os mornos, vê a covardia como o maior pecado. Quem não ousa tocar no mal está perdido no limbo do medo, que é o inferno. Ele não perdoa em Ana, que cometeu o adultério com Alberto, o fato de ela não ter vivido até às últimas consequências o seu pecado, como fizeram Nina e Timóteo. A lei de Deus é a tempestade; essa, a “tese” explícita do romance, na fala do Padre Justino (“tese” que será contrariada, como veremos, pelo próprio enredo da obra, ao optar pela causa do *apaziguamento*):

Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície imaterial e dura do nosso existir cotidiano – porque ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, não a da calma.²⁸⁰

No presente, os Meneses estão arruinados economicamente. O seu modo de sobrevivência, isolado e melancólico, é típico da decadência. Nina acreditou, de início, ter se casado com um homem rico ao associar-se com Valdo, e é Demétrio quem revela a Nina a pobreza da família outrora poderosa. Mesmo assim, a presença dessa mulher no clã indica a possibilidade de um herdeiro, de vida nova na velha família, pois Demétrio e Ana são um casal sem filhos. E é por meio da reprodução mesma que a derrocada final da família será selada: Ana terá um filho, mas bastardo, fruto de seu adultério com o jardineiro; Nina, por sua vez, é a causadora do mal que levou Ana a se apaixonar por Alberto; é uma mulher “negativa”, que em vez de dar o herdeiro legítimo aos Meneses provoca o surgimento de um filho ilegítimo e purga em seu próprio corpo a desordem que provocou – o câncer, com suas células que se multiplicam de forma desordenada, é a própria manifestação concreta da irracionalidade da aura de Nina. Nesse romance, a família definitivamente apodrece por dentro, intensificando uma situação já esboçada em *Mãos vazias* e *A luz no subsolo*, agora enfeitada por exageros naturalistas que visam obviamente “chocar” o leitor de bom gosto, como se o romancista quisesse deixar evidente sua afinidade com os “anjos exterminadores” Nina e Timóteo, seu caráter também destemido e radical, *pour épater*.

Quanto ao filho legítimo que Nina teve com Valdo, ele será abandonado no Rio de Janeiro – mais uma vez maldita, Nina é a mãe desnaturada; espécie de Eva revisitada, em torno dela florescem o desequilíbrio e a rebeldia; ela é uma “predestinada”, sua beleza é um mal que a condena sem que ela tenha controle sobre o processo: “que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza?”²⁸¹. A continuidade da vida como maldição, e a mulher vista como a única culpada por

279 Ibidem, p. 510.

280 Ibidem, p. 534.

281 Ibidem, p. 74.

esse mal, dada a evidência da gestação, que se manifesta em seu corpo; esta a “culpa” associada à beleza de Nina, que atrai sexualmente. Além de Eva, surgem no romance ecos de Caim e Abel, nas figuras de Demétrio e Valdo. Ela anseia pelo absoluto, e provoca nos outros o mesmo sentimento, de forma perturbadora. Há nisso narcisismo, desespero existencial, vaidade e coqueteria, “dom-juanismo” feminino, tudo misturado. Os Meneses a associam ao mal porque ela não se deixa dominar. O espectro da escravidão e do Brasil Império assolam, em surdina, a chácara; há um antigo cemitério de pretos no caminho que leva a ela e as mulheres, assim como os negros, devem estar sob o jugo dos senhores – caso contrário, representam perigo. Os Meneses ainda possuem importância política em Vila Velha, mesmo decadentes: “não havia festa, ato de caridade ou solenidade pública para que não fossem convidados”²⁸². O farmacêutico Aurélio é quem faz a ponte entre os Meneses e as fofocas da cidade, cujas opiniões a respeito de Nina se dividem: vão de “rainha” a “cantora de cabaré”, sendo que a maioria acha que Nina é de cabaré, mesmo. Apesar de ela possuir voz própria dentro do romance, nunca chegamos ao âmago dessa personagem que é mais vida do que reflexão, e as lembranças que ficam de sua figura são as dos efeitos e do fascínio que ela causa nos outros, como se vivesse para fora de si na maioria do tempo. Para Valdo, ela tem “uma tristeza indevassável, que parece se originar de uma perpétua agonia íntima”²⁸³. Sua mãe tem um pé no drama e outro na prostituição – era “uma italiana, atriz de teatro de segunda classe, que regressara cedo à Europa, dizendo-se morta de saudades”²⁸⁴. Como personagem, a figura de Nina se coaduna ao seu drama existencial: temos a impressão de que nela sempre “falta algo”, e essa carência a impele para a frente, para o exterior, para ações mais guiadas pelo sentimento do que pela razão.

Por esse motivo, a personagem feminina mais interessante do romance não é Nina, mas Ana, cujos conflitos interiores se mostram de forma mais articulada, e cuja revolta não vai causar a aniquilação de sua vida, como acontece a Nina. O texto de Ana – suas confissões ao Padre Justino – se caracteriza pela crise, pela confusão, pela agônica busca por uma verdade. É ela quem vai gestar, silenciosamente, a destruição da casa dos Meneses, que tanto mal fez a ela e é vista como uma entidade viva por Ana. “Sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha”; “a casa dos Meneses esvaiu-se como uma planta de pedra e cal que necessitasse de meu sangue para viver”. Desde menina foi ensinada a ser submissa, sempre foi um “ser pálido e artificial”, preparada para ser a esposa de Demétrio, e lamenta “os mares em que poderia ter viajado”²⁸⁵, numa clara alusão a Nina, mulher do litoral cosmopolita enquanto ela, Ana, é mulher da

282 Ibidem, p. 83.

283 Ibidem, p. 89.

284 Ibidem, p. 94.

285 Ibidem, p. 99.

terra, do interior. Há na obra essa oposição, tributária do romance de 30. Ana é a terra, calada, muda, mas fomenta sua própria vingança. Mesmo assim, ela não possui autonomia; seu poder é passivo, é resistência. Nina também não possui autonomia plena, mas é mais combativa e se expõe mais do que Ana, que é quase um item da chácara, um “ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas”²⁸⁶. É por meio da inveja que Nina provoca nela que Ana verá a beleza e a juventude de Alberto. O ambiente da casa dos Meneses, com toda essa repressão e decadência, é propício aos amores loucos, doentios, que provocam o contato com as principais e mais dolorosas questões humanas. A cena de Ana observando o corpo jovem e morto de Alberto no porão é a mais trágica do romance, pois é na impossibilidade de sua realização que o amor se revela mais puro e desesperado, completamente avesso a domesticações como o casamento. Na presença de Alberto morto Ana, transtornada, fala como homem e pede para que o Padre Justino o ressuscite. O padre assiste sua solidão funda e tormentosa; a sexualidade das mulheres no romance, aliás, é intensa, decidida, “masculina” até, no seu fascínio pelas formas, pela pureza e inocência (Alberto era a única pessoa da casa imune ao ranço de decadência dos Meneses). As mulheres se fascina com o “rapaz em flor” Alberto, assim como Gustav von Aschenbach, melancólico e decadente, enlouquece pelo menino Tadzio, manifestação de sua própria vida perdida e irrecuperável, na novela de Thomas Mann.

O Padre Justino foi capaz de ver o desespero sem salvação de Ana. “O mundo, com suas limitações, enchia-a totalmente”²⁸⁷. Ela é prisioneira de si mesma, e amar Alberto era forte demais para sua capacidade. Mas foi o que a libertou e a fez viver com intensidade e dor – um processo desencadeado por Nina em todos que sofriam seu fascínio. A luz demoníaca queima e purifica, revelando o mal que estava há gerações incubado entre os Meneses, o mal que é a própria família e o apego à propriedade, que sufocam os desejos individuais, fomentam a hipocrisia, valorizam a violência. Ter família, em *Crônica*, é possuí-la à força, assim como foi à base da força que se conquistou e se realizou o povoamento do Brasil. Para todos os que são atingidos pelo feitiço de Nina, tornar-se indivíduo é romper laços com os Meneses. Não há a possibilidade da convivência harmoniosa entre os dois termos. A família Meneses *implode*, é consumida pelo incesto, numa autofagia sinistra que também se manifesta no corpo de Nina. A própria casa é vista naturalisticamente como um organismo vivo; é o médico da família quem faz as seguintes observações:

Eu aprendera a respeitar e a admirar [a casa] como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos

286 Ibidem, p. 104.

287 Ibidem, p. 181.

que traz no sangue.²⁸⁸

Não são poucos os momentos em que *Crônica* pesa a mão no naturalismo, como se a densidade do corpo, herdada de nossa mistura de catolicismo e escravidão, fosse mais forte que o tormento metafísico dos personagens. Aqui, parece não existir via de mão dupla entre o clássico dualismo cristão, corpo e alma, mas domínio de um sobre o outro, conflito do corpo com a alma, sendo que essa última sai perdendo e, humilhada, questiona a existência de Deus, como fará André ao assistir à morte de Nina, perdido num amor que ele crê ser incestuoso. Nina é a exacerbação doentia da feminilidade, sua *perversão*. Em vez de criar, destrói; para a governanta Betty, sua presença é um “fermento atuando e decompondo”; “devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade”²⁸⁹. Ela *desvirtua* o ritmo e a harmonia da chácara, dá o tom do ambiente, que se torna ameaçador; muda o espírito da casa: “ela continuava fora de qualquer justificativa, como um escândalo”²⁹⁰. Assim como o médico, Betty vê a casa como um ser vivo: “a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía do pensamento”²⁹¹. Ao mesmo tempo em que é a única personalidade autônoma do romance, Nina é consumida pela sua própria singularidade, incapaz de lhe conferir equilíbrio frente àqueles que ela deve combater.

Como o corpo subjuga o espírito, temos um romance composto de marionetes de seus próprios desejos, personagens que não conseguem se constituir como indivíduos de forma plena. O fascínio provocado por Nina só destrói os Meneses, mas a narração dos tormentos de cada um não consegue nos convencer da plena tragicidade de seu drama. Podemos dizer que o melodrama de cabaré que cerca a figura de Nina transborda para o resto do romance e confere impressão de sofrimento falastrão e farsesco às demais figuras, sendo que esse clima só é momentaneamente rompido por momentos de tragicidade mais intensa. No âmago dos piores dramas de *Crônica*, há uma comicidade latente – basta pensar na cena do gordo Timóteo saindo de seu retiro no meio do velório de Nina – que o autor não explorou conscientemente, como fez Nelson Rodrigues, que sabia que em meio às nossas piores torturas existenciais estava, muito brasileiroamente, o banal dos suores do corpo, das cuias de queijo Palmira e das dores nas pernas com varizes, sem que o cômico anulasse o trágico.

Para Lúcio Cardoso, a *fusão* entre os seres implica a carne. Implica viver o pecado em seu limite, descobrindo-se, nessa descida aos infernos, como indivíduo livre. Uma libertação que passa pela posse da própria mãe, como no caso de André, que acredita cometer incesto com Nina sem ser, na verdade, seu filho. A emancipação se dá através da materialidade, mas não consegue se

288 Ibidem, p. 152.

289 Ibidem, p. 247.

290 Ibidem, p. 247-48.

291 Ibidem, p. 249.

desprender dela, num segundo movimento que a tornaria consciência apaziguada da finitude. Por isso, os personagens estão sempre em estado de agonia física; o clima entre os Meneses é de tensão sexual reprimida. É forte e ousada a descrição da relação sexual entre André e Nina, narrada por ele, e não deixa de ser, também, narcisista e possuidora, consoante com a masculinidade dos senhores de terras Meneses. No cerne daquilo que seria transgressão, André não encontra o *outro*, mas a *si mesmo*:

[...] afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre mim mesmo, e tendo sido o mais solitário dos seres, agora me desfizesse sobre um enredo de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno.

Esse “retorno ao útero” seria corajoso na confissão de sua miséria se não fosse, ao fim do romance, desmentido. André é filho de Ana com Alberto, e o fim da trama “retira o que disse” tão intrepidamente logo em seu início. Ao mesmo tempo, a fusão entre mãe e filho apenas corrobora a visão da mulher como Eva – o único ser culpado pela continuidade de nossa tormentosa existência nesse vale de lágrimas. No ápice de seu delírio, André nega a separação eu-outro e, empolgado, degrada o drama da incomunicabilidade do ser, barateando Édipo, seu complexo e tragédia:

Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa. [...] Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? - Amá-la é reintegrar-me no que fui, sem susto e sem dificuldade.²⁹²

Essa própria noção de “fusão” tem muito a dizer sobre o romance, no seu esforço por variar os pontos de vista e delimitar o campo de cada um dos personagens – esforço em boa parte malogrado, primeiro porque as perspectivas diversas *não convencem* – não há interesses individuais em conflito, há apenas diversos olhares sobre Nina e os Meneses.²⁹³ Betty, Justino e mesmo o farmacêutico, servem como meios para desvendarmos os Meneses, nada que um narrador onisciente em terceira pessoa não pudesse fazer. Não há mudança de *consciências* na criação desses outros personagens – pouco sabemos dos meandros de suas personalidades – apenas mudança de *perspectiva*. Como em *Fogo morto*, e de maneira ainda mais evidente, ficamos com a impressão de variações sobre um mesmo tema.

O pavilhão, local onde André e Nina se encontravam, é uma espécie de lugar condenado da chácara. Nele, André reconhece a “atmosfera do mal”. A ela pertence Nina, é no pavilhão que ela

292 Ibidem, p. 344.

293 Cássia dos Santos observa que “vários daqueles que se detiveram sobre a *Crônica* censuraram o romance pela uniformidade de estilo de seus dez narradores diferentes. A ausência de marcas individuais, avaliada como inverossímil, criava, na opinião dos críticos, a falsa impressão de que o livro possuiria um narrador único, cujo estilo se assemelharia bastante ao do próprio autor”. Ver **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo, Mercado de Letras, 2001, p. 167.

floresce. “Aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano”. A mulher está ligada à putrefação, à finitude, pertence ao mundo da “essência esponjosa e morna das anêmonas do mar”²⁹⁴, de que provavelmente seu sistema nervoso também é feito. O incesto, no romance, acena com a promessa da indistinção entre os seres, evocada na religião católica através da Eucaristia, da Virgem Maria, fecundada pelo Espírito Santo, da ênfase no culto a Maria, que neutraliza e sacraliza a maldição de Eva, sem no entanto apagá-la por completo.

Assim como a morte, pertencer aos Meneses e conformar-se aos seus limites é perder a individualidade, dissolver-se na indistinção da família, parada como um lago lamacento e sem vida. Nina é quem forja, no pecado, a autonomia de André como homem, sua formação como sujeito. No entanto, sabemos que a passagem para a maturidade é marcada pela aceitação dolorosa e resignada dos limites existentes entre o indivíduo pleno de desejos e o mundo, com todos os seus obstáculos e limitações. *André se “forma” percorrendo o caminho inverso* – realizando infantilmente o tabu do incesto, anulando a diferença eu-outro, o que acompanhamos no romance é a constituição de um sujeito despótico, caricatura decadente dos senhores de terra do passado, que possuíam todos os subalternos que desejassem. O romance oferece vários pontos de vista sobre Nina, mas ela, pura materialidade, é uma personagem cega a si mesma. Nada faz de caso pensado; tudo parece surgir como “fatalidade” em sua vida – sua beleza, o fascínio que provoca. Ela é o elemento que faltava para desencadear as taras dessa família já doente, que esperava, em ódio silencioso, seu anjo exterminador. Enquanto Nina é puro movimento e inquietação, os Meneses são acomodados e apegados à terra, ao passado, à *propriedade*, esta última a manifestação mais forte da existência familiar. Ser parte da família é possuir e ser possuído por ela – fugir da inquietação e desespero que rondam a solidão de quem assume um destino individual, inquietação que é a de Sílvia, o protagonista de *Dias perdidos*, que em nenhum momento do romance rompe seus laços familiares. Se no romance europeu a formação da individualidade se dá na relação conflituosa entre o eu e o mundo – mundo esse do qual a família é apenas uma parte – obras como *Crônica*, os romances de José Lins do Rego e Graciliano Ramos fazem pensar que o choque central, em nossa literatura moderna, não se dá entre o indivíduo e a sociedade – esta, ainda mal formada para opor-se como entidade coerente a seus desejos – mas sim entre o indivíduo e a família, num embate em que não está ausente a perversão do processo de amadurecimento e formação do eu, como ocorre com André. Como é a família a principal instância de socialização, é contra ela, mas embebido de seus valores, taras e doenças, que o indivíduo procura se emancipar. Se André se forma como homem ao viver o que acredita ser o incesto com Nina, saindo, apesar de ferido, mais forte e maduro do turbilhão em que se envolveu, para Nina só restarão a culpa cristã – não fica claro se ela tinha ou

294 *Crônica da casa assassinada*, p. 351.

não conhecimento sobre a verdadeira filiação de André – e um “desejo elaborado e lento de se extinguir”²⁹⁵. Seu corpo, como uma vela, consome a si mesmo; assim como ela foi o “câncer” dos Meneses, destruindo a família aos poucos e por dentro, o mal que a matará se alastra por sua carne, marcando “toda uma geografia da destruição lenta e sem remédio”²⁹⁶. Para completar essa vingança muda dos Meneses, o câncer se inicia no seio, parte sempre mencionada do corpo de Nina e ligada à maternidade. Doente, ela é agora plenamente mulher, corporeidade maldita, numa passagem que é reveladora da violência disfarçada sobre o verniz de profundidade existencial e que convive, no romance, paradoxalmente, com uma ressonância metafísica forte, mas permeada pela má-fé. Nesses dois trechos, os dois extremos nos quais toca a obra – o amor pela degradação e sua consciência perturbada, ambos presentes no detalhe com os quais a religião católica estampa, em suas imagens, o sofrimento de Cristo, e o esforço por domesticar o corpo – estão formulados de forma explícita:

Desfalecida em meus braços, ela [Nina] arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro.

(...)

A raça era desgraçada, condenada para todo o sempre a uma clamorosa e opressiva solidão, a um cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão.²⁹⁷

Impossível falar do espírito sem passar antes pela matéria, ou melhor: assim como em José Lins, para Lúcio Cardoso a materialidade é mais forte e tem precedência sobre as ideias, suplantando-as; não há mundo interior, nem da parte do narrador e nem da parte dos personagens, capaz de transfigurar o plano da realidade com sua força mental – daí a noção, muito presente nas obras de Lúcio de que “a realidade não é a realidade” - que constata antes uma impotência do que descortina um novo plano existencial, devido às correntes que atam o corpo à morbidez e à culpa cristã.

Ponto cego desse romance prismático é Demétrio, que não possui voz. Espécie de “eminência parda” da família, é ele quem articula a saída de Nina da chácara, rompendo sua harmonia conjugal com Valdo ao acusá-la de adultério. Assim como Ana, mas de modo ainda mais radical, Demétrio arde em desejo, ciúme e vergonha por amar Nina, a mulher que contraria todos os valores em que ele foi criado. Como seu amor não é correspondido, faz de tudo para destruir a existência que o perturba. Vive isolado em meio aos “princípios rígidos e solitários em que se acastelara”²⁹⁸ e é, na trama, o último defensor da tradição dos Meneses. A morte de Nina, no

295 Ibidem, p. 404.

296 Ibidem, p. 407.

297 Ibidem, pp.422-23.

298 Ibidem, p. 425.

entanto, faz desabar seu edifício de orgulho e paixão – não há mais o contraponto pelo qual viver, não há mais a quem resistir. Como um bicho, a chácara inteira agoniza com a morte de Nina, tomando o aspecto de “coisa invadida e violada”²⁹⁹. Até em sua morte, Nina toca os extremos. Ela, que recendia o perfume de violetas, invade a casa com o mau cheiro de sua decomposição. Ana se regozija com seu fim, ela que ama Nina pois esta lhe revelou a existência através de Alberto, mas também a odeia pois inveja sua vivacidade; Valdo percebe que nunca compreendeu Nina, somente a desejou e se enciumou; Demétrio, em seu quietismo radical, deseja ardentemente a morte de Nina, que perturbou o *inferno* (o repouso, segundo a teoria do Padre Justino) dos Meneses, provocando o questionamento da existência em todos eles. Ele tem pressa em ver Nina extinta; tira o corpo dela de sua cama, ainda quente, e manda que o coloquem na sala. Mais cego do que Valdo, quer a aniquilação daquela que não pôde possuir. Valdo, por sua vez, vê na autonomia de Nina como mulher um escândalo: “ah, como era violenta e independente, como era inadequado meu instinto de proteção! [...] a verdade é que nunca usara realmente de mim, e vivera apartada da minha órbita”³⁰⁰. Todos se apaixonaram; ninguém realmente buscou compreender Nina. A compreensão se esboça apenas no painel formado pelos diferentes pontos de vista sobre ela, sem no entanto alcançar um traço que a redima como ser humano, desvinculando-a de seus próprios desejos e dos furores por ela suscitados. Nina afunda no mar de incompreensão dos outros e em sua própria carne – e, no fundo, essas duas coisas estão ligadas.

A morte de Nina é o canto do cisne da chácara. Em seu velório, casa está aberta como no tempo em que a matriarca Malvina era viva, durante as festas. Demétrio tentou proteger sua propriedade, mas foi em vão. Acaba perdendo a compostura e, febril, atira as coisas de Nina no corredor. Seu rancor é paixão doentia e ele, o “centro nervoso” do romance, tem algo em comum com Iago, invejoso, articulador, manipulador – e melancólico. Para Demétrio, o amor é uma doença e uma fraqueza; ele não sabe vivê-lo, “lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar”. “Amar odiando – este teria sido seu dilema”³⁰¹. Como não tem voz no romance, em seu recalque surge como o grande vilão e no desfecho está no ápice de sua degradação pois, além de destruir as coisas de uma morta, que não tinha como se defender, ainda vai se mostrar mais preocupado com a visita do baronete da cidade à casa dos Meneses, tão desejada pela família decadente, ciosa por pompas e reconhecimentos.

Curiosamente o único personagem que aparenta ter vida própria mais densa não possui voz no romance. Demétrio é, em sua contenção apaixonada, o único verdadeiro antagonista de Nina, o espírito residente da casa, o coração dos Meneses; ele foi decisivo para a destruição dela e, mesmo

299 Ibidem, p. 434.

300 Ibidem, p. 457.

301 Ibidem, p. 481.

destruído ele também, termina como vencedor. Podemos dizer que ele não possui voz pois, em seu ímpeto por destruir Nina ele se irmana à culpa por ela sentida e, mais importante ainda, Demétrio se associa ao narrador: *ambos temerosos da radicalidade*, seja a do incesto, seja a da própria presença da mulher da cidade grande no seio da família.

Somados à aparição chocante do deformado Timóteo e ao mau-cheiro produzido pela doença de Nina, temos o fim dos Meneses retratado de forma fortemente grotesca. Família é estagnação, apego à existência, medo da morte; como ratos, as pessoas se associam e se reproduzem para manter seu território e formar multidão; o medo que unia os Meneses, sua covardia, foi o que os fez apodrecer. Porém há um certo tom de vingança no narrador, dado o modo teatral pelo qual se dá a derrocada da família, forçado até. É como se o romance fosse inspirado por um ressentimento intenso demais para conseguir se sublimar em representação artística, e a forma acaba sofrendo daquilo que ela mesma critica: uma dramaticidade arrastada na qual não está ausente certa dose de má-fé e covardia.

Logo de início, o romance desestabiliza o leitor ao colocar em cena o tabu que nunca deixará de perturbar, pois é fundador mesmo da civilização: o incesto. André está em desespero por Nina, prestes a morrer. E o romance termina com a morte mesma de Nina, de maneira que temos uma narrativa circular, sendo que o retorno ao passado, que compõe a maior parte da trama, será capaz de esclarecer os eventos narrados logo no início e que serão, então, vistos sob outra perspectiva. Assim:

É só no final do romance que ficamos sabendo que André é o filho de Ana com Alberto, de modo que o incesto sugerido logo de início *não ocorreu*. Além disso, foi justamente Ana, uma legítima Meneses, criada para ser a pacata e submissa esposa de Demétrio quem, junto a Nina, destruiu os Meneses por dentro, fechando o caminho para qualquer possibilidade de um herdeiro – cortando justamente aquilo que renova e mantém a família viva, os filhos. Se Nina enjeita o herdeiro dos Meneses, deixando-o no hospital, Ana engendrará com um simples criado, o menino

André, sempre rebelde às ordens dos homens da casa, fascinado por Nina e alheio aos valores cultuados pelos Meneses – a austeridade, o gosto por matar animais, o apego antes à forma do que à substância das coisas. É somente à beira da morte que Ana faz sua grande confissão para o Padre Justino, revelando nela essas informações cruciais para o enredo. André estava enganado, atormentou-se sem motivo – e o romance não deixa claro se Nina sabia ou não que o rapaz não era seu filho, pois as circunstâncias que marcaram o nascimento dele e o abandono do legítimo herdeiro dos Meneses são obscuras – tudo foi arquitetado por Ana, essa a mulher consciente de tudo o que fez, em oposição a Nina, mas tão apaixonada quanto ela. No romance, ninguém se salva da paixão, tampouco o narrador, que cai na armadilha montada por ele mesmo. No fim das contas Nina se responsabilizou e culpou por uma falta que não era sua, enquanto Ana se acovardou. Nesse sentido, Nina, foi antes *vítima* do que *algoz* dos Meneses – mas não podemos esquecer que foi ela quem desencadeou, em Ana, a paixão por Alberto. Esse, em sua pureza de deus pagão em meio às flores e à luz do jardim, antítese da essência mesma dos Meneses. A delicadeza arruinou aqueles que quiseram domesticar a vida – e a negação desesperada do Cristo, proferida pelo torturado André ao fim do romance, é mais religiosa do que a crença inquestionável em um salvador que só serve para olhar, complacentemente, pelas misérias diárias de nossa carne – para que nos pese menos o fardo, sem que precisemos ir às últimas consequências de nosso horror.

Essa, a bela envergadura de um romance que não teme ser materialista, descrente e desesperado, como nos momentos em que André, ao sentir que nunca mais irá rever Nina, clama que “O CRISTO É MENTIRA”³⁰². Que vê no Espírito de Deus o movimento e a selvageria, nunca a domesticação e a mentira. No entanto, como contrapeso à coragem do romancista temos a própria estrutura da obra, cujo enredo se encarrega por negar o que logo de início foi dito – o incesto. Além disso, se tinha a pretensão de ser “prismático”, *Crônica* não alcança seu intento pois não dá voz a Demétrio, e a fala dos personagens não possui profundidade suficiente para se alçar acima de um enredo que é, no fim das contas, mais folhetinesco³⁰³ do que dramático, como pretendia ser, no choque entre as várias vozes. Ao se ressentir de muitos valores que critica, a obra fecha-se em seus limites como um sujeito que, sufocado por suas origens e debatendo-se para delas se libertar apenas conseguisse, a cada movimento que faz, se afundar ainda mais em suas raízes, como alguém que regredisse à infância em todas as suas tentativas de ser adulto.

302 Ibidem, p. 518.

303 Não é à toa que Alfredo Bosi intitulará seu artigo sobre a obra com o comentário da crítica francesa ao comentar o romance: “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”. Talvez sem querer, os europeus notaram as falhas na construção dos personagens, que fazem o romance oscilar entre o melodrama folhetinesco e a profundidade existencialista dos seguidores franceses de Dostoiévski. Daí, ainda, a dificuldade em situar o romance dentro dos padrões europeus de gênero, mencionada por Bosi. Ver, do autor, “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”, In: **Crônica da Casa Assassinada: edição crítica.**

Já que o incesto não ocorreu, perde certo peso a tortura de André, os abismos de Nina, e tudo fica manchado por um certo tom de farsa. A “tese” do romance entra em conflito com seu próprio desfecho, que coloca as coisas no lugar. Tratou-se de uma “quase” transgressão, com revelação aliviante no final, de modo que o romance sofre do mesmo “complexo de covardia” que denuncia nos Meneses, além de ser melodramático e pesadão como eles³⁰⁴. Se para o Padre Justino Deus era o oposto do apaziguamento, então a obra, ao negar o incesto, contradiz parcialmente a si mesma. Imerso no mundo que odiava, Lúcio Cardoso não se deu conta de que também o amava, e sofria esses dois sentimentos de forma tão apaixonada que não conseguiu se afastar o suficiente de seu objeto – dando forma a uma contradição que faz parte da beleza acanhada de um romance escuro, tristonho, cheio de pó e mofo, como os móveis antigos de madeira de lei de uma sala patriarcal abandonada, que mais parecem caixões.

3.6) Violência e individualidade: *O Viajante*, romance inacabado

Já foi dito que, em *Crônica da Casa Assassinada*, Nina é o “anjo exterminador” que revela o mal subjacente nos Meneses e precipita a decadência da família. Também já comentamos a presença do crime nas narrativas de Lúcio, crime esse que quase nunca encontra fundamento lógico na trama, sendo mais uma solução de desfecho para crises de individualidade que não encontram formas de realização fora da aniquilação do outro. No póstumo *O viajante* (1970), romance que Lúcio via como sequência de *Crônica da casa assassinada*, a manifestação do mal se torna gratuita de um modo completo e o crime, um paroxismo que se exacerba em cenas de crueldade quase insuportável. Rafael, o protagonista do romance, concretiza em si todas as figuras atormentadas das narrativas anteriores de Lúcio. Ele é o protótipo de “herói negativo”: o exercício de sua personalidade baseia-se na destruição e na desestabilização de outros indivíduos. Porém a desordem por ele causada não liberta, como Nina talvez tenha feito em relação a Valdo e à sina dos Meneses. Rafael apenas destrói, como uma voragem que atrai para depois aniquilar. No mal absoluto, encontramos a ausência de culpa – a *amoralidade* de Rafael, que atua como uma força da natureza, sem muita consciência do rastro de feridos que vai deixando. A personalidade que se mostra

304 Para Wilson Martins, a revelação de que Nina não é a mãe de André tira da personagem muito de sua grandeza trágica e a transforma em personagem de vaudeville: “o recuo final (não encontro outro nome para o ‘reconhecimento’ melodramático de André) parece-nos, também, uma capitulação: o leitor tem a sensação de que Lúcio Cardoso apresenta-nos suas desculpas e mostra-nos que tudo aquilo não era verdade, que todo o seu romance era um mal-entendido”. Hélio Pellegrino vai mais adiante, num comentário que explica muito da ambivalência presente na obra de nosso autor: “Lúcio Cardoso não conseguiu para si um novo projeto existencial que o libertasse dos cárceres passados. Ao viver sua vida, atacava e destruía uma tradição opressiva que, no fundo de seu ser, lhe parecia intocável e insubstituível. Eis o nosso iconoclasta, a derrubar sagradas imagens que sua culpa depois reconstruía, terríveis e acusadoras”. Ver os ensaios “Um romance brasileiro” e “Um indomável coração de poeta”, ambos presentes na edição crítica já citada de *Crônica da Casa Assassinada*.

autêntica frente a um meio social por demais homogêneo só pode atuar como algo negativo, aliando-se à morte, pois estamos falando aqui de um escritor que não aceita com tranquilidade o horror da vida, chocando-se com ela continuamente.

Rafael seduz duas mulheres em Vila Velha: a madura Donana e a moça Sinhá. A primeira mata o filho aleijado para poder ficar com Rafael – empurrando-o abaixo no vale do matadouro, local que é uma espécie de alegoria do nascimento e da morte, em sua podridão sanguinolenta e escura, cheia de reses mortas ao lado das quais Zeca vai agonizar e perecer. O amor por Rafael faz com que Donana rejeite sua maternidade, assuma seu egoísmo e sua animalidade, eliminando o filho que ela sempre desprezou em silêncio. Ela desperta do adormecimento de uma vida apagada, de uma voluptuosidade reprimida; e esse despertar será sua salvação e danação. Do mesmo modo a jovem e virgem Sinhá desperta, mas para a sensualidade que brota de seu corpo. Estamos aqui no terreno dos instintos primários e, por mais que procuremos, não há transcendência nessas duas mulheres nem em Rafael; todos eles agem às cegas, guiados pela força maior da vida. O caráter de Rafael reside em seus desejos, que mudam ao sabor dos dias. Assim como Sinhá se compraz com seu corpo enquanto toma banho, orgulhosa de sua juventude, Donana ao matar o filho revê o acontecimento físico de seu nascimento; “via Zeca no dia em que nascera, muito vermelho, revelando o segredo de sua deformidade”³⁰⁵ [...] “e ela, que o gerara em suas entranhas, é quem lhe arrancara a vida, e o deixara morto, de borco no fundo do vale”³⁰⁶. Parir e matar são atos que se igualam em sua violência. Aqui, o tormento existencial de Nina, José Roberto, Madalena, transforma-se em pura brutalidade: Lúcio recorre à *força* para livrar-se da culpa que compromete a forma não somente em *Crônica* mas em todas as suas obras nas quais o palavrório está em desacordo com a ação. Em *O viajante*, a brutalidade não se justifica nem entra em crise; apenas se manifesta, nua e crua, evidenciando a ausência de sentido da vida, já ensaiada em novelas como *Inácio*. Rafael acena a Donana com algo diferente, nunca conhecido – o amor de um jovem forasteiro, não o amor previsto de um marido com quem viu-se obrigada a casar e a gerar filhos. Sua personalidade represada explode vertiginosamente frente à promessa de uma vida em liberdade. Eis o ponto: para os personagens de Lúcio, a liberdade é um perigo muitas vezes mortal. Eles não sabem lidar com a perspectiva de uma trajetória que lhes pertença totalmente³⁰⁷, e essa hesitação não é algo moderno no sentido que encontramos no romance do século XX nos países centrais. É antes algo trágico e arcaico, pois não parte de um projeto de individualidade moderna que agonizou na barbárie de duas guerras mundiais e foi enterrado pela indústria cultural de massa. Não; a crise

305 CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973 p. 15.

306 Ibidem, p. 17.

307 Para Octávio de Faria, “são todos eles [os personagens de Lúcio] homens, mulheres, velhos, crianças, personagens de destino – como personagens de destino eram, essencialmente, os heróis da tragédia grega”. Ver, do autor, “Lúcio Cardoso”. In: *Crônica da Casa Assassina: edição crítica*.

da individualidade dos personagens de Lúcio trata antes de uma subjetividade que não consegue se formar *fora* de limites sociais estreitos que são impostos pela estrutura familiar – esta, por sua vez, o reino da manifestação e satisfação dos instintos básicos do ser humano. Fora de seu meio, esses personagens entram em colapso, expondo seu excesso: é o amor desmedido da matuta Sinhá por Rafael que levará ao crime de ciúmes o marceneiro Juca, homem mais velho que sentia paixão proibida pela moça. Os conflitos se resolvem em sangue porque não há solução possível fora do reino primário dos instintos. Assim como no romance de Albert Camus, Rafael é “o estrangeiro”, mas a ausência de sentido de seus atos tem chão histórico diverso. Não se relaciona ao horror da guerra e do imperialismo, antes é eco distante de um sistema escravista que ao envolver senhores e escravos, impediu a formação de uma subjetividade liberta dos laços familiares, emancipada para a mobilidade que exige o mundo do capitalismo industrial. É da família que brota a negação da liberdade, daí o nojo do casamento e da vida doméstica, esboçado nas narrativas e explicitado de vez em *O viajante*. Donana considera as outras mulheres de Vila Velha “animais domesticados”. Vem delas

esse cheiro morno e rançoso dos leitos partilhados em comum, uma lembrança do marido suado e de conjuntos e tristes esforços comuns durante a noite, que faziam Donana empalidecer e voltar a cabeça de lado – ah, ela que desde cedo banira de sua cama a companhia do esposo, que sempre fora casta no seu enorme leito de mãe, e que do odor masculino só suportava aquele que viesse dos furtivos contatos da aventura e do pecado³⁰⁸.

O assassinato de Sinhá por Juca, por sua vez, é quase ilegível em sua brutalidade explícita, que lembra as cenas finais do filme *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder. Sangue, vida que agoniza lentamente, perda da consciência, loucura. Lúcio encontra, ao construir essas cenas, o apogeu de todos os crimes de suas narrativas, e o auge da manifestação do indivíduo à brasileira: só há liberdade na aniquilação do outro, manifestação extrema da não liberdade. Donana e Juca resolvem seus conflitos intersubjetivos eliminando o que os atrapalha. Nesse primitivismo, são indivíduos como nunca, para depois caírem em perdição, como fogos de artifício que explodem e brilham por um único instante (no que podemos lembrar da *hora da estrela* tão breve de Macabéa, também marcada, mas de forma diversa, pela morte violenta...). Rafael, por sua vez, não passa de um caixeiro-viajante com uma noiva tediosa e sem uma existência interior consistente; seus questionamentos repetem o que já encontramos em outros personagens de Lúcio, como Inácio. Rafael somente serve para “precipitar” as paixões em suspenso do romance. Assim como os outros personagens, a existência do outro é para ele um meio para a satisfação de seus desejos; Rafael não tem escrúpulos ao seduzir. Donana e Sinhá não amam a pessoa de Rafael, mas a promessa de liberdade que ele encarna:

308 *O viajante*, p. 180.

Seria cedo talvez para dizer que Donana de Lara amava Rafael – nele, o que ela já amava era a sua liberdade, essa perigosa liberdade que nunca ousara encarar face a face, mas que circundava permanentemente, como um halo, sua personalidade.³⁰⁹

Do mesmo modo, o amor de Sinhá a eleva de sua vida pobre e limitada, ela cujo único passeio consistia em visitar um cemitério de escravos. Enquanto ela é a mulher comum, que busca amparo e reciprocidade no homem, adorando-o como a um Deus, Rafael vê em Sinhá apenas uma presa deliciosamente ingênua. Do mesmo modo ela aparece para Juca: como uma obsessão carnal, do desejo. Enquanto Sinhá mostra-se passiva, Donana é ativa: o que move a última não é tanto o amor por Rafael, mas um “desejo de existir”³¹⁰. No entanto, as duas estão possuídas por paixões, ou seja, ausentes do mundo da razão. O movimento geral do livro oscila entre a carne pujante e vitoriosa e o espírito embotado. Somente em Donana há o esboço de uma lucidez que parece se misturar à do autor, contrariando, no fim da vida, seu catolicismo, num esforço para se libertar da culpa que permeia toda sua ficção:

Deus nunca existira realmente para ela [Donana], seus esforços não passavam de uma pura representação exterior, porque a única coisa em que acreditava era no vazio, no silêncio para sempre, na responsabilidade isolada e total de cada um perante a si mesmo. Deus não participava deste jogo cego que se chama a existência humana³¹¹.

Mesmo assim, Donana é a imagem do orgulho que se consome em pecado, estéril em sua solidão, como a professora Hilda da novela homônima. Donana passou da infância ao casamento sem nenhuma transição e sem chance de escolha. O destino a presenteou com um marido frio e ciumento e um filho paralítico.

Na verdade, *O viajante* é um romance inacabado sobre três mulheres: Sinhá, a moça instintiva de 19 anos, apaixonada e que descobre simultaneamente o sexo e a morte; Graciosa, a prostituta vingativa, ladra e apaixonada; e Donana, a viúva e a mais forte das três mulheres. O assunto central do romance é a paixão, que subordina todas essas mulheres a seu jugo. A planar por sobre essas figuras está Rafael, cuja liberdade não tem objetivo nem consistência para torná-lo um personagem de envergadura. Daí porque Lúcio talvez dissesse, em desabafo: “Continuo a escrever *O viajante*, mas sem encontrar a forma adequada à história”³¹². Faltava estrutura ao interior de seus personagens; faltavam motivos que tornassem grandiosas suas paixões. Daí é que no fundo Donana é a grande personagem do livro, revoltada em seu destino de mulher, e não Rafael, que Lúcio acreditava ser a “essência do mal”. O sofrimento de Donana não é gratuito, mas está longe da

309 Ibidem, p. 92.

310 Ibidem, p. 163.

311 Ibidem, p. 189.

312 CARDOSO, Lúcio. **Diário Completo**, p. 290.

liberdade e da reflexão que só o distanciamento poderia proporcionar. Para perdição de si mesmos, os personagens de Lúcio estão colados à sua sina – assim como Lúcio se prendeu ao destino de “maldito” que construiu para si mesmo e para sua obra.

4) Anatomia do desejo: Nelson Rodrigues

Quem pode conhecer a vontade de Deus? Quem pode imaginar o que o Senhor deseja? Os pensamentos dos mortais são tímidos e nossos raciocínios são falíveis, porque um corpo corruptível torna pesada a alma, e a tenda de terra oprime a mente pensativa.

*Sabedoria 9: 13-15.*³¹³

Embora não fosse de seu feitio ficar mencionando suas leituras ou elencando suas referências, um dos autores teatrais mais mencionados por Nelson Rodrigues era o norte-americano Eugene O'Neill. Assim como o brasileiro, O'Neill possui em seu repertório diversas peças nas quais a família é o tema principal, notando-se nele, também, uma certa preocupação com o contexto histórico dos Estados Unidos, como no caso de *Desire under the elms*, *The Emperor Jones*, *All God's Chillun' Got Wings* e *Mourning becomes Electra* – esta última, referência explícita para o ciclo de “peças míticas” de Nelson³¹⁴.

Nessa primeira parte do ensaio sobre o autor pernambucano, iremos realizar uma análise comparativa entre as peças mencionadas de O'Neill e algumas tragédias de Nelson, com o objetivo de demonstrar as linhas gerais que marcam a diferença entre os dois autores, por sua vez relacionadas à história do país de origem de cada um deles. Esclarecido esse ponto, passaremos à análise do romance de Nelson Rodrigues, bem como ao estudo sobre a maneira pela qual são estruturados seus personagens – algo que já podemos ver esboçado nas peças teatrais.

Mourning Becomes Electra tem sua ação situada entre os anos de 1865-66, na Nova Inglaterra, no limiar do momento em que os Estados Unidos se integram como país e começam a despontar como potência industrial, ou seja, num momento marcado pela *modernização* do país. Estamos no fim da Guerra Civil, em um pequeno vilarejo onde a rica família Mannon, tradicional no local, espera o retorno dos dois homens da casa, que foram para o campo de batalha: Ezra Mannon, o pai, e Orin, o filho. As mulheres da casa são Christine, a mãe, e Lavínia, a filha. Esta última, depositária do espírito triste e lúgubre dos Mannon, demonstra um amor obsessivo e quase incestuoso pelo pai, e ódio pela mãe, que é amante de Adam Brant – um jovem marinheiro nascido do relacionamento ilícito entre um dos irmãos de Ezra, ou seja, um Mannon, com uma serva da casa. Está montado o círculo familiar incestuoso nos quais as paixões vão ter papel decisivo durante a ação dramática, esquema similar ao de Nelson Rodrigues em suas tragédias míticas.

Podemos dizer que Adam Brant e Lavínia exercem forças opostas na estrutura da peça.

313 **Bíblia Sagrada**. São Paulo, Paulus, 1990.

314 Utilizaremos, neste ensaio, a divisão da obra dramaturgica rodriguiana proposta por Sábato Magaldi: Tragédias míticas, psicológicas e cariocas. Sobre os motivos dessa divisão, ver o longo Prefácio do crítico a RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003.

Enquanto o rapaz, de aparência byroniana, é o “elemento dissonante” dos Mannon, um bastardo em cuja sedução a Christine não está ausente o desejo de vingar a humilhação sofrida pela mãe, Lavínia é o “elemento conservador”, na medida em que vai provocar a morte da mãe e do amante, num torvelinho de destruição que fará com que ela, Lavínia, termine sozinha. É grande a semelhança com *Senhora dos afogados*, na qual temos a paixão e morte da mãe da família, Eduarda Drummond, causadas pelo noivo da filha, este por sua vez filho ilegítimo do pai de família, Misael, com uma prostituta. Tanto a mulher adúltera quanto o amante jovem são sacrificados nas peças de O'Neill e Nelson, mas de formas diferentes, marcando a diferença social e histórica existente entre os autores brasileiro e norte-americano.

Não há nos Mannon a sensualidade vulcânica e pouco contida que encontramos nos Drummond e em quase todos os personagens trágicos de Nelson, sempre prestes a explodir e a se tornar escandalosamente explícita. Lavínia não se deixa seduzir por Brant, assim como não consuma ou declara seu amor incestuoso pelo pai ou pelo irmão; o cumprimento de sua sina surge antes como algo cerebral do que como algo puramente instintivo. Enquanto os personagens de Nelson estão mergulhados nos mistérios da carne e da alma, que ultrapassam suas individualidades e os faz cometerem loucuras, o rosto dos Mannon guarda um aspecto impassível, de máscara, quando em repouso. É como se eles obedecessem ordens de seus antepassados, profundamente enraizadas numa essência que eles mesmos desconhecem, muito menos evidente que as erupções de desejo das figuras de Nelson.

Senhora dos afogados se desenrola num clima de sonho, em que há o rompimento da verossimilhança; a presença inquietante do mar o torna quase um personagem da peça; mãos são decepadas; uma maldição antiga, relacionada a uma prostituta, retorna como pesadelo. Se em *Mourning becomes Electra* o bastardo é tolerado e inclusive possui voz e participação ativa na ação, na peça de Nelson a relação do núcleo familiar “oficial” frente à família “secundária” demonstra uma violência muito mais crua. Por um lado, temos a negação da sexualidade pelas mulheres Drummond, que se envergonham do próprio parto e são fiéis há trezentos anos; por outro lado temos o adultério de Misael com uma prostituta, pois Eduarda era fria com ele. No dia de seu casamento, ele mata a prostituta com uma machadada no pescoço, aniquilando de uma só vez o que havia de “irregular” na família. É de se notar que uma das prostitutas do coro do cais, que lamenta a morte da colega, é “mulatinha”. Temos a impressão de que todas as prostitutas percentem a uma mesma massa anódina, não possuem individualidade: são o símbolo do pecado da carne, do prazer. Já os pais de Adam Brant também pagam pelo que fizeram, mas de forma diversa: David Mannon, que batia na mãe de Brant, se suicida; a criada, por sua vez, morre na miséria. Ambos possuem rosto e personalidade – e deixam lembrança na memória dos outros personagens. A culpa recai

concretamente sobre os dois, de maneira diferente à que ocorre em *Senhora dos afogados*; bem ou mal, Misael sobrevive ao seu pecado e ainda se julga capaz de decidir sobre a vida da prostituta que lhe deu um filho, como se a mulher a ele pertencesse – como se fosse sua escrava.

Enquanto a maldição dos Mannon parece ultrapassá-los, sendo o episódio de Brant apenas uma manifestação da sina dessa família – a prostituição, no caso dos Drummond, surge muito mais entrelaçada a seu destino, marcando tudo com sua presença discreta porém efetiva. No dia em que a virgem e delicada Clarinha Drummond morreu, com apenas 15 anos, faziam 19 anos que a prostituta havia sido morta por Misael; nesse mesmo dia, ele e Eduarda se casaram. Enquanto Adam Brant tem planos para o futuro, é um revoltado e não se envergonha de ser filho de uma criada, tendo como sua “única vergonha esse sangue Mannon sujo”³¹⁵, o Noivo de Moema (cujo nome não é revelado na peça) não demonstra em nenhum momento da obra o desejo de se colocar à altura dos Drummond; ele nunca sai do ambiente da zona de prostituição, e sua vingança é muito mais *destrutiva e violenta* do que construtiva, principalmente em relação a ele mesmo. Adam Brant e Christine também morrem, mas graças às maquinacões de Lavínia e ao amor que sentiam um pelo outro – que era verdadeiro, elaborado conscientemente pelos dois, e não apenas um reflexo desesperado do instinto, como ocorre entre Eduarda e o Noivo. Os Mannon, cuja existência é marcada pela “meditação pela morte”³¹⁶ aniquilam-se a si mesmos por meio de paixões que tomam o aspecto de objetivos racionais, fruto de suas deliberações individuais. Enquanto Eduarda é impotente em seu ódio ao marido Misael, Christine diz ao marido que tem um amante e logo em seguida o assassina; tem força o suficiente dentro de si para admitir que sempre teve nojo do marido e não gosta da filha; mantém-se viva pelo amor de Brant, seu objetivo. A fuga de Eduarda com o Noivo da filha, por sua vez, é feita de forma muito mais irrefletida, o que causará a destruição da própria mulher, em cujo desespero não há nenhuma gota de racionalidade ou planejamento. Christine só irá morrer porque Lavínia quer vingar a morte do pai, e para isso faz com que o irmão espione a mãe com o amante, causando o assassinato de Brant pelo ciúme de Orin – o que levará ao suicídio de Christine. A ação se interliga por meio da intriga inteligente, que convive, na peça, com o “destino inelutável”, e por vezes sobrepõe-se a ele – algo que não encontramos em Nelson. Apesar de dominada por uma maldição, Lavínia destrói sua própria família com requintes de racionalidade. Não há mar, nem excessos de sangue, nem gritos e tampouco mãos decepadas na lenta queda dos Mannon. Até o “coro” acredita na manutenção das aparências: o assassinato de Ezra é visto como uma morte por ataque do coração, em casa, devido aos esforços por ter sobrevivido à guerra. É a relação *interna* e o *diálogo*, no sentido de elaboração de ideias, entre os membros da família que

315 O'NEILL, Eugene. “Morning becomes Electra”. In: **Nine plays**. New York, Random House, 154, p. 707 (tradução minha).

316 Ibidem, p. 738.

está no centro da ação, e não tanto a relação da família com a sociedade ao redor, como em *Senhora dos afogados*. Orin se sente mais filho de sua mãe do que de seu pai, ao passo que Lavínia rejeita a mãe e ama o pai; temos a tragédia da clássica família freudiana, marcada ainda pela insubmissão de Christine ao marido, que faz com que Lavínia ocupe seu lugar e, fora de ordem, coloque tudo a perder. Mesmo na experiência da guerra, aparentemente distante do mundo familiar, o que Orin vê é o conflito em seu lar – daí podermos ler a queda da casa dos Mannon como uma metáfora da Guerra Civil Americana, embora a peça perca muito de sua riqueza se somente lida sob essa ótica. Diz Orin:

Eu tive um sentimento estranho de que a guerra é matar o mesmo homem várias vezes, até que no fim eu descobriria que o homem era eu mesmo! Seus rostos retornam em sonhos – e eles mudam e se tornam o rosto do Pai – ou o meu – o que isso significa, Vinnie?³¹⁷

Orin achou que seu lar era uma fuga da morte, mas lá também encontrou morte³¹⁸. A família surge como o núcleo primeiro da projeção da agressividade, a ser projetada posteriormente para a sociedade mais ampla. De braço dado com a violência, vem o desejo incestuoso. Orin diz que, se fosse Adam Brant, teria feito o mesmo que ele fez – provocado a morte de Ezra e amado Christine.

Por mais que tenha tido um relacionamento ilícito com David Mannon, a criada, a mãe de Adam Brant, não é uma presença forte na peça, embora seja *individualizada*; sua beleza e personalidade são mencionadas poucas vezes. Já em *Senhora dos afogados* a prostituta morta por Misael – a “vagabunda do cais” – é a grande personagem da tragédia, se imiscuindo nela em quase todos os momentos. Há uma nuvem densa de pecado, lama e sexualidade a cercar os Drummond, um mal desconhecido que brota de dentro deles como um abscesso, sem grandes elaborações nos diálogos ou no plano das ações. Note-se também que o mal, incubado por muito tempo, *brota de uma vez só*, levando todos em sua correnteza, emulando a força irresistível do mar em ressaca; em *Mourning becomes Electra*, a destruição dos Mannon segue uma certa ordem e se dá durante um determinado intervalo de tempo que propicia, por exemplo, a transformação de Lavínia, após um ano da morte de Christine, na imagem de sua mãe. Os Mannon não foram levados de roldão pelo mar: é como se a tragédia tivesse concentrado o mal de todos eles na figura e na solidão de Lavínia, a grande depositária de uma maldição que não é totalmente aniquilada com o término da peça. Os ancestrais Mannon assombram os vivos, com seu retrato e presença sutil; são a representação da morte. Em *Senhora dos afogados*, o que assombra os personagens *não tem rosto*: ou é o mar, um elemento bruto e sem história, ou é a sexualidade desregrada (a prostituta), cuja individualidade é negada a partir do momento em que ela é assassinada e seu filho não tem nome. Enquanto Orin se

317 Ibidem, p. 781.

318 Ibidem, p. 787.

tortura ao associar a guerra à violência que há em sua família, em *Senhora dos afogados* a questão se coloca em outro nível. Diz Sabiá, figura do prostíbulo: “A prostituta deita-se na cama da noiva e agora a noiva deita-se na cama da prostituta”³¹⁹. Há entre o marido e a mulher o corpo de uma morta, altamente sexualizado – o espectro da prostituição. Ao trair, Eduarda quer ser chamada de “puta” pela filha Moema. Foi o ato de querer eliminar radicalmente o mal, o pecado, de Misael, que causou o ciclo de violência que destruirá *todos* os Drummond, possuindo-os por terem ousado destruir o que é incontrolável como o mar: a força da sexualidade. Essa é, digamos, a leitura mais “mítica” da peça. Por outro lado, esse mesmo espectro que ronda os Drummond pode ser visto em seu aspecto histórico mais implícito: como a sombra da escravidão a assombrar a “família regular” brasileira, elemento que não está presente em *Mourning becomes Electra*, como vimos, embora tenha existido escravidão negra também nos Estados Unidos. E por isso a violência na peça de Nelson é muito mais contundente: em decorrência da crueza do processo da escravidão, baseado na imposição da força física, a reflexão se embota, e os instintos se desenvolvem até um nível patológico. O “ato inaugural” de Misael – um assassinato bruto e egoísta, sem motivos mais bem delineados como as mortes que ocorrem em *Mourning becomes Electra*, que geralmente decorrem da vingança individual – irá desencadear uma série de atos irrefletidos. Impossível “parar para pensar” nesse mundo em que o instinto tomou conta de tudo; nem o tempo pode passar epicamente (impensável o intervalo de tempo de um ano que O'Neill dá a Lavínia e Orin em *Mourning becomes Electra*), pois, como figuras de dominó em fila, a paixão dos personagens vai contaminando os outros até que todos terminem mortos no final – traço esse, o da unidade e concentração de tempo, que a tragédia de Nelson tem em comum com a tragédia grega. Ambas as famílias morrem por suas próprias mãos – são consumidas pelo seu próprio mal. Mas se na peça de O'Neill Adam Brant é apenas um elemento secundário na ação – o bastardo poderia ser substituído por um jovem qualquer, sem prejuízo do sentido geral da trama, pois o que estrutura a peça é o ódio entre os Mannon – em *Senhora dos afogados* a ação é impensável sem o elemento exterior que a desencadeia: a prostituta, assassinada por Misael. De modo que, na peça de Nelson, o tema da família se vincula de maneira mais direta à sociedade que a circunda, e à sua história. A ausência de individualidade dos elementos que destroem os Drummond tem maior relação com o elemento mítico e arcaico da tragédia grega – o destino – do que o que encontramos na peça de O'Neill, em que a maldição convive com a elaboração racional das paixões pelos personagens, equilibrando mito e racionalidade de maneira similar à que encontramos, por exemplo, em *Édipo Rei*: tragédia perfeitamente encadeada, mas guiada pela força cega do destino. Na obra de Nelson, a fúria trágica, irracional, predomina sobre o elemento da montagem bem encadeada da ação, inaugurando uma

319 RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. p. 718.

forma teatral única, que coloca em evidência um problema que constituía o substrato e muitas vezes o obstáculo formal das obras de José Lins do Rego e Lúcio Cardoso: a formação da individualidade do personagem num país cujo processo histórico está marcado pela supressão dessa mesma individualidade, dada na relação brutal entre senhor e escravo, como comentamos na Introdução.

O cenário não é muito diferente em outra das peças “míticas” de Nelson Rodrigues – a nosso ver, a mais importante para o assunto que nos preocupa – *Álbum de família*. Embora esteja presente de maneira evidente na peça, fato é que a crítica não notou a presença da história na ação, preferindo sempre interpretar a obra desvinculando-a do contexto social brasileiro. Assim como em *Senhora dos afogados*, temos aqui um grande patriarca, como Misael: mas Jonas é ainda mais violento que o chefe dos Drummond, pois nele a sexualidade vai se exercer à maneira dos senhores de engenho. Ele é dono de uma fazenda e adora o sexo com meninas novas, virgens, recém-saídas da infância: uma delas geme durante toda a peça, com dificuldades para parir um filho seu pois seus quadris de menina são ainda muito estreitos. Além disso, as meninas de que Jonas gosta são todas mais pobres e dependentes economicamente dele, de modo que seus parentes se humilham a ele. A violência de Jonas, assim como a de Misael, se exerce *sem limites*: ele é o retrato de um homem sem freios, poderíamos dizer que quase sem superego, pois dentro dele não há força repressora que contenha seus instintos: nesse sentido Carmine Martuscello tem razão ao dizer que ele simboliza o pai da horda primordial³²⁰, aquele que foi morto pelos filhos devido à sua tirania, de acordo com Freud. Todos os outros personagens da peça estão submetidos ao capricho de Jonas; são como sombras do que a sua vontade fez com eles – ele os foi deformando a todos, esvaziando sua autonomia, tornando-os seres dotados apenas de paixões, sem um autocontrole que dê sentido ao destino de suas vidas. Estamos em meio a um círculo vicioso no qual a deformação de um caráter provoca e propicia a degradação de todos aqueles a seu redor, devido ao poder objetivo – de mando e de propriedade – que esse mesmo caráter possui. Jonas se crê absoluto e assim o é: “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é SENHOR!”³²¹. Como pano de fundo da ação não temos o mar e a prostituta morta, como em *Senhora dos afogados*, mas algo diverso (porém não menos pertencente ao plano dos instintos, e nem menos informe): os gemidos da menina grávida em transe e dor de parto, como que pontuando musicalmente a peça com ao som da violência que é *existir*. A dor trágica da vida se

320 Para o crítico, “A organização social pós-parricídio, que é a que prescreve a proibição do incesto e a escolha amorosa fora do âmbito familiar, não existe para Jonas e sua tribo. O ardor e a naturalidade com que a relação incestuosa é procurada e defendida por eles mostram um primitivismo que nos permite vê-los como formando um modelo arquetípico de família, suspenso no tempo muito acima da organização familiar que fez do incesto um tabu inviolável. O pai tirânico da horda primitiva ficou sedimentado no inconsciente humano como arquétipo poderoso, muitas vezes mais forte do que tudo que o tempo presente pode ter a seu favor para contradizer o passado remoto impregnado de violência e morte”. A leitura de Martuscello, no entanto, não faz paralelo nenhum entre esses elementos e a história brasileira. Ver, do autor, **O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo, Siciliano, 1993, p. 74.

321 RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. p. 529.

manifesta, como vimos, tanto em Nelson como em O'Neill, mas o que nos interessa aqui é a *forma* pela qual ela vem à luz.

Já dissemos que todos os personagens de *Álbum de família* existem em função da personalidade tirânica de Jonas. Se não, vejamos. Rute, a irmã de sua esposa Senhorinha, é uma mulher feia que arranja meninas novas para o patriarca; Senhorinha, a esposa, suporta passivamente os caprichos do marido, até descobriremos que possui uma relação incestuosa com Nonô, o filho que enlouqueceu; Guilherme tornou-se seminarista por nojo da sexualidade paterna, que brotará em seu amor incestuoso por Glória, a irmã aparentemente “pura” mas que deseja o pai; e por fim Edmundo, que também sente nojo de sexo por conta de Jonas, não conseguindo consumir seu casamento porque deseja a mãe. *Todos*, sem exceção, foram deformados pela violência de Jonas e vivem dentro de sua doença e de sua paixão – um apego à vida doentio e obsessivo, permeado por muito sadismo, e por um desejo inconfessável e louco pela filha Glorinha, que o faz engravidar sem parar meninas mais novas³²². A civilização não passou pelo senhor de terras, é isso o que Nelson está querendo nos dizer. Não há contenção possível para quem pode tudo dentro dos limites de seu território. As falas dos personagens nessa e nas outras peças míticas de Nelson não manifestam diálogos ou ações bem encadeadas, como em O'Neill. São antes “falas do desejo”, pequenos monólogos em forma de desabafo violento, recortes intensos da psicologia profunda dos personagens, como se eles pensassem em voz alta; são a história não contada de uma família, que ficou nas entrelinhas e é agora revelada, como se o momento de catarse se estendesse por *toda* a ação dramática – as peças de Nelson são catarse do início ao fim, sem a purgação dos maus sentimentos, pois a exposição deles não é capaz de apaziguar o espectador, antes o inquieta, pois nunca é resolvida filosoficamente, como na tragédia grega: as máximas morais de Nelson são sempre insuficientes para explicar a riqueza de suas peças. Como contraste a essa sequência de “vômitos” existenciais, temos a fala do *speaker*, o representante da hipocrisia bem aceita pelo senso comum. O retrato de família esconde o que a ação vai revelando, colocando no plano da ação outro elemento externo à família – o da “opinião pública”, para quem as aparências devem ser sempre mantidas.

É impossível, para os personagens de Nelson, o esboço de uma relação harmônica entre o corpo e o desejo. Em *Mourning becomes Electra*, Christine conhece a si mesma ao ponto de saber que ama Brant e sentiu nojo de Ezra; nela o desejo é um motivo para a ação pensada. Mesmo Lavínia, durante sua temporada nas ilhas tropicais com o irmão, sente desabrochar em si mesma uma sensualidade que, enquanto se manifesta, não se dá a conhecer como trauma. Para os

322 Ainda nesse sentido, Sábato Magaldi observa: “Diferentemente da *Oréstia* e da *Electra enlutada*, d. Eduarda não mata o marido, mas é morta por ele. Manifestação inconsciente do 'machismo' brasileiro?”. O crítico também nota que as “narradoras mortas” de Nelson são sempre mulheres. Ver o Prefácio ao **Teatro completo**, p. 57.

personagens de Nelson, é impossível a tranquilidade em relação ao desejo. Ele sempre acarreta o desastre, a ação exacerbada, a necessidade da posse ou da eliminação: é algo absoluto. Misael matando a prostituta, Guilherme se emasculando porque deseja a irmã, Senhorinha se entregando à loucura por amar o filho. Nesse cristianismo radical corpo e alma estão em conflito, cabendo à última dominar o primeiro. A impureza necessariamente rebaixa, degrada e enlouquece. Herança certamente de nossa formação católica, mas também da relação existente entre senhores e escravos, brancos e negros, permeada pela violência e submissão, inclusive sexual – estamos no avesso do idílio de Gilberto Freyre, que não escondeu a violência em seu *Casa grande e senzala* mas deu prioridade à languidez e sensualidade nas relações entre senhores e escravos. O negro, como o instinto, era algo a ser submetido e desprezado, força bruta; e o branco colocava-se como o espírito, a racionalidade. Equívoco e perversão em que os sinais se invertem: como já demonstrou Hegel, aquele que escraviza é tão escravo quanto o escravizado. Nesse sentido, Jonas morrerá de seu mal, levando todos aqueles que dele nasceram consigo. Não é demais lembrar que o costume de engravidar e desvirginar “molecas” - as escravas menores de idade – era algo comum no Brasil colonial e imperial. Não se trata de uma tragédia universal, como quer a crítica; temos, antes, em *Álbum de família*, uma tragédia *local*, como eram as tragédias gregas. O mito se instala e se expande nos momentos em que a racionalidade não é preponderante. Se em O'Neill o mito (a maldição dos Mannon) convive com a racionalidade (os estratagemas de Lavínia, os assassinatos mininamente planejados) em Nelson o mito *sobrepuja* a racionalidade, promovendo carnificinas que geralmente matam quase todos os personagens no fim de suas peças. O nojo e o ódio pela vida manifestam-se em gestos nos quais está presente a força social daquele que pratica a violência, contra a debilidade da vítima: Guilherme pisou no ventre de uma muda que Jonas engravidou; Jonas espanca Totinha, a grávida que passa a peça toda tentando dar à luz (para no fim morrer), porque a menina amaldiçoou Glória, sua filha, dizendo que ela ia pegar barriga.

É de se notar que Totinha morre em meio ao caos e à indiferença da família e que sua morte, na ação, não encontra o mesmo destaque ou ressonância trágica da morte de outros personagens. Não é somente por desejar a filha que Jonas gosta de meninas: ele gosta de meninas sem desejo, estreitas de cadeiras, virgens. Meninas para quem o sexo será um suplício, uma tortura. Há muito sadismo nessa profanação máxima da pureza – e há muito de senhor de terras nesse gosto pela tortura. Rute, tão feia, não foi desejada “nem por pretos”. São eles que assombram, como o mar em *Senhora dos afogados*, os personagens de *Álbum de família*. A família se consome num incesto generalizado que teve origem em seu casal fundador: Jonas deseja Glória, assim como Senhorinha deseja Nonô. Mas Freud, sozinho, não dá conta de explicar a ação, como acontece com O'Neill. Temos, novamente, o elemento *externo* à família que se manifesta: os gemidos de Totinha, a menina

pobre assassinada pelo Senhor – assim como a prostituta foi morta por Misael, em *Senhora dos afogados*. E é claro que Senhorinha não irá viver com Nonô uma “vida nova”. Resta, após a derrocada da família, a loucura e a saída da civilização – que se equiparam socialmente à morte, a uma existência que não é mais reconhecida pelos outros. Na ação do exterior sobre a desagregação da família está colocado o conteúdo histórico e a estrutura de um processo que, como vimos, encontra eco nas obras de José Lins do Rego e Lúcio Cardoso, acabando por lançar luz inclusive sobre alguns de seus aspectos. Há muito pouco de estrutura de personalidade nos personagens de Nelson – eles são praticamente títeres, escravos e porta-vozes de seus desejos, e suas ações são reflexos de seus instintos. Impossível pensar num Iago rodriguiano – personagem dominado por uma paixão, mas cuja ação em sua totalidade é marcada pela astúcia e inteligência, e por um domínio de si mesmo capaz de manipular magistralmente os outros³²³. No universo de Nelson, só há, quando muito, Otelos e Desdêmonas; o elemento que *estrutura* essas peças inchadas de desejo é ou o símbolo (o mar, os gemidos, as prostitutas), ou o *speaker* (um elemento externo), ou então a *ironia* do autor, que se manifesta em seus exageros e em suas tiradas cômicas, mais desenvolvidas no grupo das “Tragédias cariocas”, na divisão feita por Sábato Magaldi. O que torna as peças míticas grandiosas e quase irrespiráveis é sua ação densa, quase desorganizada, guiada pelo vórtice negativo do desejo dos personagens, que ao não ter freios leva à destruição³²⁴. Essa ausência de personagens capazes de estruturar racionalmente a peça faz com que o dramaturgo lance mão de outros recursos para a sustentação da unidade dramática: as repetitivas obsessões dos personagens, em quase todas as peças; a alegoria, em *Anjo negro*, ou então uma única frase, como em *Bonitinha, mas ordinária*, ou no recurso aos símbolos, como em *Dorotéia*. Nas peças mais inovadoras no plano da forma, como *Vestido de noiva* e *Valsa número 6*, não há recurso de estruturação baseado em obsessões, símbolos ou alegorias: seu caráter de novidade reside justamente no mergulho do

323 Para A.C. Bradley, o poder de dissimulação e auto-controle de Iago é pródigo: trata-se de um homem de fortes paixões e temperamento frio, com “very remarkable powers both of intellect and will (...) No Socrates himself, not the ideal sage of the Stoics, was more lord of himself than Iago appears to be (...) he seems to be master of all the motions that might affect his will”. Ver, do autor, **Shakespearean tragedy**. Third edition. New York, Palgrave, 1992, p. 187.

324 “Incapazes de se transformarem e de transformarem o meio ambiente que os cerca (e que também os corrompe, num círculo vicioso cujo fim só pode ser o desespero), os personagens rodriguanos deixam-se arrastar pela única tendência dominante, e degeneram, deterioram-se como frutos contaminados”, observa Ronaldo Lima Lins em **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 216. Sábato Magaldi comenta, na mesma linha de pensamento: “O processo técnico atesta que Nelson não vê a existência como ação progressiva, projeto construtor de futuro. A etimologia de drama é ação, tempo modificador. O tempo da ação dessas obras não implica a vitória sobre um obstáculo, anteposto ao desígnio do herói. Não há conflito a ser resolvido. O ponto de partida e o de chegada podem ser considerados a morte, definindo-se o tempo dramático pela iluminação da aventura interior dos personagens. Essa característica explica a psicologia do dramaturgo, de terrível pessimismo. O beco sem saída pintado exprime o grande niilista”. Um dos mais percucientes comentadores da obra rodriguiana, Sábato não presta atenção, no entanto, nas referências históricas presentes na obra de Nelson, nem no Prefácio ao *Teatro completo* e nem no livro ao qual pertence essa citação. Ver, do autor, **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 47.

dramaturgo em mentes que estão dissolvidas, desestruturadas, ou seja, ele parte do pressuposto daquilo que está sendo escamoteado nas outras peças: a insuficiência da individualidade dos personagens, e faz disso a *matéria* do drama.

Em *Vestido de noiva*, temos a construção formal mais elaborada entre as peças de Nelson Rodrigues. Além da usual divisão em três atos, herdada da tragédia grega clássica, temos a divisão da percepção dos acontecimentos em três planos: a memória, a alucinação e a realidade. Memória e alucinação são planos que andam juntos, complementando-se; já a realidade anda paralela aos planos da interioridade de Alaíde, embora estabeleça laço forte com ela ao fim da peça, no qual vemos que os delírios da protagonista possuíam fundamento real: Pedro e Lúcia desejavam sua morte e ela e Clessi irão assombrar o casamento dos dois, restabelecendo o ciclo de maldição usual no desfecho das peças de Nelson. O assunto da peça é a decomposição do corpo e da mente de Alaíde, uma mulher jovem, recém-casada e de classe média que é atingida por um automóvel e, na mesa de operações, passa a delirar em estado de choque. Alaíde é fascinada por Madame Clessi, uma prostituta famosa que morreu no início do século XX. Aqui, como em *Senhora dos afogados*, a esposa deseja tornar-se prostituta, numa ânsia de libertação da mesquinhez da vida doméstica que encontra seus limites na prisão que é também a vida da prostituta, a mulher que se vende por dinheiro, mas que é vista de maneira glamourosa por Alaíde, incapaz de acreditar que Clessi tenha morrido gorda, com varizes e sem nenhum homem que a amasse. Ou seja, mesmo no sonho mais louco de emancipação da mulher, ela ainda se prende aos esquemas sociais pré-estabelecidos para sua sexualidade. Além disso, temos na peça, novamente, a presença do incesto, mais disfarçada no triângulo amoroso de Alaíde, Lúcia e Pedro: as duas irmãs amam um mesmo homem, caindo numa indistinção que já comentamos, e que é parte integrante do tabu do incesto; também há o caso de Madame Clessi com um garoto colegial de dezessete anos, que lembra um filho seu de catorze, que morreu. Ambas as mulheres se fascinam com a indistinção: Clessi acha bonito duas irmãs amando o mesmo homem, assim como Alaíde acha lindo a mulher ser assassinada por um colegial, como foi Clessi. Em *Vestido de noiva*, a presença do desejo informe, que notamos nas peças anteriores do autor, se transforma em elemento formal, atuante na economia da peça: os três estágios de percepção da realidade mimetizam o processo de esfacelamento da mente de Alaíde, daí a modernidade da peça, mais ousada ainda do que a de Jorge Andrade em *A moratória*, cuja ação se dá em tempos diferentes. O mergulho na psicologia de um único personagem põe a nu o assunto que estava implícito em todas as outras peças e obras de Nelson, a saber: o da formação da subjetividade brasileira, ao mesmo tempo rasa e profunda como a mente de Alaíde, que se põe a funcionar com mais intensidade somente no momento em que ela está no limiar, no limite entre a morte e a vida, num “limbo” semelhante àquele do qual Brás Cubas inicia sua narrativa. A diferença

entre os dois decorre do obscurecimento de Alaíde – cujas fixações são eminentemente sexuais, daí sua falta de profundidade – e da clarividência irônica de Brás, que aparenta sempre estar narrando sua vida de forma distanciada. Em *Vestido de noiva*, está reproduzido totalmente na forma o dilaceramento dos personagens de Nelson, diferentemente do que ocorre em suas outras peças, nas quais a inovação se refugia mais no plano do conteúdo e do simbolismo.

Podemos aproximar *Anjo negro*, a peça mítica de Nelson sobre a condição do negro a dois dramas de O'Neill: *The Emperor Jones* e *All God's Chillun' Got Wings*. A última é ambientada num bairro de Nova Iorque, em que brancos e negros vivem lado a lado. Nela há dois personagens que podemos comparar a Ismael e Virgínia. Ella é branca e Jim, negro. Crianças, se apaixonam. Adultos, terão dificuldades ao se reaproximarem, mas terminam se casando. Jim prosseguiu estudando; Ella casou-se com um branco e teve um filho, que morreu; está pobre e trabalha numa fábrica. Jim nunca a esqueceu e se oferece para ser “escravo” de Ella ao propor casamento. Ao casar com a mulher branca, Jim demonstra tendência para abandonar seus estudos e planos de ascensão social. Para a irmã de Jim, Hattie, uma negra militante, o casamento do irmão é causa de vergonha: “Nós não merecemos a felicidade, a não ser que lutemos por nossa raça e vençamos”³²⁵ (traduções minhas). Nesse meio tempo, o casamento de Ella e Jim começa a entrar em colapso, de modo semelhante ao que acontece com o casal de *Anjo negro*: a mulher branca não consegue esquecer o preconceito, e livrar-se do desprezo que sente pelo homem negro. O casamento dos dois não se consuma; Ella é contraditória em relação ao marido. Por momentos, quer que Jim estude pra ser o “mais branco entre os brancos”³²⁶. Está dilacerada por ter se casado com um negro, pois tem o racismo dentro de si; nos seus delírios, ela chama o marido de “negro sujo”. Por fim, ambos terminam juntos, mas ao preço da carreira de Jim: ele não passa no exame de admissão para advogado, momento no qual Ella ri dele e da máscara tribal do Congo pendurada na sala. Para conquistar a mulher branca, Jim teve que abdicar dos seus planos de ascensão social, como se não fosse permitido almejar as duas coisas de uma só vez.

No conflito entre Ella e Jim, não nos deparamos com a violência crua de *Anjo negro*; além disso, o casal da peça de O'Neill permanece sem filhos durante a ação (o sexo parece estar bloqueado para os dois). A crise de Ella se dá no plano do diálogo, que é agressivo, e da crise interior, que a desequilibra emocionalmente. Porém, como ponto de apoio ela sempre terá o amor de Jim, que beira a adoração. Além disso, há na peça a figura de Hattie, mulher negra orgulhosa de suas origens, que estudou e tornou-se professora, discursando a favor da luta do negro por ascensão

325 O'NEILL, Eugene. *All God's Chillun Got Wings and other plays*. London, Jonathan Cape, 1959, p. 44.

326 Ibidem, p. 53.

social sem que ele tente tornar-se branco – daí a presença da máscara africana no cenário, que se liga à sua personagem e demonstra a existência de um caminho diverso para o negro na sociedade norte-americana.

Impossível uma figura como Hattie em *Anjo negro*. A ascensão social de Ismael se deu como um *tour de force* que exclui todos os outros negros e qualquer lembrança ou orgulho de suas origens do panorama. Ismael é o negro que odeia sua própria raça, cercando sua casa de muros para que outros não desejem sua mulher branca. Sua marca é o orgulho e a vingança: estudou para ser melhor do que os brancos; mas seu projeto é egoísta, pois ele não se vê como membro de uma raça; e sua vingança é cega, pois em seu desejo louco por ser branco ele seguirá o caminho da auto-destruição. Seu relacionamento com Virgínia – assim como foi, historicamente, o relacionamento entre brancos e negros no Brasil – é marcado pela violência, pelo sexo e pela reprodução. Enquanto Gilberto Freyre, alguns anos antes, louvava a miscigenação em *Casa-grande e senzala*, Nelson Rodrigues virava a história pelo avesso, mostrando o lado obscuro do relacionamento interracial no Brasil, agora de maneira ainda mais clara do que nas peças já comentadas. Assim como Jonas, em *Álbum de família*, gostava de violar meninas, a mentalidade de Ismael, um “doutor”, não se afasta muito da do senhor de terras: seu sonho era violar uma branca, e foi isso o que fez com Virgínia na primeira relação sexual que tiveram. O negro reproduz o comportamento do branco, num reflexo cego que demonstra estar a grande tragédia presente no processo histórico e nos vícios por ele engendrados. Virgínia, por sua vez, demonstra um desprezo atroz por Ismael: mata todos os filhos que tem com ele, porque nascem negros, e quer ter um filho branco com Elias, o irmão adotivo de Ismael e o único homem que não a trata como prostituta na cama.

No ato de matar de Virgínia está explicitada a violência que produz e tolera os filhos da mestiçagem – todos, a princípio, filhos fora do núcleo familiar “oficial” do Brasil colonial³²⁷. Filhos muitas vezes de relacionamentos que não eram consentidos pelas escravas; inevitavelmente, filhos de relacionamentos marcados pelo poder e violência, exercidos de forma velada ou não. Na negação dessa vida por Virgínia e na insistência sexual de Ismael – num ciclo de vida e destruição sem fim – está denunciada a perversão no relacionamento entre as raças que nunca sumiu por completo do horizonte mental do brasileiro – basta pensar nas imagens que sempre associam a raça negra ou à força ou ao sexo (os peões de obra e as mulatas do carnaval), num pensamento regressivo que ecoa a escravidão. Virgínia apaixona-se por Elias porque no relacionamento entre os dois está ausente a tensão histórica entre as raças, que faz com que o negro queira vingar-se inclusive sexualmente dos brancos, humilhando a mulher. Ismael a trata como propriedade, como sua *escrava* – mas a pouca liberdade que ainda resta a Virgínia é o que desestabilizará por momentos o casal.

327 Sobre o assunto, ver o ensaio essencial de Antonio Candido, “The brazilian family”.

A experiência sexual entre Ismael e Virgínia será sempre torturada porque está permeada pela escravidão, de modo análogo ao da experiência de Jonas com as meninas que engravida em *Álbum de família*, e mesmo do amor incestuoso que há entre os membros da família nessa peça – pois ele guarda relação com o sentimento que Jonas tem de *posse* em relação aos seus. Não custa lembrar, também, que a prostituição e a escravidão – os fantasmas que dominam o amor, no universo de Nelson Rodrigues – andaram juntas, no passado histórico brasileiro. Embora não fossem prostitutas, as negras eram vistas como tal pelos brancos, ou ainda pior, pois não recebiam pagamento: sexo disponível em troca de nada, sem compromissos legais ou envolvimento sentimentais.

Elias, o irmão de Ismael, é um personagem quase angelical: branco, cego pelo irmão, dele não guarda rancor; após a experiência sexual com ele, Virgínia dirá: “Eu não sabia, não podia imaginar que existisse um amor inocente e que uma mulher pudesse se entregar sem culpa – nenhuma, nenhuma!”³²⁸. Para Virgínia, Ismael ou qualquer outro homem amam “fazendo da mulher uma prostituta”³²⁹. Ismael acha que Elias é o homem “que ama como um anjo; cujo desejo não é triste, nem vil”³³⁰. Elias é o contraste para o amor do casal; ele só pode ser um “puro” porque está fora da *história*, é cego e por isso não tem poder para agredir ou dominar, existindo como elemento de contraste para o amor entre brancos e negros, *conspurado historicamente por uma brutalidade que contamina inclusive o amor entre pessoas da mesma raça*, como vimos nas outras tragédias de Nelson.

Sequer a filha branca de Virgínia com Elias sobreviverá. Ismael a cega e a possui, fazendo-a acreditar que ele é branco; a menina, ainda adolescente, o ama, e foi criada por ele para que ele fosse seu ídolo – novamente, temos o incesto (aqui, no caso, simbólico, pois a menina não é filha de Ismael) relacionado à posse do corpo e também das almas das pessoas. Ismael deseja a enteada assim como Jonas queria Glorinha. Nem mesmo o fruto do relacionamento isento de violência entre Virgínia e Elias está imune à violência e ao trauma do contato entre as raças, que se perpetua como maldição ao fim da peça: “Vosso ódio, vosso amor não têm fim neste mundo!”³³¹. E é somente no desfecho da obra que nos deparamos com o desejo da mulher branca, até então recalcado, pelos negros. Virgínia sentiu seu primeiro desejo aos cinco anos, ao ver quatro carregadores de piano negros, na rua: uma imagem da escravidão. Há no desejo feminino a mesma violência presente no desejo masculino, ou seja, a violência sexual, no universo de Nelson, é sempre compartilhada; não há vítimas.

328 RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, p. 602.

329 Ibidem, p. 603.

330 Ibidem, p. 604.

331 Ibidem, p. 623.

A perversão e o tormento são vividos a dois, em *Anjo negro*, como se a questão racial não pudesse ser tratada sem o tema do sexo, da violência, do nascimento e da morte. É o ciclo reprodutivo e seu rompimento, ou seja, o nascimento e o assassinato das crianças, o que causa o sofrimento dos personagens, que ao se viciarem no que é anti-natural revelam o que há de recalcado em nossa mestiçagem aparentemente risonha e bem resolvida. Esse “inferno a dois” não é rompido nem perturbado por nada; tem caráter de coisa perene e sem resolução, de “mito”. Não há o representante orgulhoso da raça, como na peça de O'Neill; tampouco há a crise do homem negro que chegou a ter um poder social mais difundido, como em *The Emperor Jones*, outra peça do autor americano. Jones dominava seus súditos por meio da força e da violência, assim como os brancos fizeram com os negros; ao se ver destituído por um branco, o Smithers, ele começa a viver um pesadelo, delirando em sua fuga pela selva. A violência que exerceu para ter poder se volta contra ele, na forma de fantasmas; ele se vê sendo avaliado e vendido no mercado de escravos; decai da posição de líder para a de louco, assombrado pelos horrores da escravidão. Mas esse horror se dá como processo *reflexivo*, no interior de sua consciência; mesmo tendo matado um homem branco antes de ser imperador e disputado poder com Smithers, a escravidão para ele não se cristaliza num ciclo de relações violentas com os outros; no fim, ele é morto. Sua luta por poder redundando em fracasso, mas existe, assim como existe o traço de consciência negra em *All God's chillun got wings*. Em *Anjo negro*, sexo, miscigenação e escravidão não se separam; nas peças de O'Neill, por sua vez, há a perspectiva do poder para um negro, ou mesmo a de sua ascensão e reconhecimento sociais, para fora do mito que o assombra.

São os temas históricos das peças míticas os elementos que reaparecerão nas tragédias psicológicas e cariocas, de forma mais contextualizada e restrita, “posta em prática” no laboratório que é a vida do pobre-diabo brasileiro. É como se Nelson quisesse analisar a forma como se manifestam os “mitos” no cotidiano do brasileiro médio, deixando de lado a simbologia pesada de peças como *Senhora dos afogados* e impondo à estrutura das peças uma ironia cômica que vai lhes conferir um certo distanciamento épico e crítico, criando um mecanismo que é um achado, ao revelar que a psicologia do brasileiro oscila entre o superficial e o profundo numa velocidade vertiginosa – exemplo emblemático disso é o comentário de uma das personagens de *Vestido de noiva* sobre o excesso de suor da mãe, no meio de uma ação plena de tensão dramática. Se o corpo é tragédia em algumas peças, em outras ele surge como um limite cômico, estoicamente aceito por um autor que faz do contraste entre ideais e realidade um motivo para a contemplação risonha da fraqueza humana. Mesmo assim, não desaparece nunca o *trauma* da cisão entre os dois termos – corpo e alma – das pretensões da última e da pequenez do primeiro. Em Nelson Rodrigues, o corpo não é veículo ou instrumento da alma, como em Dostoiévski. Raskolnikóv sente febre e cai de cama

após matar; o narrador de *Memórias do subsolo* sofre do fígado, como se o corpo refletisse e incorporasse sua amargura. No caso dos personagens de Nelson, o corpo sempre desmente os personagens, diminuindo-os e submetendo-os: a perspectiva do câncer no seio, que nunca aparece, é uma ideia fixa para a Geni, de *Toda nudez será castigada*; a menstruação é um trauma e a sexualidade, o motivo da loucura da adolescente de *Valsa número 6*; Zulmira, de *A falecida*, morre de tuberculose como queria, mas não a tempo de organizar seu velório como desejava. Não se configura uma identidade *íntegra* nos personagens de Nelson; eles são veículo de seus desejos e suas paixões, e geralmente terminam vitimados por eles. Olegário, de *A mulher sem pecado*, é exemplo disso. Mesmo sendo um dos personagens mais cerebrais e “maquiavélicos” de Nelson, ele terminará por ser capturado em sua própria armadilha. Entrevou-se mentirosamente numa cadeira de rodas para testar a fidelidade da esposa mas, tomado por seu excesso de ciúmes, acabou provocando a traição que tanto temia. Outro grande ambicioso da galeria de personagens de Nelson, o bicheiro Boca de Ouro, também termina mal, consumido por suas próprias paixões. Boca é o “patriarca”, como Jonas, mas sem origem rica: seu desejo, assim como o de Jonas em *Álbum de família*, é desenfreado: graças ao poder e ao dinheiro, ele dispõe de quem quer e na hora que quer, matando sem ser punido por isso. Seu dinheiro permite até que ele mude a natureza de seu corpo, trocando seus dentes por dentes de ouro. Aqui, a onipotência do pobre que enriqueceu não é refreada pela racionalidade, trazida por uma experiência do sofrimento bem refletida e ruminada, como ocorre com Edmond Dantès. Boca não consegue não se envergonhar de sua origem, não se revolta como o Adam Brant de O'Neill, desprezando os que o desprezam: filho de prostituta, nasceu numa pia de gafeira. De modo menos intenso ao que acontece com o Ismael de *Anjo negro*, mas semelhante, sua origem, fundamento de seu ser, é seu ponto fraco e a motivação de sua queda. Ele não é capaz de assumi-la, como a Hattie de *All God's chillun got wings*, e tampouco de apagá-la tornando-se outra pessoa e usando a força do dinheiro para ocultar seu passado, como faz Edmond Dantès. Nele, o ressentimento de classe se mistura ao fascínio e à submissão aos ricos de berço. Boca, muito brasileiroamente, não entendeu que o dinheiro realmente transforma: ainda vê as grã-finas cariocas como pessoas “superiores”. Essa incoerência um tanto ingênua é o que o porá a perder, exacerbando por um lado seu desejo de grandeza (ele chega a se achar “meio deus”) e de outro tornando-o vulnerável à grã-fina Maria Luísa, que o mata. O homem que não se humilhava a mulher nenhuma morre pelas mãos de justamente uma mulher. Apesar de possuir todos os meios materiais para ser o dono de seu destino, Boca não resistiu às paixões que haviam dentro dele, e não soube dominá-las a seu favor. Sua personalidade mal formada, baseada no mando e na força puros e sem auto-controle, esses foram os elementos que o levaram à aniquilação.

Nem um desejo mais modesto e aparentemente banal, como o de Zulmira em *A falecida*,

encontra sucesso. Seu projeto é diferente do de Boca, que queria poder neste mundo. Zulmira quer apenas um último lampejo – um enterro de luxo – para existir ao menos uma vez, intensamente, para os *outros*, e não para si mesma: no seu desejo não há o elemento da reflexão, e nem a perspectiva de fruir a própria glória. Uma morta é incapaz de olhar-se no espelho para gabar o fausto de seu velório, passageiro como os enfeites de uma escola de samba. Seu desejo por aparecer prescinde de sua própria individualidade, de seu caráter de sujeito ativo de sua vida – e nesse sentido, a peça é reveladora do esvaziamento interior presente em muitos dos personagens de Nelson. No “oco” de suas personalidades aninham-se as paixões e obsessões, mutáveis como água³³². A incoerência e a confusão norteiam as atitudes de Zulmira – a mulher que não tem competência suficiente sequer para que se faça cumprir um desejo seu pós-morte. Por um lado, ela se escandaliza com o sexo ao pensar na morte; por outro, entrega-se a um desconhecido na sorveteria, tornando-se sua amante porque o marido, Tuninho, sente nojo dela; quer ser enterrada com pompa também para humilhar Glorinha, a prima que a censura veladamente por ter um amante; e deseja a morte como quem desejasse uma libertação – mas não tem consciência plena da miséria que é a sua vida de casada e nem aventa a possibilidade de mudar de vida, separando-se de Tuninho, por exemplo. Tuninho, por sua vez, impedirá o enterro de luxo de Zulmira, como vingança por ter sido traído; mas o conhecimento da mulher com quem se casou tampouco faz com que ele mude de vida ou saia da alienação em que sempre viveu. Entre esses dois cegos, só há o sexo e a morte, a predestinação através de suas taras, a saber, o nojo da vida que sentem os dois membros desse casal suburbano sem filhos, uma repugnância pelo que vive, aliás, muito presente nas obras de Nelson e também indiretamente relacionada à escravidão, como veremos.

Sem a mediação do diálogo consistente entre dois sujeitos autônomos, que conseguem dominar minimamente seus desejos, a sexualidade se transforma em um pesadelo e a regressão atinge o nível da vida dos animais, revelando aspectos da vida sempre presentes mas quase nunca conscientes. Podemos ler *Os sete gatinhos* como um aprofundamento da situação de *Álbum de família*, retratada num outro momento social e histórico: aquele no qual o pai aparentemente perdeu seu poder econômico e de mando, tornando-se apenas um “contínuo”. Noronha tem quatro filhas que não se casaram e uma virgem, a caçula Silene, espécie de “reserva moral” da família. Ele não teve como conter o desejo das outras quatro filhas – a pobreza impediu-o de prendê-las em casa, como propriedade sua. Aurora prostitui-se, as outras filhas também. Mas aos poucos vamos vendo que essa família, assim como a de Jonas, é um bordel, onde o desejo dita as ordens. Silene mata

332 “Como pessoas, a vivência do mito individual nos mostraria o conflito entre desejo e vontade e teríamos aí demonstrado uma identidade pessoal. Mas, por viverem compulsivamente, suas personagens encontram-se no nível do mito coletivo”. Para Amália Zeitel, em Nelson “o povo manifesta o inconsciente de uma nação”. Ver “Nelson Rodrigues: autor vital”. In: **Teatro completo**, p. 243.

uma gata no colégio interno em que estuda. A gata estava prenhe, e ao morrer dá à luz a sete gatinhos, numa “golfada de vida”. O número é referência à família de Noronha, composta por sete pessoas, e o parto da gata, em que se misturam morte violenta e vida, não exclui o sentido de nojo da vida e sua continuidade como maldição: mesmo que a rejeitemos, ela pulula e se reproduz inevitavelmente, como baratas num ninho. O automatismo da reprodução do que vive é o sonho e o pesadelo dos personagens de Nelson, ao mesmo tempo fascinados e horrorizados com a beleza e a brutalidade da existência, como se não tivessem passado do primeiro estágio da infância, aquele no qual o sexo surge como violência e trauma para a criança, além de fonte posterior de fascínio.

Como gatinhos que nascem cegos e indefesos: assim são os personagens da peça, debatendo-se em meio ao líquido viscoso de seus instintos. Essa é a obra do autor em que fica mais evidente o “escândalo da vida” sentido por Nelson: a corporalidade como tortura e castigo, porque privada da reflexão. Qualquer semelhança com a situação do escravo não é mera coincidência: é conteúdo histórico sedimentado e transformado em matéria para o drama, seguindo o mesmo princípio de ficcionalização que encontramos na prosa de José Lins do Rego, que vai da violência explícita de *Menino de engenho* à simbologia de *Água-mãe*, por exemplo. Silene matou o gato porque sentiu ódio da vida e de si mesma: ao matar o bicho, sabia que estava grávida, ou seja, sentiu a vontade de causar a violência que transferiu para o bicho em si mesma. A mulher traz dentro de si o mesmo nojo da vida que faz com que o homem chute barrigas de grávidas; asco e prazer são as duas faces de um comportamento apaixonado e desmedido frente à animalidade humana, que surge sempre como um escândalo para os personagens de Nelson: o único personagem que a considera “natural” é Elias, de *Anjo negro*, pelos motivos estruturais para a peça que já expusemos anteriormente.

Os personagens de *Os sete gatinhos* são, todos, como a gata que morreu: quase puro instinto. A esposa, sentindo falta de um homem, escreve palavrões no banheiro; as filhas possuem uma sensualidade desenfreada. Aqui, de maneira diferente da que acontece em *Álbum de família*, não há um pai despótico a moldar a vida de todos com seu desejo. Aparentemente, cada um dos membros do clã é o “Jonas” de si mesmo, torturando-se com sua incapacidade de impor-se limite, afundando-se na lama do inconsciente. Mas a cena final da peça mostra a força que ainda tem o pai na família rodriguiana, mesmo que ele seja um pobre-diabo: foi Noronha quem prostituiu as filhas, talvez como projeção do seu desejo – pois o aspecto econômico não se coloca de maneira determinante na peça. A revelação final da obra é a *sua* canalhice, que teve poder de determinar a vida de todos; ele mandava deputados procurarem suas filhas – e note-se que nem assim conseguiu ascensão social, deixando de ser contínuo, de modo que não há justificativa para sua atitude a não ser o desejo: prostituir as filhas para que assim ele não as possuísse, num mecanismo de defesa semelhante ao de

Jonas: engravidar meninas como forma de desviar o desejo por Glorinha. Nenhuma dessas alternativas inclui o *autocontrole*: pelo contrário, elas projetam para fora uma questão interior desses homens, fazendo com que assim eles causem dano na vida de outros, um dano irreversível: gravidez, prostituição. A pulsão não é reprimida: é *desviada*, e nesse movimento causa o mesmo prejuízo caso fosse plenamente realizada, apenas livrando aquele que a sentiu do “tabu” do incesto. É Noronha o “velho safado”, o demônio que destrói a família: Bordalo, o médico que deseja Silene, é apenas uma projeção dele mesmo. Mesmo sem dinheiro e sem poder, Noronha é o dono do destino das pessoas de sua família: mas todos se perdem em violência porque ele não é dono de si e nem soube transmitir isso aos seus. O traço cômico, presente em alguns momentos da peça – por exemplo, no fato de a mãe, na abstinência sexual, escrever palavrões no banheiro – em vez de conferir leveza à história apenas aprofunda o sentido trágico, trazendo-o para o plano mais baixo do cotidiano. A grandeza simbólica das tragédias míticas se transforma no distanciamento épico das tragédias cariocas, sintoma de uma autoconsciência cada vez mais desenvolvida no dramaturgo, que passa a dominar com maestria a ligação entre o realismo do cotidiano e a tragédia da existência.

Se a família brasileira é um bordel, só há salvação na loucura: daí que Arandir e Gilberto são os únicos personagens lúcidos – e “puros” – da galeria de protagonistas rodriguianos. Em *Perdoa-me por me traíres*, além das taras que remetem ao passado histórico do Brasil³³³ – meninas menores de idade, de família, que se prostituem a deputados – temos a cena de um aborto em que a adolescente Nair morre, esvaindo-se em sangue, e a história de Glorinha, uma menina de 16 anos, filha de Gilberto e Judite – casal que se ama, mas de forma desesperada, muito carnal. Gilberto tem ciúme doentio de Judite, chegando a espancá-la em uma de suas crises, nas quais misturavam-se amor e ódio, numa exacerbação do desejo que chegava à animalidade, e que transformou sua família num escândalo. No auge de sua crise, mergulhado na tortura da carne, ele diz: “Quero que a febre queime os miolos da minha cabeça e, sobretudo, isto: não quero pensar (num crescendo fanático). Não quero, não quero, não quero! (termina num soluço). (...) Odeio minha mulher e odeio minha filha porque é filha de minha mulher!”³³⁴. Deparou-se com o nojo da vida e o ódio à família ainda *inconscientes* em Silene e Noronha. Mas tamanha tensão levará Gilberto a uma casa de saúde, de onde ele retorna “iluminado” após seis meses de retiro, livre do desejo de *posse* que o enlouquecia, e culpando-se pela traição de Judite – foi seu ciúme que a causou. Gilberto é um

333 Já vimos que Sábato Magaldi não vê papel relevante da história brasileira na obra de Nelson. Décio de Almeida Prado compartilha opinião semelhante, e comenta: “As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos”. Além disso, Décio, assim como outros comentadores da obra rodriguiana, nota a precedência, nela, do coletivo sobre o individual: “Quando pensamos no teatro de Nelson como um todo, não são personagens de exceção ou enredos bem elaborados que nos vêm à mente. O individual como que desaparece em face do coletivo”. Ver, do autor, “Nelson Rodrigues”. In: **Teatro completo**, p. 271 e 275.

334 RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, p. 806.

Olegário que “assumiu sua lepra”, para usarmos uma expressão cara a Nelson, e nessa tomada de consciência se salvou. Para ele, “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela”, e “Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído”³³⁵. A malária transformou Gilberto numa espécie de “santo”, num desajustado, incompreendido por não se guiar mais pelos padrões de posse e castigo. Em oposição ao homem cego pelos seus desejos, como Jonas, Misael, Noronha, Nelson não vê o homem equilibrado, medíocre; antes pende para o outro extremo da exacerbação, o homem desprendido, o quase santo que diz: “Amar é ser fiel a quem nos trai!”³³⁶. Não existe o cidadão médio em sua dramaturgia: e, se ele existe, é um tolo que vive na ignorância de seus monstros interiores, sempre prestes a serem despertados. Mas, assim como acontece com o Arandir de *O beijo no asfalto*, Gilberto não encontra eco para suas palavras nos outros personagens da peça: nem Judite, a sua esposa, a quem ele pede perdão por ter sido traído, o compreenderá. Quem vence novamente é o desejo, em sua inquietação de chama, na forma de Glorinha, que seduz o assassino de sua mãe e retorna ao prostíbulo. A ordem é o caos do desejo; a clarividência de Gilberto, assim como o gesto de Arandir, ao beijar a boca de um homem agonizante, jamais será compreendida pela estreiteza e egoísmo gerais.

Não há solução de meio-termo ou compromisso entre desejo e espírito. Para Nelson a pureza é sempre incompreendida: brota como um milagre em um santo e não encontra ressonância ou termo de comparação em meio à sujeira da “normalidade”, e por isso mesmo é adorada nos santos: por ser impossível. Novamente temos o tema do escândalo da vida em *O beijo no asfalto*, mas nesta peça ele leva a um caminho diverso, que não é o da pura e simples degradação. Ao ir em busca de meios para o aborto de Selminha – pois Aprígio acha que a gravidez atrapalha a lua-de-mel – o protagonista irá abrir caminho para o grande acontecimento de sua vida: viu um homem morrer no chão da rua e nesse instante beijou sua boca. Na esterilidade desse amor entre homens desconhecidos, há a salvação e a transcendência – assim como no amor entre Riobaldo e Diadorim havia a intensidade da pureza. Desse gesto, Arandir nunca se arrependerá; é o gesto que o redime como criatura humana:

Beijei porque! Alguém morria! 'Eles' não percebem que alguém morria? (...) em toda a minha vida a única coisa que se salva é o beijo no asfalto (...). Por um momento, eu me senti bom! (...) Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? (à cunhada). Desejei você (...) É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (grita). Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!³³⁷.

A pureza de Arandir o leva ao fascínio pela morte (ele não sente nojo do agonizante), e depois à solidão e condenação pelos homens: nem mesmo Selminha o compreende. O “ato puro”

335 Ibidem, p. 812.

336 Ibidem, p. 813.

337 Ibidem, p. 986.

faz uma limpeza em sua vida, devastando até o amor que ele acreditava existir em seu casamento, e deixando-o completamente só – como nasceu e como morrerá³³⁸. Mas ao aliviar a solidão de um homem no momento de sua morte ele mesmo se salvou – e se condenou ao assassinato por Aprígio, que o desejava por ser homossexual. Sem querer, seu ato desinteressado provocou a ira de outra pessoa. Novamente, assim como em *Perdoa-me por me traíres*, o desejo vence, e o mundo continua a ser um inferno.

Desire under the elms é uma peça de O'Neill na qual o desejo tem um papel preponderante, mas mesmo assim, ele se subordina – e se associa – a objetivos que vão além dele, incluindo os interesses dos personagens pela posse de uma fazenda. Ambientada no ano de 1850, na Nova Inglaterra, na obra também temos a figura de um velho patriarca, cuja vitalidade, aos 75 anos, ainda não se apagou. Ephraim tem três filhos jovens, frutos de dois casamentos, e casa-se com Abbie, de 35. Entre a mulher e Eben, o filho mais novo de Ephraim, surgirá uma atração irresistível, da qual nasce uma criança. Mas pesa sobre Abbie a suspeita de ter se casado com o velho e fingir que o filho é dele só para que a fazenda seja sua herança: suspeita que fará com que ela mate o bebê e vá presa com Eben, que confessa sua participação no crime, embora não tenha feito nada.

O pai não é onipotente, na peça de O'Neill, e nem deforma a todos com seu desejo e egoísmo. Os dois filhos mais velhos, Simeon e Peter, vão para a Califórnia, em busca de ouro; Eben se mostra sempre ressentido pela morte de sua mãe e desejoso de vingá-la, pois segundo ele foi a dureza e a grosseria de Ephraim que a mataram; Abbie tem seus motivos para querer uma vida melhor, pois sua trajetória é repleta de sofrimentos e privações. Há motivações objetivas para as ações dos personagens, por mais que eles estejam dominados por suas paixões. Nada, aqui, se assemelha aos caprichos de Zulmira em relação ao seu enterro ou à tara de Geni em relação a Herculano e seu filho, em *Toda nudez será castigada*, todos nascidos de uma paixão arbitrária ou de uma maldição sem fundo racional, como aquela que a mãe de Geni jogou sobre ela. Família e propriedade se associam de modo concreto na peça de O'Neill, e não do modo psicológico, abstrato e simbólico que encontramos em Nelson, no qual o pai contamina inclusive as consciências dos personagens. Ephraim possui as terras da fazenda, não as almas de seus habitantes, como o Jonas de *Álbum de família* ou mesmo o Noronha de *Os sete gatinhos*. Ao matar o próprio filho, Abbie sabe o que está fazendo: abrindo mão da propriedade para provar seu amor por Eben. O amor deles

338 Embora também não encontre traços da história brasileira na obra de Nelson – para Hélio Pellegrino, em *Álbum de família* não encontramos a história de uma família determinada, apenas um mito – o crítico nota que em *O beijo no asfalto* “a consciência da morte, a assunção da morte, representam o mais alto ponto de individuação a que um ser humano possa chegar”, ou seja, só Arandir é indivíduo na peça. Daí podemos encontrar uma explicação para as “narradoras mortas” notadas por Sábato Magaldi: só é possível o esboço da individuação após a morte ou no contato com ela, pois o não ser rompe a indistinção até então presente entre o eu e o outro... Ver PELLEGRINO, Hélio. “A obra e o beijo no asfalto”. In: **Teatro completo**, p. 164.

sobreviverá à morte da criança, não como maldição e ciclo sem fim, como em *Anjo negro*, mas como escolha deliberada. Os personagens de O'Neill fazem de seus desejos objetivos geralmente ligados a fins práticos; os de Nelson primam pela incoerência e confusão mental, que quase sempre os leva a obsessões e atos exacerbados que redundam em destruição irrefreada, suicídio, assassinato – elementos que acabam por estruturar suas peças, na ausência de tramas mais bem urdidas no plano do diálogo e raciocínio lógico.

Obra em que as obsessões de Nelson encontram seu ponto máximo é *Toda nudez será castigada*, uma das mais violentas e bem realizadas do repertório rodriguiano, em sua mistura perfeita de maldição mítica e realismo carioca. O real, aqui, é porta para um infinito sem luz, sem redenção: a maldição da carne, dada logo de início pela obsessão de Geni com uma ferida no seio inexistente, que poderia se transformar em câncer. Nessa obra temos um “encontro de loucos” que irão se debater durante toda a ação – sem que existam fins práticos ou objetivos a guiar suas atitudes. Patrício, o “cínico da família”, que tinha tudo para ser um Iago tupiniquim, é quem articula toda a ação nos bastidores: desvia o irmão Herculano de sua viuvez beata e casta, fazendo com que ele conheça Geni; mostra ao também casto Serginho, o filho de Herculano, o pai e a prostituta em plena relação sexual, o que causa um trauma no rapaz criado por tias solteironas; mas pouco fala e termina a peça sem obter nenhum lucro pessoal a não ser a satisfação de ter destruído tudo. Nelson não revela os fundamentos da descrença ou a “filosofia de vida” de Patrício, como Shakespeare faz com Iago ou Ricardo III, ambos monstros cerebrais. O personagem é apenas um elemento negativo, catalisador dos desejos que levarão à tragédia.

A prostituta Geni, por sua vez, se associa a Herculano em busca de dinheiro, é claro – exige dele casamento e uma casa – mas aos poucos vamos notando que há muito menos cálculo do que loucura e paixão em suas atitudes. Ela é uma mulher doentia, desesperada na busca de um amor que nunca é suficiente, espécie de “buraco negro” do desejo, atraindo os homens para sua órbita de destruição, quase o símbolo da carência humana e suas dores. Em uma das passagens da obra, Geni diz a Serginho que tem nojo de si mesma. Nojo do seu corpo de mulher. O câncer no seio que ela acredita que terá é uma forma de autopunição. Toda nudez será castigada: não há possibilidade de fruição do sexo sem culpa. Nesse sentido, Geni, em sua agonia sem fim, é o grande personagem trágico de Nelson Rodrigues – talvez o maior. Na prostituta, torna-se vivo e premente o drama da carne tornado consciência insuportável ao ponto de levar ao suicídio. No fim da gravação que é a narrativa da peça, Geni amaldiçoa toda a família e também seus seios: novamente, a continuidade da vida é vista como o mal, e se engana quem vê em Nelson Rodrigues um autor que coloca soluções esperançosas no fim de suas peças. Mesmo que isso aconteça em duas delas – *Bonitinha*, *mas ordinária* e *Anti-Nelson Rodrigues* – o fato é que o conteúdo da ação nessas duas obras

contrabalança o “final feliz”, e o conjunto da obra faz com que desconfiemos desses desfechos – afinal, pode se tratar de uma última ironia. E se Ritinha e Edgard transformarem-se na Gorda e no Noronha de *Os sete gatinhos*? Ora, sabemos que no universo de Nelson a rotina e a realidade tendem a exercer um efeito corrosivo sobre as ilusões.

Os personagens de *Toda nudez será castigada* não estão a serviço de si mesmos, de suas crenças ou projetos pessoais. Estão, como todos os personagens de Nelson, debatendo-se entre si em prol da revelação exasperada de uma *verdade* que brotará do atrito agonizante de suas existências. Serginho foge com o ladrão boliviano porque, assim como a Maria Cecília de *Bonitinha mas ordinária*, gostou de ser estuprado e associa o sexo à violência; Herculano se perdeu ao entrar em contato com Geni, causando também a perdição dela; não há ganhos, apenas revelações. Em *Desire under the elms*, apesar da tragédia, Abbie e Eben terminam conscientes e confiantes em seu amor, que os redime do crime de infanticídio. Na peça de Nelson, nenhuma ideia de redenção é possível: Geni narra sua vida do ponto de quem está prestes a morrer e nem assim encontra distanciamento suficiente para refletir e tirar conclusões mais sóbrias sobre o que viveu: seu relato é tão apaixonado quanto as ações no calor do momento.

4.1) Na luz que cega: O Casamento

“O ato sexual é uma mijada!”³³⁹, exclama o padre ao pai de família que vai se aconselhar com ele a respeito do casamento da filha, no romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, liberado para publicação pela censura em 1967. Nessa frase violenta está contida boa parte da concepção de mundo do dramaturgo que se auto-intitulava “o reacionário”, e para quem o ser humano, sem Deus – sem a noção da transcendência – poderia cair de quatro no chão e sair uivando pela floresta, feito um animal selvagem. Do mesmo modo, é a promessa de transcendência contida no sentimento do amor o que vale – é freqüente em sua obra a cena dos dois amantes que desejam morrer juntos, no que seria o ápice, para o autor, da paixão, que não se perpetua prosaicamente em filhos que sujam fraldas, mas sublimada no vazio da morte, tão puro quanto o sentimento do amor. Um obcecado pela pureza, Nelson Rodrigues foi o sujeito mais capaz de odiar a vida e seus limites em nossa literatura, depois, é claro, de Machado de Assis, em quem, como já comentamos, Augusto Meyer argutamente detectou um “ódio entranhado da vida” refletido no seu assombroso domínio da língua e no fundo pessimista sobre o qual se destacam todos os seus personagens. A vida cheira mal, é mesquinha, nos prende na trama de seu ciclo maldito, e temos consciência de seus prazeres, de seu fim, de sua miséria e grandeza; em Nelson Rodrigues o dramalhão de *Crônica da casa assassinada*

339 RODRIGUES, Nelson. **O Casamento**. Rio de Janeiro, Agir, 2006, p. 51.

se agudiza e refina em tragédia, em cisão sem possibilidade de liberdade ou autoconhecimento que não seja a perda de si mesmo na loucura, uma desindividualização radical, a queda no nada. Aqui, não é o meio que dita os destinos dos personagens. Sua tragédia se revelaria em qualquer ambiente, pois a própria existência é um *trauma* para o ser humano, e a vida um cenário colorido de horror, inquietação e desejo, como num quadro de Hyeronimus Bosch. Não há como fugir da família pois ela, aqui, é a própria forma de reprodução da existência, e o simples fato de existir é que é trágico e impuro desde seu início. Ao mesmo tempo, em meio a todo esse extremismo existencial, Nelson Rodrigues não deixa de pintar os detalhes mais prosaicos e inserir solidamente seus personagens no tempo histórico, sem fazer deles, no entanto, meros frutos de seu meio, variações sobre o mesmo tema como no caso de José Lins do Rego em *Fogo morto*.

O casamento é um romance de enredo enxuto; a trama tem como objeto uma família carioca e bem situada socialmente cuja filha mais nova, Glorinha, deve se casar, para perpetuar a existência e o patrimônio dos seus. É na resistência do pai, Sabino, ao casamento da filha, e no processo de transformação da jovem em mulher que se articula a substância do romance, de estrutura dramática e cheia de tensões. O casamento da filha desencadeia no pai um processo de auto-conhecimento que traz à tona suas memórias, seus pecados e o coloca em contato com uma verdade capaz de o aniquilar. O corpo choca e agride em Nelson Rodrigues; de forma intensa nesse romance, a vida surge como uma oscilação incessante entre o claro e o escuro, o transcendente e o animalesco, tudo isso revelado num “homem de bem”, dono da imobiliária Santa Teresinha e pai de quatro filhas, o magro Sabino, quase uma figura de El Greco, de feições atormentadas e idéias fixas – entre elas a morte de seu pai, a quem ele só foi capaz de amar no momento em que ele se decompunha em vida, defecando, impotente, no hospital, às vistas do filho.

Sabino trabalha em uma imobiliária: a propriedade e a riqueza estão incrustadas em sua personalidade, assim como na de Jonas e Misael. No seu ambiente de trabalho, ele se sente onipotente. Vai casar a filha caçula e virgem, mas no meio de seus planos está o ginecologista Camarinha, que diz ter visto Teófilo, o futuro genro de Sabino, beijando na boca seu assistente, José Honório. No cerne do impedimento à continuidade familiar, está a desvirilização dos homens, indicando que a família patriarcal não é mais a mesma – e é de se notar a presença da homossexualidade, de modo mais ou menos ostensivo, nas quatro narrativas estudadas: em *Fogo morto*, surge apenas insinuada, na figura de Lula, homem mais preocupado com pompas e aparências, cruel no mando mas pouco eficiente como administrador de terras; em *Crônica da casa assassinada*, aparece nua e crua, na figura de Timóteo, uma espécie de pastiche, mistura entre senhor de terras e matrona mineira tornada grotesca; em *Lavoura arcaica*, na relação incestuosa que é insinuada entre André e seu irmão mais novo. A homossexualidade se insinua, em todas essas

obras, como índice da modernidade, associado à decadência do passado: Timóteo será amigo de Nina, a mulher da cidade, no romance de Lúcio Cardoso; André corrompe o irmão menor pois é o único filho que ousou sair da família e ir em direção à cidade, na obra de Raduan Nassar; e Lula, por sua vez, é um refinado porque perdeu a força viril dos donos de terra do passado: não consegue mais nem ter controle sobre sua família, cuja esposa vende ovos para ajudar no orçamento.

Em *O casamento*, assim como em *Fogo morto*, a decadência é capaz de revelar. No meio da degradação está Glorinha, a personificação da beleza física, desejada por todos, trazendo em si a semente da degradação que o tempo provoca em tudo o que é belo e vivo mas também a promessa da pureza. Os personagens a desejam porque nela se espelham; Eudóxia, a mãe, cheirou a primeira menstruação de Glorinha; Sabino cheirou o cocô de sua fralda quando ela tinha seis meses. A relação entre os pais e a menina é primitiva, quase animalesca, baseada no olfato e nos traços mais evidentes da corporalidade. Os pais revivem a juventude e vêem-se a si mesmos apodrecer através da filha, e o romance é pontuado por imagens como essas, em que o detalhe fisiológico mais reles revela a violência da vida e a consciência da morte. Glorinha, ao contrário das pessoas “comuns” do romance, não tem mau hálito, não cheira mal. É a personificação da juventude, momento em que estamos imersos no presente, suspensos entre o passado e o futuro, petrificados pelo breve momento de plenitude que não retorna, no qual nossas forças estavam no auge. E morrer jovem é manifestação de pureza: Antônio Carlos, o filho de Camarinha, não suportou a intensidade da vida e se matou em um acidente de carro, após ter deflorado Glorinha numa orgia promovida por José Honório, o mesmo que foi acusado por Camarinha de ter beijado Teófilo.

Como nos livros do Marquês de Sade, aqui é impossível contemplar a pureza sem sentir o desejo louco de conspurcá-la; tudo o que vive está fadado à destruição. Ao examinar a suposta virgindade de Glorinha – ela, que tampouco suporta ser jovem e bela e tem sede de degradação – Camarinha tem vontade de possuí-la violentamente e para se desviar do desejo evoca a imagem de seu filho no necrotério. O desejo e a vertigem; a imagem do corpo morto e das pernas abertas no consultório ginecológico se fundem numa só, constituindo um golpe freqüente que o romance aplica no leitor, entremeado, genialmente, por considerações prosaicas ligadas às idiossincrasias pessoais do próprio Nelson Rodrigues, presentes nas suas crônicas da época: a questão Drummond, o modismo Burle Marx, o cigarro “mata rato” Caporal Amarelinho... tudo isso sem que se perca a tensão, pois o alto e o baixo convivem num mesmo nível, e é essa sua existência unida que garante a própria presença do trágico em Nelson Rodrigues, capaz, como Dostoiévski, de ver na opacidade da lama o reflexo das alturas. Seus personagens são como pontas de lança, ora apontadas para o chão, ora para o céu, oscilando entre o banal e o grandioso e ferindo aos outros nesse movimento, posto que a vida é violência.

O autor da frase de impacto que abre nosso comentário sobre o romance é o Monsenhor Bernardo, homem pio, de aparência sólida que transmite plenitude, e cujas mãos têm gosto de terra. “Tudo o que ele fazia vinha carregado de potência”³⁴⁰; espécie de exato oposto do torturado Sabino, aceita plena e alegremente sua existência, e por isso é o único personagem íntegro do romance; ao urinar, sente-se como um jumento, e é inclusive ao fazer suas necessidades fisiológicas que vai se sentir mais próximo de Deus. Essa figura digna de uma novela de Boccaccio resistirá tranquilamente a uma Glorinha que se oferece nua a ele, atraída por sua batina e por sua força plena. Vive em paz porque aceitou a miséria da carne – não sente nojo da vida, como Sabino, sendo que no reverso da repugnância está a atração vertiginosa, que atormenta. Ao ouvir o Monsenhor falar em jumentos, Sabino sente desejo de reencontrar e possuir sua secretária Noêmia, que nutre paixão antiga pelo patrão e é amante de Xavier, cuja esposa é leprosa. Mesmo na traição, Sabino faz questão de manter ares respeitáveis e domésticos. Traía a esposa com regularidade controlada: uma vez por mês, duas no máximo, num apartamento alugado por uma mulher viúva com duas crianças; “a presença das crianças dava a Sabino a sensação de lar, de família”³⁴¹; trata-se de um homem que teme o próprio abismo que carrega palpitante dentro de si, que só conhece o amor normal, “que é triste e doente. Doente, não. Mas é triste, o amor normal é triste”.³⁴² Sabino sente repugnância de sua existência como corpo, como carne, carregando em si, de forma muito viva, a chaga da vergonha do mito de Adão e Eva, a dissociação entre corpo e espírito que está na base da civilização ocidental e que em Nelson Rodrigues se agudiza em tragédia individual, de fundo espiritual, remontando a um catolicismo intransigente, quase monástico, próximo aos extremos de que são capazes os santos: só está apaziguado em seu universo quem aceita sem revolta a cisão entre carne e espírito, vivendo resignada e amorosamente a falibilidade e a precariedade, como o Monsenhor. Os rebeldes como Sabino, que não conseguem aceitar o corpo, vão sendo levados lentamente à loucura.

A miséria da carne vai ser exposta com mais detalhes no relacionamento entre Xavier e sua esposa leprosa. Pobres-diabos à margem da trama principal, eles são a imagem invertida do saudável casal pequeno burguês, urbano, potencial consumidor de eletrodomésticos e com três ou mais filhos, que era modelo de família no Brasil das décadas de 50 e 60. Xavier sente pena da esposa que apodrece aos poucos, fechada dentro de casa; a doença dela faz dele um humilde, submisso aos caprichos de Noêmia que, cada vez mais atraída por Sabino, vai aos poucos desprezar o homem de 45 anos, obeso, triste e solitário que ela encontrou em uma fila de ônibus. Segundo Sandra, amiga e confidente de Noêmia, Xavier parece um cachorrinho atrás da amante; para ela, o homem tem que se impor. Em Nelson Rodrigues, as próprias mulheres endossam a violência

340 Ibidem, p. 49.

341 Ibidem, p. 61.

342 Ibidem, p. 63.

masculina; só há amor na agressividade e na doença. O encontro carnal entre dois espíritos que sabem que vão morrer nunca é pacífico, é sempre um rebaixamento (por isso o amor normal é triste) à animalidade. A rejeição de Noêmia vai despertar em Xavier o “macho” adormecido pela submissão à sua mulher, esta por sua vez uma massa de carne doente que, mesmo nos estertores da morte, sente desejo por ele, numa mistura de desespero, ânsia por infinitude e miséria. Quando vê sua tentativa de reaproximação fracassar, Xavier apunhala Noêmia pelas costas, com um punhal hereditário (como se recuperasse seu orgulho masculino familiar, passado de pai para filho) e com a mesma arma faz uma cruz na boca e no sexo de Noêmia. Ao chegar em casa, mata a esposa e se suicida em seguida. Nesse triângulo amoroso infeliz, se materializam a lepra moral que constitui o próprio ar que respiram os personagens da família de Sabino, mais abastada; “assumir a própria lepra” era uma frase, aliás, bastante presente na obra de Nelson Rodrigues, e trata-se de um ato radical: a paixão não faz concessões, e a obsessão pelo sentimento puro só pode levar à aniquilação.

Enquanto o Monsenhor desfila placidamente sua animalidade corpulenta e sólida pela igreja, Sabino está no *rendez-vous* familiar com Noêmia, numa cópula que traz à tona seus fantasmas. Nem mesmo o ambiente familiar do local do encontro é capaz de afastar de sua mente a memória do dia em que, aos doze anos, serviu de mulher a um garoto de catorze. Levou uma bofetada, e gostou. Durante o ato sexual, diz o nome da filha, Glorinha. Pederastia e incesto: esses, os sentimentos escondidos de um “homem de bem” que está, desde o início do romance, no limite. Aqui, o patriarca torna-se farsa. No fundo Sabino não quer o casamento da filha, pois este representa a *continuidade* da família, uma prisão para a selvageria, que ele odeia; além disso, o desejo pela menina é só mais uma manifestação da vontade de aniquilar o próprio clã, num processo de autofagia semelhante ao que ocorre em *Crônica da casa assassinada* e *Lavoura arcaica* e é insinuado em *Fogo morto* além, é claro, de ser um desejo inconfessado presente em todas as famílias; a própria reprodução da vida reproduz a maldição que a engendrou. Temos a intuição da pureza mas existir é o ato impuro por excelência; tal está exposto no paradoxo cristão, revelado nas imagens detalhadas do corpo de Cristo, cujos olhos se dirigem para o céu enquanto o corpo do Deus tornado humano está realisticamente dilacerado em sangue.

A vida é brutalidade; quando se trata do desejo, então, não há espaços para delicadezas nas obras de Nelson Rodrigues, e em *O casamento* não é diferente. Noêmia, após o ato sexual com Sabino, diz orgulhosa à amiga Sandra, no escritório, que está “toda molhada”. Não gostou que Sabino tivesse usado preservativo, pois “ela gostava de sentir carne com carne”; ao contrário de Xavier, não é capaz de sentir um pinga de piedade pela esposa doente dele, e começa inclusive a ter nojo dos micróbios que o amante traz de casa. A mulher do ginecologista Camarinha, por sua vez, enlouqueceu após a perda de Antônio Carlos: ficou internada, ficava nua e passava as próprias fezes

no corpo, mas depois se recuperou. São personagens no limiar da bestialidade, assim como ocorre em *Fogo morto*, *Lavoura arcaica* e *Crônica da casa assassinada*; tudo isso, num momento histórico em que se desfaz o modelo da família patriarcal, baseada na ordem de produção rural e escravocrata. É como se os sentimentos represados no modelo antigo estourassem, como bolhas purulentas, no interior de uma estrutura social central para a compreensão do país, e responsável por moldar a psicologia e os sentimentos de seus membros de forma contínua durante gerações. O impacto com o qual isso ocorre na obra de Nelson corresponde a uma intuição do autor, relativa ao caráter repentino e pouco linear pelo qual o país se modernizou, de forma autoritária e conservadora. Houve pouca preparação do país para a modernidade: da escravidão, abolida em 1888, passamos no início do século XX para uma ordem industrial na qual os trabalhadores estavam desprovidos dos direitos já conquistados na Europa. Aqui, o processo histórico da modernidade chega sem a linearidade e o caráter progressivo e um pouco mais democratizante com que se desenvolveu nos países centrais.

Se a vida, como dizíamos acima, é brutalidade, a juventude logicamente é o ápice da violência – ao ser entrevistado por Otto Lara Resende em 1977, o conselho que Nelson dá aos jovens é: “envelheçam”. Glorinha, “amoral como um bichinho de avenca”, é puro instinto, assim como Antônio Carlos, o jovem por quem ela se apaixona e que tem “cheiro de mar”. A menina de família será deflorada pelo filho de Camarinha durante uma orgia na casa do suburbano José Honório, na qual também estará presente sua amiga Maria Inês. Em meio aos túmulos do cemitério, no enterro de Antônio Carlos, é que a jovem vai sentir, como num reflexo, que ama o outrora agônico e inquieto Antônio, que dizia ser salvo todos os dias por alguém. O rapaz era atraído pela loucura e pela velocidade, e ficou fascinado ao assistir ao ataque epilético de uma prima de Glorinha, a Silene – e que foi violentada durante um ataque por Sabino, aos treze anos. Silene, durante os ataques, gritava e seu olho, que era castanho, ficava azul. Antônio Carlos deseja ter uma crise igual à de Silene. A convulsão da consciência, sua perda e descontrole absolutos, são também uma forma de pureza ao mesmo tempo em que são rebaixamento bestial e desindividualização – o epilético baba, urina e defeca, completamente “fora de si” durante o ataque, como se possuído por um demônio, sentindo grande sensação de vergonha após o acontecido: note-se que a doença que debilita a razão e a vontade aparece nas obras de todos os escritores aqui abordados, ganhando especial relevo em Nelson e Raduan Nassar: a epilepsia, assim como o incesto, pertence ao terreno da indistinção, em que o sujeito está “fora de si”, entregue à irracionalidade e aos caprichos do corpo.

A perda da virgindade de Glorinha acontece num ambiente que é o exato oposto da câmara nupcial burguesa, com sua privacidade, suas roupas de cama claras, seu clima ameno de início de

casamento; vai se dar em meio à vingança de José Honório, cujo pai, um limpo, imaculado e positivista ex-diretor dos Correios está agora velho e decrepito, mudo porém ainda consciente, entrevado numa cama. O pai viu José aos doze anos mantendo relações com outro menino, em seu quarto – numa cena que lembra a própria reminiscência homossexual de Sabino. O pai o surrou durante trinta dias com chicote e o perseguiria a vida inteira, obrigando-o a ser “homem”. Mas José, como a Leticia de *Asfalto selvagem*, prima de Engraçadinha e apaixonada por ela, não sente inclinação pelas tristezas do “amor normal” - impossível esquecer aqui que a homossexualidade é o amor que escapa à maldição da perpetuação da existência consciente – é a sexualidade “improdutiva” por excelência. E a vingança de José consiste em manter relações com o chofer de ônibus Romário, “mulato forte, lustroso, de ventas obscenas”, na frente do pai. Tudo isso, numa casa antiga, do século XIX e em meio a uma vizinhança familiar. O mundo do pai de família severo literalmente desaba, e ele está vivo para assistir ao espetáculo. A agressividade da vingança de José Honório excita Antônio Carlos e Glorinha, e a brutalidade do desejo dela destoa completamente do medo virginal que é esperado da futura mãe de família frente ao esposo. Glorinha quer que Antônio a rasgue e diz, com voz de homem: “deixa doer”, sendo deflorada na frente do chofer de ônibus; morde Antônio e, durante o ato sexual, vê o pai, que também pensou nela ao ir para a cama com Noêmia: “vê o rosto do pai, a boca do pai, os lábios finos e meigos, as mãos diáfanas de santo”³⁴³; o casal se possui enquanto José Honório anuncia a morte de seu pai, que não sobreviveu ao choque da cena armada pelo filho. A carga sexual e emocional da cena torna o trecho quase irrespirável para o leitor. Mas ninguém se importa com a morte do velho, a não ser José; estão todos consumidos pelo desejo, enlouquecidos. No retorno para o centro – o casarão em que se passa a orgia fica no conservador subúrbio carioca – Antônio Carlos confessa não suportar a vida, e esperar que alguém lhe dê um tiro. Vive no extremo porque a vida o exaspera, como se espírito e corpo não encontrassem a exata medida de correspondência.

No plano de fundo inconfessado da cultura judaico-cristã, há uma misoginia que nem o culto católico à Virgem Maria é capaz de neutralizar: a mulher é vista como a única culpada pela continuação da vida. Logo após possuir Glorinha, Antônio Carlos confessa: “O sujeito deve usar mulher e dar-lhe um pontapé na bunda”. Ao ouvir de Glorinha que ela também não gosta de mulher, completa: “você não gosta de mulher. Eu também não gosto de mulher. Ninguém gosta de mulher”.³⁴⁴ Há em todas essas afirmações um ódio apaixonado à vida, que vem misturado com a barbárie de cenas como a de Glorinha atraída pelo sangue de Ana Isabel, uma prima sua que sofreu hemorragia intensa ao ser deflorada. Ao contrário de Antônio Carlos, que deseja a aniquilação, e de

343 Ibidem, p. 134.

344 Ibidem, p. 143.

Sabino, que tem a “obsessão das mãos limpas”, Glorinha não sente culpa, é dotada de um sentido animalesco e instintivo da vida; é somente a morte de Antônio Carlos num acidente de carro, praticamente um suicídio anunciado, que vai fazer com que ela sinta o sopro da morte e, com ele, uma nesga de consciência da finitude capaz de despertar nela o amor pelo falecido. Glorinha fica chocada com o fato, tão óbvio e tão impactante, de que Antônio estava *vivo e morreu*; “o sentimento de culpa nos salva” - essas são palavras do Monsenhor, um forte, que consegue rir do nojo da vida que tortura Sabino, para quem “havia qualquer coisa de obsceno na vitalidade do Monsenhor”.³⁴⁵

E o romance é uma torrente de cenas freudianas, escatológicas, obscenas. Há, em seu exagero dramático, uma mimese dos movimentos do inconsciente nacional transformados em ação, o que o faz ser super realista. Sabino, aos seis anos de idade, presenciou a mãe viúva se masturbando, à noite; daí se fortalece seu nojo da vida, cuja origem é o escândalo causado na consciência de toda criança pela existência do sexo e que ele, Sabino, não consegue esquecer. Sua sensação de poder, por sua vez, está ancorada em sua riqueza. Ele tem um bilhão em dinheiro, prédios e terrenos. O genro que não aceita o seu cheque, dado como “dote” de Glorinha, faz ele pensar que só um pederasta poderia ter rejeitado aquela quantia, como se o caráter fosse uma exclusividade dos “homens de bem” (leia-se de posses) como ele. Ao abraçar Glorinha, quase acaricia suas nádegas – a parte do corpo da mulher que remete mais fortemente à sua submissão e animalidade, remetendo às ancas dos mamíferos quadrúpedes, cuja fêmea copula “de quatro” - mamíferos esses que, por sua vez, faziam parte da iniciação sexual dos meninos até bem pouco tempo atrás, como surge em *Menino de engenho* e *Lavoura arcaica*. Aperta a filha no peito num adeus, como se fosse perdê-la após o casamento, sentindo-a fortemente como propriedade sua; imagina a menina como fêmea nova e a chama de “menininho”, remetendo inconscientemente à sua relação homossexual durante a adolescência; confessa a Noêmia sentir um prazer tremendo ao se referir à filha desse modo. Se a mulher é o desejo bestial de ser possuída e sangrar, como manifesta Glorinha, o homem é, além desse mesmo sentimento feminino que traz dentro de si, o desejo não menos bestial de possuir e dominar, que a mulher também possui: estamos a um passo da selva, salvos somente pelo discurso dos personagens, pela sua linguagem, manifestação de sua consciência e de seu tormento. E a dicotomia homem *versus* mulher, bem marcada no decorrer do romance, se desfaz no capítulo 23, chave para sua compreensão. Nele, acompanhamos a despedida de vida de solteira de Glorinha, ambientada numa praia deserta, onde ela quer ter uma conversa que nunca teve com o pai. Tudo isso surge num diálogo magistral e corajoso, cheio de subentendidos e ambivalências, no qual a crise emocional de Sabino atinge seu ápice, alcançando a grandeza trágica frente ao mar, o mar de *Senhora dos afogados*, sempre renovado como os instintos e o ciclo

345 Ibidem, p. 181.

maldito, caótico e glorioso da vida.

Quando pai e filha saem a sós, é Glorinha quem dá ordens ao pai, invertendo os termos da relação. Ainda no carro, confessa a ele não gostar de sua mãe, Eudóxia. Sabino, por sua vez, também não ama a esposa – pai e filha têm repulsa pela mulher. Glorinha diz não gostar da mãe porque uma vez ela, após o banho, foi enxugá-la e lhe deu um beijo de língua. Pai e mãe desejam loucamente a beleza e a pureza da filha; assim como Eudóxia, Sabino beija a filha na boca em frente ao mar, cuja memória fortemente marcada em todos nós ele entende de súbito: “o mar cheira a esperma, urina velha, sexo mal lavado”.³⁴⁶ Após desejar a filha, Sabino cai, fica de gatinhas e depois de bruços, regredindo à animalidade. Lembra em seguida da esposa dizendo que a filha ganharia fácil se participasse de um concurso de bunda, revelando o trágico, o grotesco e o banal convivendo, ao mesmo tempo, em seu interior. O descaramento de Nelson Rodrigues fala de uma família formada através da dominação sexual, da posse do corpo dos escravos e da violência que permeava as relações, ambientadas num primitivismo distante do ambiente burguês vienense em que Freud, por exemplo, investigou o comportamento humano. Refinado ou não, o fundo é o mesmo: os horrores do inconsciente são idênticos em todo lugar, mas se manifestam de forma diferente de acordo com a sociedade à qual pertencem.

Glorinha provocou o desejo do pai, mas se assusta ao vê-lo fora de si; foge da praia pegando carona no carro de um conhecido, engenheiro da Eletrobrás. Sabino, abandonado, está virando o cabo da Boa Esperança da sua lucidez, entre lobo e cão, abandonando definitivamente a domesticidade canina para mergulhar na miséria dos santos e dos trágicos, em cena digna de Dostoiévski: “certa vez sonhara com um cavalo ferido nos olhos, os dois olhos vazados por estilhaços. E o animal cego, gritava, gritava. Assim ele tinha vontade de gritar.”³⁴⁷ Aqui, o Édipo que cega a si mesmo ao saber da verdade se funde com um animal que é símbolo de força, mas ao mesmo tempo dotado de graça e inocência. Se Édipo representa a cegueira consciente auto-infligida, um cavalo cego é a representação da animalidade indefesa ferida por crueldade, a tortura que é fruto da irreflexão, do desatino, incapaz de revelar o sentido de uma vida, de se isolar em um lugar distante, Colono, e buscar a sabedoria, como fez o personagem grego. Aqui, na metáfora, é o humano tornado animal quem fica cego. Entre a estrutura familiar do Brasil dependente, baseada fortemente na relação de senhor e escravo entre o pai e seus membros, e a moderna família urbana, em que os que antes eram incapazes – as mulheres e os filhos jovens – começam a manifestar sua independência, não há a passagem intermediária da formação de um indivíduo autônomo, dotada de uma noção de cidadania e igualdade, pois o meio social circundante não é, como na Europa,

346 Ibidem, p. 208.

347 Ibidem, p. 221.

propício à formação de um “eu” que se afirma ou se afunda nos choques com as forças mundanas, que acabam por moldá-lo e constituir os alicerces de sua experiência. O desequilíbrio e a loucura expressos nos quatro autores que são objeto de nosso estudo são fruto de uma transição social *sui generis*, na qual a pouca intermediação do meio social faz do sentido de “cidadão” algo ainda muito ligado à família – lugar, ainda, de auto-afirmação para mulheres e homens, na falta de uma cidadania que os legitime como membros de uma sociedade mais ampla, dotada de interesses coletivos.

As núpcias de Glorinha seriam o coroamento da vitória mundana do *self made man* que é Sabino, cujas origens estão na baixa classe média. A bela caçula deve sair na capa de *Manchete*, usando o vestido de noiva e coroando a continuidade da linhagem rica. Suas outras filhas só se interessam por sua fortuna que serve, através da chantagem, para abafar escândalos: ao ser acusado por Dirce de ter deflorado Silene durante a crise epilética, libera dinheiro para a filha. *O casamento* é a história de uma revelação. O que devia ser continuidade surge como dissolução. Nesse sentido, a cena do mar – à qual Sabino se refere, em certo momento, como “trauma do mar” - é emblemática. Ali encontramos o início de sua libertação como homem, similar à de Gilberto em *Perdoa-me por me traíres*. Frente à vastidão indistinta do oceano, assume seu desejo incestuoso e desce em direção à verdade, atingindo um ponto a partir do qual não há retorno. É no interior da família que o conceito de indivíduo – o pai sempre firme em sua autoridade e poder – se desfaz e entra em crise. Como o sujeito é, no Brasil dessa época, antes o membro de uma família respeitável – um “homem de bem” - para depois ser o indivíduo civil, apenas teoricamente “igual perante a lei” a todos, é na implosão da estrutura familiar que se manifesta sua crise, que não vai ser solitária e mediada pela burocracia como a de Joseph K. em *O processo*, ou ainda um monólogo como em *Malone morre*, de Beckett, ou ainda como acontece na falta de sentido das ações que encontramos em *O estrangeiro*, de Camus, cujo pano de fundo é o imperialismo francês e as duas guerras mundiais que envolveram a França. Assim como ocorre em *A metamorfose*, e de forma ainda mais intensa, a família é, no Brasil, passagem obrigatória para o reconhecimento do sujeito como *alguém* no âmbito da sociedade civil. É por isso que junto ao desespero, há a cegueira *cavalar* de Sabino, confiante no automatismo da reprodução do que existe. Ao ouvir a notícia da morte de Noêmia, Sabino diz, obcecado, que o importante é o casamento, ao qual ele assiste com um “tédio desesperador”. Eudóxia, por sua vez, desconversa quando Glorinha conta a ela que o pai tentou violentá-la na praia, e fica preocupada: será que o assassinato de Noêmia vai prejudicar a capa da *Manchete*? “O importante é o casamento!”, exclama Sabino, já à beira da loucura, colocando a ênfase na preservação das aparências, na perpetuação da maldição que leva à insanidade, no sexo produtivo, que gera herdeiros. Ele vai à delegacia e diz ter matado Noêmia e atirado o punhal no mar. Vai ser

preso e expiar sua culpa – a culpa pelo crime que não cometeu, a culpa por ter desejado a filha. Era feliz: assumiu sua lepra e de quebra se libertou da família sem, no entanto, comprometer sua perpetuação, ao insistir na realização do casamento de Glorinha. A miséria que se reconhece como tal mas que não consegue deixar de ser. O que se traduz em nova frase do Monsenhor, esta proferida no final da narrativa: “todos nós devemos assumir a nossa miserabilidade. O homem e a mulher devem juntar as próprias chagas”³⁴⁸.

4.2) Da insatisfação da dona-de-casa

Sem o processo de reflexão, fica prejudicada a formação do personagem, que se constitui sem defesas suficientes em relação ao meio e aos seus próprios desejos. Nesse sentido, *Asfalto selvagem*, o único romance de Nelson Rodrigues além de *O casamento*, (os restantes são folhetins escritos sob pseudônimo) pode ser lido como um anti-romance de formação – ou como o “romance de formação de uma mulher” incapaz de dominar seus instintos, ou melhor: o romance sobre a impossibilidade da realização sexual (leia-se existencial) plena de sua protagonista. Mas a questão principal não é essa. O que devemos questionar é a centralidade do sexo no pensamento dos personagens de Nelson. Ele ocupa quase tudo, tornando-se supervalorizado: assim como os personagens do teatro de Nelson, Engraçadinha não possui nenhum projeto consistente para sua vida ou mesmo a de seus filhos ou marido; em Nelson a ausência de *idealismo* – que Mário de Andrade notou tão bem como tendência em nossa literatura, como comentamos na Introdução – é levada ao extremo, mais do que em José Lins do Rego ou Lúcio Cardoso, e preenchida pela paixão do sexo, como a querer demonstrar ostensivamente que a psique brasileira está presa e condenada a um estágio que não atingiu o nível mental, por exemplo, dos personagens de Henry James ou Proust. Podemos dizer que *Asfalto selvagem* é o anti *The portrait of a lady*, em sua descrição exaustiva e delicada das tentativas de autonomização de uma jovem mulher. Em Proust, por exemplo, as paixões da carne – o ciúme de Charles Swann por Odette – tornam-se matéria de alta elaboração para a alma, que faz delas um meio para o conhecimento do mundo e de si. Em Nelson, os personagens *sofrem* o desejo quase passivamente, como uma função do corpo (daí a fala do padre em *O casamento*, que diz ser o sexo “uma mijada”), reagindo a ele também de modo *reflexo* (não refletido), ou seja, reprimindo-o violentamente ou entregando-se completamente, de modo que o cenário torna-se uma arena na qual se debatem as violências interiores de cada um: aspecto levado ao limite no relacionamento entre as irmãs e os casais em *A serpente*, a última peça de Nelson.

Asfalto selvagem se divide em duas partes: na primeira, acompanhamos a adolescência de

348 Ibidem, p. 255.

Engraçadinha e a relação incestuosa com Sílvio, o meio-irmão a quem ela se entregou acreditando que fosse seu primo. Na segunda parte, o tema é a vida de Engraçadinha após os trinta anos, casada e mãe de três filhos. O que ressalta entre essas duas partes é a mudança sutil do tom e do estilo do narrador. Ficamos com a impressão de que na segunda parte a vida da protagonista decaiu: além de ela ter se casado com Zózimo, um homem passivo que se humilha a ela, e estar morando no subúrbio, agora a atenção do narrador se volta para detalhes pequenos do cotidiano, que também apequenam os personagens; exemplo disso é o magistral retrato do juiz Odorico, o típico “doutor” que usa sua posição para conseguir o que quer, não suporta a esposa e, mesmo sabendo-se velho, morre de desejo por Engraçadinha e Silene, esta última a filha caçula que herdou os “ardores” da mãe. Tudo isso gera um contraste com o tom mais sóbrio da primeira parte, toda ela dedicada a delinear um caráter e uma “sina” para Engraçadinha, e cujo desfecho trágico é o suicídio de seu pai, Dr. Arnaldo, após saber do incesto ocorrido entre seus filhos. Grosso modo, podemos dizer que a obra reproduz, nas suas duas partes, primeiro a “tragédia mítica” e, depois, a “tragédia carioca” do universo dramatúrgico de Nelson.

Apesar de possuir a forma do romance, *Asfalto selvagem*, assim como *O casamento*, não se dá a aprofundamentos analíticos ou fluxos de consciência; predomina o realismo folhetinesco, a narração objetiva em terceira pessoa. A penetração na interioridade dos personagens se dá antes por meio da descrição de seus *comportamentos* – suas ações, suas andanças pela rua – do que por um discurso em que prevaleça a ambiguidade e a complexidade das consciências. Por mais que haja exploração do interior de personagens como Odorico ou Engraçadinha, por exemplo, ele em seu egoísmo interesseiro e calhorda, ela no turbilhão de desejos que procura reprimir, eles permanecem, em certa medida, sendo, para usar a terminologia de E. M. Forster, *planos*: não escapam do estereótipo do canalha com anel de doutor no dedo ou da mulher fogosa presa pelas obrigações domésticas e familiares.

Além de ter cometido o incesto, Engraçadinha engravidou dele; Zózimo aceitará casar-se com ela mesmo sob essa condição. Aos 18 anos, ela “parecia amoral como uma planta ou um bichinho de avenca”³⁴⁹. É um poço de juventude, egoísmo e voluptuosidade. A natureza que nela se manifesta é uma força da qual ela não tem consciência. A carne e o desejo determinam seu comportamento, como se estivéssemos frente a frente com um personagem naturalista de Júlio Ribeiro. O corpo é a predestinação dessa mulher, sufocando seu caráter, desviando-o e moldando-o de acordo com a força do seu instinto de vida. Enquanto a feminilidade de Leticia é sofrida e delicada, a de Engraçadinha é voluptuosa e violenta: por isso ela conseguirá seduzir o noivo da

349 RODRIGUES, Nelson. **Asfalto selvagem. Engraçadinha, seus amores e seus pecados**. São Paulo, Companhia das Letras, p. 27.

prima. Letícia ama Sílvio, mas admite que falta *desejo* ao seu amor. A diferença entre as primas é antes de *natureza* (no sentido de algo inato) do que de *caráter* (no sentido de um espírito formado por meio da experiência). Letícia, ao ver o parto de uma gata, não sente nojo; Engraçadinha, por sua vez, fica horrorizada mas depois sonha ser ela quem paria os gatinhos – numa sensação de nojo e fascínio semelhante à de Silene em *Os sete gatinhos*. Nela o amor se mistura à violência, porque viver é exercer violência. Engraçadinha não sente o pudor ou o escândalo da vida: gosta de apanhar e sentir-se dominada pelos homens, na sua psicologia de “fêmea” que para Nelson caracterizava a personalidade da mulher normal, que “gosta de apanhar” - grupo do qual ele excluiu, após certa polêmica, as “neuróticas”, ou seja, aquelas que refletiram um pouco sobre sua condição, saindo do estágio de “bicho deavença”. O desejo entre Sílvio e Engraçadinha, irmãos, é violento e torturado, como o de Ana e André em *Lavoura Arcaica*. Sílvio sente-se abjeto ao procurá-la, mesmo sem saber que é seu irmão; ele sente vontade de se mutilar para não desejar mais ninguém – e é isso o que acabará fazendo – tamanha a intensidade e tortura do que sente por Engraçadinha. Esta, por sua vez, em sua força vital de mulher jovem, galvaniza o desejo de todos ao seu redor – inclusive o da prima Letícia, que a ama com ardor e que comporá, com Sílvio, um triângulo amoroso com a prima. A investigação do interior dos personagens, ao chegar ao seu ponto mais profundo, sempre se depara com os temas do desejo, amor e morte, como uma obsessão: o plano é o das descrições de suas emoções, já que eles não possuem “vida interior” estruturada e digna de tal nome. Em contraponto a esse interior desossado, a esse magma de instintos, o narrador desenvolve dois mecanismos: a repetição de taras e obsessões, que dá forma não somente ao romance mas ao teatro de Nelson; e o recurso à ironia³⁵⁰, ao relato percuciente do cotidiano brasileiro, entremeando às trevas interiores dos personagens o “genial ensopadinho de abóbora”, as calcinhas de náilon, as geladeiras de último tipo, elementos que darão conta de compor o esqueleto da segunda parte, na qual as paixões de Engraçadinha sofrem um relativo esfriamento.

É a *consciência* do incesto que levará Sílvio a se mutilar, após a última relação sexual que tem com Engraçadinha, já sabendo que ela é sua irmã. Notemos que a violência da mutilação corresponde à violência de um desejo que ele nunca conseguiu refrear, de modo que a contenção do instinto se dará no plano concreto do corpo: não ficamos sabendo se há “trauma” psicológico ou

350 Há, em Nelson, um movimento pendular entre o nojo da vida e o mergulho irrestrito nela. No caso da ironia, temos a elaboração de um distanciamento que guarda certa afinidade com o que diz Flaubert em sua correspondência: “É preciso, se se quer viver, renunciar a ter uma ideia nítida do que quer que seja. A *humanidade é assim*, não se trata de mudá-la, mas de conhecê-la. Pense *menos em você*. Abandone a esperança de uma solução. Ela está no seio do Pai; só ele a possui e não a comunica. Mas há no *ardor do estudo* alegrias feitas para as almas nobres. Associe-se em seu pensamento a seus irmãos de há três mil anos, retome todos os seus sofrimentos, todos os seus sonhos, e você sentirá ao mesmo tempo seu coração e sua inteligência; uma simpatia profunda e desmedida envolverá, como um manto, todos os fantasmas e todos os seres. Procure portanto não *viver mais só em você*”. In: FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Rio de Janeiro, Imago, 2005, pp. 165-66.

quais seriam os fantasmas da mente de Sílvio que o levaram a cometer o ato: tudo acontece em repentes, em ímpetos de ação que condenam os personagens para sempre. À sua irreflexão corresponde uma narrativa igualmente *ligeira*, aparentemente superficial, ligada ao choque causado pelos acontecimentos, ou seja, uma forma que só não recai plenamente no folhetim devido à ironia e aos exageros do romancista. Haveria retorno, ou talvez elaboração, para o trauma psicológico de um incesto; mas não há retorno para a mutilação. “Se tua mão te causa escândalo, arranca-a fora”³⁵¹, e assim ocorre, de acordo com uma ética radical. Sílvio não se *suicidou*: não é o corpo inteiro, junto com o espírito, o que deve ser eliminado, mas somente o que nele é “mau”, “impuro”, o sexo com seus tormentos. Há o desejo de continuar vivo e “em paz”, livre do peso da carne, como fazem e são outros personagens de Nelson que não possuem capacidade viril.

A ausência de investigação mais aprofundada do interior dos personagens não é deficiência do autor ou ausência de recursos. Dada a evidência e ironia com que é exposta, trata-se de uma *descoberta*, no sentido em que desvela um “vazio” de caráter preenchido por paixões elementares que tem muito a dizer sobre nossa formação histórica – basta pensar em Macunaíma ou em Macabéa – e é fruto de uma concepção pessimista do ser humano, um animal que é, para Nelson, mantido ereto sobre os dois pés somente pela noção da transcendência. Na visita ao filho mutilado, o narrador se aprofunda um pouco mais na consciência de seu pai, Dr. Arnaldo, um homem que momentos depois se suicidará. Ao ver o filho ferido, ele pensa em assuntos desconexos, que não possuem nenhuma relação com a dor e o drama de Sílvio e são, inclusive, banais e um insulto à seriedade da situação. O próprio Arnaldo chegará à seguinte conclusão: “O ser humano é tão débil mental que pode pensar na mutilação de um filho e, ao mesmo tempo, no Benedito Valadares”³⁵². A passagem explica nossa fragilidade e nossa pequenez, a incapacidade humana de grandeza, sempre estorvada pelo mesquinho das necessidades e dos desejos, dos assuntos inoportunos que querem, descaradamente, nos livrar e nos desviar da dor dos outros, uma dor que também é ou será a nossa. É por ter a *consciência* da “ausência de caráter” do inconsciente que Arnaldo se suicida, matando-se por completo. O patriarca é o único esboço de personalidade mais consistente do romance. Soube manter um *affair* secreto com a cunhada sem causar escândalo, caso do qual nasceu Sílvio; lê o *Nossa vida sexual* sem levantar suspeitas, mantendo sempre a aparência de homem de respeito. No entanto, o escândalo por ele reprimido no desejo pela cunhada, consumado às escondidas no mesmo

351 A ética das Escrituras é radical: “Ai do mundo por causa dos escândalos! É inevitável que aconteçam escândalos, mas ai do homem que causa escândalo! Se a sua mão ou seu pé é ocasião de escândalo para você, corte-o e jogue-o para longe de você. É melhor para você entrar para a vida sem uma das mãos, ou sem um dos pés, do que ter as duas mãos ou os dois pés, e ser lançado no fogo eterno. E se o seu olho é ocasião de escândalo para você, arranque-o e jogue-o para longe de você. É melhor para você entrar para a vida com um olho só do que ter os dois olhos, e ser jogado no inferno de fogo”. Mateus 18: 6-9. Versão consultada: **Bíblia Sagrada**. São Paulo, Paulus, 1990.

352 RODRIGUES, Nelson. **Asfalto selvagem**, p. 174.

divã em que Engraçadinha se entregou a Sílvio, “explode” no relacionamento entre os irmãos, como se as personalidades não fossem fortes o suficiente para a transgressão e a manutenção das aparências – algo que um Edmond Dantès, por exemplo, com a ajuda do dinheiro e a força da vingança, domina com maestria.

Engraçadinha masturbou-se na quina de um túmulo durante o enterro de seu próprio pai. Essa sexualidade incontida, que não deixa de ser maldição, vai ser herdada por Silene, filha de Engraçadinha. É uma “tara” que, assim como no romance naturalista, condena o personagem à sua revelia. “Em Silene, o flerte não era nem simpatia, nem voluptuosidade, mas automatismo”³⁵³. O “automatismo”, nos personagens de Nelson, é a porta aberta para a irracionalidade. Engraçadinha, por sua vez mais velha, é dura e vigilante com Silene: sabe que a filha herdou a maldição de sua sexualidade. Além disso, ela se tornou protestante: religião rígida capaz de organizar e disciplinar personalidades fracas como a sua. O casamento e as dores do parto transformaram o “bicho de avenca” numa mãe castradora, mas não apagaram de todo sua sensualidade. Além disso, ela teme que Durval e Silene, irmãos, se amem, como ela amou Sílvio: a continuação da irreflexão é seu pesadelo. O que é irracional se reproduz e vive, independente da vontade humana: é isso o que sente Engraçadinha. Ela apelou para o protestantismo pois temia que Durval, o filho do incesto, nascesse mutilado como Sílvio, ou seja, como maneira de preservar o sexo do filho de um tabu, de um ato interdito. A ambiguidade não podia ser maior, contrapondo a rigidez moral protestante e o desejo de perfeição de um filho “proibido”, a vontade de escapar à punição divina que seria causada pelo pecado. Engraçadinha só elabora algum pensamento sobre sua condição após ter vivido na carne seu destino de mulher. Ela “Tem ódio da própria fragilidade; e um certo asco. Embora cante com raiva, pensa ainda naquela noite em que sua nudez se enroscara em outro corpo”³⁵⁴. Isso tudo enquanto canta o hino protestante: “Foi Cristo quem me salvou/ Quebrou as cadeias e me libertou”. Liberdade que é uma *promessa*, nunca existindo de fato para ela – e nem como *perspectiva*. Engraçadinha decaiu socialmente após o suicídio do pai, causado pelo incesto. Ela, inconscientemente, selou seu destino suburbano ao lado de Zózimo. No segundo livro, situado historicamente no entrecho democrático dos anos 50 (o assunto nas conversas fortuitas entre personagens secundários é a eleição de Jânio Quadros) o drama do incesto, acompanhando o movimento das tragédias míticas para as cariocas, se transforma em “farsa” permeada de “cacos” realistas e cômicos, como se após o pecado maior só restasse o rebaixamento de todos, dando vazão ao seguinte comentário, feito num bar onde estão Leleco e Silene: “- O brasileiro não tem vergonha! É um povo sem-vergonha!”³⁵⁵. O que era tragédia vira sem-vergonhice no segundo livro, mas *sem*

353 Ibidem, p. 207.

354 Ibidem, p. 252.

355 Ibidem, p. 269.

que os personagens percam profundidade. A sordidez e o comum convivem bem com o drama interior de Engraçadinha: são a moldura de sua desgraça, de um destino que não deixa de ser visto com compaixão e grandeza pelo narrador – aí, o traço de Nelson que mais o aproxima de Dostoiévski, tornando radical seu realismo: visão da profundidade existencial em meio a ambientes e pessoas aparentemente comuns e mesquinhos, principalmente em personagens como Engraçadinha e Leleco – este último, um outro “predestinado”. Ele é o namorado de Silene, e mata um amigo seu que o queria estuprar justo no dia em que deflorou Silene. Um ceguinho disse à mãe de Leleco que uma desgraça o atingiria aos 18, 19 anos. O motivo de seu crime, como quase tudo no romance, é sexual: Leleco matou para não deixar de “ser homem”, motivo bem diferente do de um Raskolnikov (personagem com quem Leleco é explicitamente comparado, no romance), por exemplo. Além disso, ele sempre teve fama de “doente”. Quando criança, tinha ataques epiléticos. Na verdade, seu crime decorre de seu amor por Silene, que o condena. Ele havia combinado com os amigos de todos estuprarem a menina. Ao desistir em cima da hora, os amigos resolvem violentar ele mesmo, que reagirá matando. Assim como ocorreu com Engraçadinha, o amor de Leleco o marcou e o levou ao crime. Porém, nada aqui é fruto de elaboração de ideias em que entra o questionamento da ordem estabelecida, a pobreza de um estudante, ou mesmo Napoleão: em Nelson os atos são frutos de paixões muito pouco elaboradas mentalmente, como viemos tentando demonstrar.

O juiz Odorico, apesar de ser predominantemente um personagem “plano” na sua mistura de vaidade, medo de envelhecer, poder e desejo, é a figura que preenche toda a ação do segundo livro, incorporando características e frases do próprio Nelson na trama, frases que são encontráveis em suas crônicas: “o Brasil é o analfabetismo genial”³⁵⁶; “O lar é o mais cretino dos túmulos”³⁵⁷, “a partir dos quarenta a vida é uma luta corpo a corpo com o tempo”³⁵⁸, e daí por diante. Nos seus planos de sedução, fala mais alto o desejo, uma vontade desesperada de fruir a vida num corpo que se aproxima da velhice. Na sua canalhice auto-consciente, não deixa de ser um personagem irônico, que vê a si mesmo e é visto pelo narrador com distanciamento maior do que aquele praticado em relação aos outros personagens. Mesmo assim, há nele uma fragilidade que não deixa de ser triste: a do homem velho que não aceita os efeitos da passagem do tempo, preso às convenções sociais, acovardado em seu casamento e perdido entre planos mesquinhos de sedução, que incluem geladeiras e exames ginecológicos de virgindade. Para esses personagens, a “vida plena” é a manifestação mais espontânea e crua do desejo sexual, como ocorre com Engraçadinha:

O que ela queria dizer é que, há vinte anos, não tinha um momento seu, um

356 Ibidem, p. 210.

357 Ibidem, p. 297.

358 Ibidem, p. 374.

momento de vida própria. Suas orações caíam num vazio implacável. Vivera um momento com Sílvia, na biblioteca. E agora, subitamente, tinha outro momento que ia passar também e que...³⁵⁹.

A experiência sexual é capaz de deixar a personagem *fora de si*, livrando-a do peso da rotina. Com Luís Cláudio, seu amante, Engraçadinha “Deixou de ser ela mesma. Por um momento, foi um misterioso ser, feito de água, vento, planta”³⁶⁰. Mas o ato não é capaz de libertar, porque o “sonho da carne e da alma” não parte do espírito, não é um projeto ou um processo de pensamento. Ao esgotar-se em si mesmo, gera vergonha e insatisfação: após o ato, Engraçadinha maldiz sua “natureza miserável” e sente que “toda volúpia é triste”³⁶¹. A indignação com a precariedade da satisfação sexual não se traduz como visão um pouco mais esclarecida e leve das coisas – aproveitar enquanto dure – ou como desilusão e indiferença sexual, mas como simples *reação* que não leva a nenhuma conclusão, apenas alimentando a contradição e o dilaceramento da personagem, dividida entre o dever e o desejo.

A estrutura do romance não deixa de refletir essa obtusidade mental dos personagens. Ela é permeada de “enganos” objetivos, como se a rede social em que eles se movem fosse o reino da confusão e da mentira, no qual prevalecem o poder e o interesse arbitrário de jornalistas e mesmo as mentiras de uma adolescente. O assassino de Cadelão não é o professor Petruscu, assim como o deflorador de Silene não é Tinhorão, assim como o interesse de Odorico por Engraçadinha não é “puro” como ele finge ser etc. Como o desejo predomina nas relações, nada é o que parece ser, e também porque o próprio tecido social não produz uma figura séria o suficiente capaz de ter consciência e domínio de sua própria trajetória. Daí o comentário: “porque a única miséria que acha graça de si mesma é a brasileira. Sim, há, por vezes, em nossa miséria, um cinismo épico”³⁶². Da primeira para a segunda metade do romance, temos a passagem da tragédia para a comédia, ocasionada pela ironia. Não há *nenhum* personagem do romance que não seja guiado pela paixão. O único elemento capaz de ver com distanciamento esse mar de impulsos é o próprio narrador, que os revela em sua crueza e, porque não, beleza. Porque no romance vencem o amor e a voluptuosidade de Engraçadinha: ela recebe a herança de Letícia, a prima lésbica que sempre a amou, e continua a encontrar-se com o amante. Uma estrela brilha no céu, e quem morre é Letícia, no seu amor sofrido, diferente do amor normal, que “vive de pequeninos, de miseráveis escrúpulos, pudores, egoísmos e limites”³⁶³. Permanece a voluptuosidade de Engraçadinha, exercida sob o manto hipócrita do casamento, como o signo do mal sobre a terra: a vitória da irreflexão.

359 Ibidem, p. 442.

360 Ibidem, p. 443.

361 Ibidem, pp. 446 e 449.

362 Ibidem, p. 472.

363 Ibidem, p. 531.

5) Na horta empestada de Raduan Nassar

Uma das cenas do filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho, baseado em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, remete o espectador fortemente à infância. A cena é a da copa das árvores desenhando-se contra a luz do céu de um dia claro. Todos os que um dia, crianças, deitaram-se na terra e tiveram essa visão das alturas, maravilhados, sabem da força da impressão e dos elementos arcaicos a que ela remete – o fato de estarmos deitados na terra, no mesmo nível das raízes da árvore cuja copa faz, como um bordado, a mediação entre o céu, infinito e mutante, a árvore, sólida e terrena, e a nossa visão, bichos da terra e que a ela voltarão. Publicado nos anos 70, *Lavoura arcaica* é, assim como *Crônica da casa assassinada*, uma obra cheia de imagens cristãs, complexos freudianos e transgressões violentas dos tabus mais caros à civilização. No romance de Raduan Nassar o incesto surge inequívoco, entre irmão e irmã, atuando como vetor da destruição de uma família de origem libanesa, controlada com severidade por um pai dado à narração de parábolas que exaltam o sacrifício, o trabalho e a paciência – todos esses elementos que o narrador do romance, o “filho desviado” André, repudia.

Se a cena e o clima geral do filme baseado na obra são regressivos, na narrativa a abertura não deixa por menos: André inicia a história se masturbando em seu quarto, num gesto que evoca a infância, a exasperação causada por uma paixão maldita e principalmente a negação da família, pois a masturbação é um “desperdício” do sexo, desviando-o da procriação, assim como o incesto, que pode produzir deformação e não socializa o grupo humano e nem suas trocas econômicas³⁶⁴. Liberto da continuidade da vida, na masturbação o sexo, assim como na relação homossexual, torna-se um fim em si mesmo, abraçando ao mesmo tempo (numa perspectiva cristã, que é a do romance) a maldição do proibido e do anti-natural e a libertação de uma carne que não produzirá a continuação da miséria que reproduz eternamente o pecado.

Lavoura arcaica é composto pelo monólogo exaltado de André, belo em sua lucidez desesperada e impaciente. Ao contrário do que acontece com o André de *Crônica da casa assassinada*, que poderia um dia descobrir que Nina não era sua mãe, para o protagonista de *Lavoura arcaica* o mergulho na maldição é sem retorno, e nesse sentido Raduan Nassar é mais radical do que Lúcio Cardoso, embora não saia imune de questões relativas à estrutura narrativa que possuem afinidades com o que observamos na obra cardosiana.

364 Segundo Lévi-Strauss, a proibição do incesto é o caractere primitivo e irreduzível da relação de parentesco. Nela, se funda a “cultura” humana como a entendemos. Na sociedade primitiva, os homens trocam as mulheres, constituindo assim laços sociais entre as famílias. A estrutura de parentesco elementar consiste num marido, esposa, filho e um representante do grupo de onde o marido recebeu a esposa. A proibição universal do incesto os proíbe de limitarem-se a uma única família: é necessária a união de duas famílias para que exista a sociedade humana e suas trocas econômicas e sociais. Ver, do autor, **Anthropologie structurale**. Paris, Plon, 2003.

André se afasta da família porque cometeu o incesto. Após um período de distanciamento, será reaceito pelo pai, que não sabia de seu pecado. A mãe, dócil e meiga, sempre instilou uma espécie de amor insidioso entre os filhos, no qual as fronteiras entre os sujeitos eram fluidas, incertas. Entre esses dois extremos, constituem-se os filhos. Temos os “pródigos” - que seguem a cartilha laboriosa do pai, sentados à sua direita – e os “malditos”, sentados à sua esquerda e mais afeitos à indolência amorosa da mãe, repleta de um amoralismo de “bichinho deavença”, que Nelson Rodrigues dizia encontrar nas mulheres normais. Embora aqui o tom seja mais elevado e a tragédia mais eficiente, dada a profusão de elementos cristãos presentes na narrativa (aqui estão ausentes por completo o grotesco que beira o cômico, como acontece em *Crônica da casa assassinada*), o fato é que os “clichês” da família levados demasiadamente a sério (pai soturno, mãe aterrada, filhos submissos) empobrecem a obra, porque a própria família brasileira já é demasiadamente esquemática. Só o clichê retratado com ironia salva o lugar comum do naufrágio: essa consciência Nelson Rodrigues parece ter sido um dos únicos escritores da época a possuir, quando tratava do assunto em questão.

Assim como em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, a iniciação sexual de André acontece com um animal, no caso a cabra Schuda. Seria impensável o contrário: que sua irmã Ana, por exemplo, fosse deflorada por um cabrito. Soa até chocante. Daí podemos pensar no quanto isso influi na imagem da mulher como “presa”, como animal mesmo, imagem que nem o tabu do incesto será capaz de desfazer. André via a Ana, durante seu jogo de sedução, como a pomba a ser pega na arapuca. Do mesmo modo, os Meneses queriam que André criasse gosto pela caça, pois matar animais e possuir mulheres são atividades afins no universo masculino – a conquista, num jogo em que mulher nenhuma é inocente, pois ela mesma coloca-se como a presa, reproduzindo a dialética da civilização em que a natureza deve ser dominada à força – mas a mulher, como ser consciente, não é possuída à força, salvo nos casos de violência – daí a hipocrisia que faz parte da aura feminina, tão presente nos relatos bíblicos: ela deve simular uma certa resistência para tornar-se “interessante”, além do fato apavorante de que a posse sexual pode trazer consequências a ela que não traz ao homem: a gestação e suas dores.

A família, para o patriarca de *Lavoura arcaica*, está acima do indivíduo, que deve cultivar o autodomínio, “precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que o acompanham”³⁶⁵. Trata-se de uma espécie de “ética protestante” praticada dentro do pequeno núcleo familiar imigrante, que é ao mesmo tempo uma célula produtiva – eles plantam boa parte do que comem e fabricam a maioria dos alimentos na própria casa – e de sobrevivência frente a uma sociedade que, se não os rejeita, também não os acolhe plenamente como estrangeiros. Assim como ocorre em

365 NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 24.

Fogo morto e Crônica da casa assassinada, é a família como organismo de produção e gestão de propriedade que entra em colapso, mas o que a substitui – as individualidades regressivas dos dois Andrés – não está à altura do que existiu antes, pois a formação do próprio indivíduo sofreu, aí nessa passagem histórica de gerações, uma espécie de perversão. Como não havia “sociedade aberta ao talento”, salvo para os já predestinados, os filhos-família de destino já traçado, a formação dos dois personagens em questão se dará não em choque com o meio social, mas com a família, essa a forma de socialização que chega a substituir, em nosso meio, os âmbitos mais amplos de convivência – é o que ocorre com uma figura como Carlos de Melo, como já comentado.

Podemos dizer que André segue a mesma Bíblia do Padre Justino de *Crônica da casa assassinada*. Foi sua *fé* violenta que o afastou e causou a desunião da família. Não sabia ser morno, ou era quente ou frio, como no *Apocalipse* de João. Essa *fé* típica dos santos, que está nos extremos e nos abismos, é a sua: “a *fé* me crescia virulenta na infância e eis que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa”³⁶⁶. Sua narração transcorre num tom inaugural, como se o mundo se revelasse primordialmente em toda a sua cor e violência a uma criança hipersensível; é um tom quase homérico, mítico, em que a aurora ainda é capaz de surpreender e evocar algum deus escondido em seus tons róseos. O romance é pleno de alusões cristãs e freudianas, opõe a carne ao espírito mas explora certos dualismos simples com uma riqueza poética genuína, vívida. Há beleza sutil nesse tormento, uma beleza que não encontramos no tormento das tragédias de Nelson Rodrigues, mais virulento e agressivo, ou melhor: a beleza dos momentos mais críticos de Nelson está em quem sabe apreciar Sabino dizendo que o mar cheira a “sexo sujo”: não é uma beleza para fracos.

Ana, como André, é também puro movimento, impaciência, magnetismo, “toda ela cheia de uma selvagem elegância”, “fazendo a vida mais turbulenta”³⁶⁷. Embora cheia de uma vida que extravasa a ela mesma, Ana, assim como Nina, não elabora seu deslocamento em forma de discurso, e parece ter pouca consciência de sua rebeldia; é o ato de se adornar como uma prostituta, enquanto dança, que irá provocar a ira assassina do pai, que compreende então o incesto; mas não fica claro se ela faz isso num impulso ou de caso pensado, para destruir uma família que ela talvez odiasse tanto quanto André. A raiva dele, por sua vez, não tem motivos racionais para existir; é vivida como “maldição”; ele se opõe ao pai sem motivos aparentes, seu ódio é edipiano, fora da história. André prefere o calor das “calcificações do útero”³⁶⁸ da mãe, o refúgio sob a terra úmida ao sol inclemente do trabalho na lavoura, com o pai, e todas as renúncias que ele implica. No sentido da formação do sujeito freudiana, podemos dizer que ele foi incapaz de se identificar ao pai e construir seu

366 Ibidem, p. 26.

367 Ibidem, p. 31.

368 Ibidem, p. 33.

superego. André prefere a paixão ao amor domesticado – não quer se tornar o pai e reproduzir outra família, rejeita continuar o ciclo da dominação, natural como os sulcos feitos na terra para que o alimento seja semeado. Não há meio termo possível na rejeição a esse tipo de família. Ou há a adesão total, como faz Pedro, o filho mais velho, para quem há sabedoria nas lições do pai – ele é, como Demétrio, um eco do primogênito bíblico – ou há a rejeição que fatalmente passará próxima da loucura e da possessão porque rejeitar a continuidade morna e mesquinha das coisas como elas são é das maiores ofensas que se pode fazer à sociedade dos humanos. Enquanto o pai é um “lavrador fibroso”, rústico e disciplinador, André gosta de mexer no cesto de roupas sujas da família, em busca de suas “manchas de solidão” nos tecidos, as marcas de seus humores e gemidos. Prefere a materialidade da família, manifestação de sua realidade corporal, ao discurso do pai, manifestação idealizada daquilo que ela deveria ser. Em seus delírios, André associa sempre a corporeidade à sua maldição, como se não possuísse forças para respirar um ar mais puro - “era de estrume meu travesseiro [...] que tormento, mas que tormento, mas que tormento!”³⁶⁹.

O *desespero* fundamenta nossa relação com a morte: se há fim, não há porque existir a esperança; mas ela deve existir porque não sabemos se esse fim é realmente definitivo ou não. A família, em seu anseio por permanência através de gerações, é uma forma de tentar aplacar o desespero. Morreremos, mas ficam os filhos, que nos manterão vivos na memória – esse um pensamento capaz de consolar muitos, embora o que muitos filhos façam seja justamente o contrário, tentar apagar a memória de seus pais a todo custo: quem pensa na continuidade de si mesmo através de outra carne esquece que o espírito possui suas liberdades. O pai de André prega justamente o controle do desespero, que passa pela consciência apaziguada do tempo e da morte, pelo domínio da ansiedade e da impaciência; é necessário não deixar “que um tremor maligno tome conta de suas mãos”, pois a paixão é busca desesperada, seu mundo é o do desequilíbrio e a luz da casa deve ser “clara e calma”³⁷⁰, pacificada como o silêncio da casa dos Meneses. “Ai daquele, mais lascivo, que tudo quer ver e sentir de um modo intenso”³⁷¹. O discurso do pai abre a cova da loucura de André; para ele, “é através da paciência que nos purificamos”³⁷² e os que obedecem à soberania do tempo são recompensados. Trata-se de construir, de modo obtuso e com disciplina, a própria imortalidade; de “fazer por merecer” a vida eterna, por meio da fuga às paixões. “O amor na família é a suprema forma de paciência”³⁷³, diz o pai; André poderia dizer que “a paixão na família é a suprema forma de impaciência”, em contraste direto com o pai, como se opusesse o preto ao branco, sem matizes.

369 Ibidem, p. 52.

370 Ibidem, p. 56.

371 Ibidem, p. 57.

372 Ibidem, p. 59.

373 Ibidem, p. 61.

Enquanto o pai é “espírito” em seu desejo por permanência coerente, arquitetando a casa como refúgio sólido contra a incerteza e a impaciência, esses os males da carne, a mãe é pura materialidade, quase uma galinha, um ninho ambulante. André refere-se à “palha de seu útero” e ao “toque doce das tuas mãos e da tua boca”³⁷⁴; a presença dela no quarto dos filhos é como uma gosma que os unifica num clima de carinho indistinto, pois todos vieram dela; ela é o estereótipo da “mãe universal” em sua passividade protetora, que é puro amor, assim como o pai, castrador e severo, é o pai arquetípico, a consciência da casa, a garantia de sua permanência. Mas o simples fato de ele ter que discursar tanto para enfatizar sua autoridade dá a medida da decadência que ronda seu posto pois o avô, um velho limpo e imperturbável, silencioso em sua correção, não precisava justificar suas atitudes e nem expor, a todo momento, sua filosofia. Na fala do pai, em sua imposição de autoridade que já começa a perder legitimidade, já está o medo de ser deposto e a semente do mal, plantada pela insegurança.

A iniciação sexual de André acontece em três etapas: primeiro, com a cabra; depois, com uma prostituta e finalmente com a irmã. Antes do incesto ele foi, sozinho, em busca do mal. Não fosse a terceira etapa, sua iniciação não destoaria da dos rapazes normais de sua classe e origem social: primeiro animais, depois prostituta e por fim a esposa, na qual habitam os fantasmas dos dois primeiros amores. Só que em vez da esposa André escolheu a irmã. Sua noção do sexo está permeada pela noção da morte e da putrefação; ao contrário das pessoas ditas saudáveis, ele não consegue dissociar os dois termos e associa a sexualidade ao apodrecimento de seu próprio corpo (“ter minha cabeça coroada de borboletas, larvas gordas me saindo pelo umbigo, minha testa fria coberta de insetos, minha boca inerte beijando escaravelhos”³⁷⁵) e a um desejo forte de se aniquilar, de se perder na natureza, liberto finalmente dos tormentos da consciência. Ele vive assombrado pela falta de forma do desejo que ronda os personagens de Nelson Rodrigues. André é, no fundo, um radical da pureza, pois vive a sexualidade como maldição - “minha peçonha, esse visgo tão recôndito”³⁷⁶. Há na obra, assim como em *Crônica da casa assassinada*, resquícios naturalistas bem disfarçados, na insistência com que André menciona “vagidos primitivos” e “escorrimento grosso de humores pestilentos”, por exemplo. Só que aqui a tragédia familiar possui um estofo filosófico mais consistente, e a grandiloquência dos personagens resvala menos no ridículo do melodrama, dada a habilidade com que Nassar lida com a potência simbólica da língua, muitas vezes tratada de modo *lírico*: nesse apuro formal, que busca a união entre o eu e o mundo, está reproduzida a carência central do narrador, que é justamente a busca da fusão de sua mente com o mundo ao seu redor, que resiste. Forma e conteúdo se entrelaçam de maneira mais harmônica e tornam, assim, a

374 Ibidem, p. 67.

375 Ibidem, p. 72.

376 Ibidem, p. 74.

mensagem do romance mais contundente do que a da obra de Lúcio Cardoso.

É o demônio como consciência negadora da vida, como semeador da revolta contra a nossa condição, que interessa a André. Ele quer viver o inferno da liberdade até seus limites, ele nega a sujeição à família que pacificaria sua carne e seu espírito, matando neles o que há de revolta libertadora. Ele se vê como o herdeiro das pestilências e da corporeidade da família, e não de sua *encenação*, que disfarça as misérias da fome, como ocorre na fábula do faminto contada pelo pai, no capítulo 13. Nela, um faminto entra no palácio suntuoso do rei dos povos; o nobre ancião encena uma refeição para o faminto, que passa a fingir também, aderindo à mentira do rei e violentando sua própria fome para não contrariá-lo. Na verdade, o rei estava testando a *paciência* do faminto. Paciência que se associa ao fato de viver uma mentira – no caso, a família. André, por sua vez, é como “O rebelde” do poema de Baudelaire, que diz ao anjo que o pega pelos cabelos com suas garras que a ele nunca pertencerá³⁷⁷; ele tem vontade de destruir a casa para se auto-afirmar, embriagado, ensanguentado, empestado. Sofre os males da impaciência e da consciência da passagem do tempo, que o castiga; para quem não pacificou o coração com esperanças de uma outra vida na eternidade, todo tempo transcorrido é morte, perda, melancolia, e se há amor esse se torna a tradução do desespero, pois todo tempo, que poderia ser dispendido com o ser amado, se esvai sem retorno de maneira duplamente irremediável – por ser tempo e por ser ausência.

No mais fundo da maldição e do pecado é que André encontra o divino, trazendo os tormentos da religião de volta às suas origens. No ardor da paixão pela irmã, ele perde a noção do tempo, sente vertigem; sente-se só ao se unir carnalmente com Ana, que parece morta em seus braços - “era um pássaro morto que eu apertava na mão”³⁷⁸; pensa na ressurreição *carnal* do Cristo, detalhadamente, ao possuir a irmã, em prece; oferece o sacrifício bíblico a Deus, no momento exato em que comete o incesto, um sacrifício maldito, que faz viver no limite o tormento da carne, levando-o à profundidade de sua miséria, enterrada fundo, como um sapo de macumba, nos alicerces da família, aqueles mesmos que estão ligados à expulsão de Adão e Eva do paraíso e à existência terrena do homem, “criatura experimental inacabada, criada por escárnio”³⁷⁹, que tanto o envergonha. André se descreve como o irmão feito de carne, empestado, apodrecido (“meu corpo imundo”). Diz a Pedro que foi ele quem “abriu primeiro a mãe”³⁸⁰, em imagens fortes de

377 O poema vale ser citado na íntegra: “Um anjo em fúria qual uma águia cai do céu,/ Segura, a garra adunca, os cabelos do ateu/ E, sacudindo-o, diz: 'à regra serás fiel!'/ (Sou teu Anjo guardião, não sabias? És meu!// Pois é preciso amar, sorrindo à pior desgraça,/ O perverso, o aleijado, o mendigo, o boçal/ Para que estendas a Jesus, quando ele passa,/ Com tua caridade um tapete triunfal.// Eis o amor! Antes que a alma tenhas em ruínas,/ Teu êxtase reaviva à glória e à luz divinas;/ Esta é a Volúpia dos encantos celestiais!'/ E o Anjo, que a um tempo nos exalta e nos lamenta,/ Com punhos de gigante o anátema atormenta;/ Mas o ímpio sempre diz: 'Não serei teu jamais!'”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

378 *Lavoura arcaica*, p. 104.

379 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. (Trad. Paulo Bezerra). São Paulo, Editora 34, 2008 p. 363.

380 *Lavoura arcaica*, p. 110.

carnalidade que se aproximam muito do senso trágico de Nelson Rodrigues, permeado pelo espanto, pelo fascínio e pela ojeriza em relação ao corpo e à continuidade da vida – basta lembrar a imagem da gata parida de *Os sete gatinhos*, da violência do desejo de suas personagens femininas (algo até então inusitado em nossa literatura), da grandeza que emerge de cenas banais, com gente comum.

A opressão da família é tão pesada e entranhada que a rebelião só pode ser trágica, colérica, epilética, possuída: “eu, o faminto, arrolando na minha fala convulsa a alma de uma chama”³⁸¹. André crê que sua loucura é mais sábia do que o pensamento do pai; ao assumir a si mesmo, renega os seus, numa tomada de autonomia que acontece de forma tão violenta que ameaça o próprio equilíbrio do indivíduo que a empreende - “e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista”, “virando a mesa dos sermões num revertério”, “erguendo um outro equilíbrio”³⁸²; não é possível conciliar o encontro consigo mesmo e a formação de sua autonomia com a família, pois André renega a própria estrutura familiar – ele não está saindo de casa para se casar e formar outra família, exercendo de modo domesticado o seu desejo e tornando-se autônomo de um modo que seria bem aceito por todos, pois saudável é manter a ordem das coisas intacta – o que ele faz é erigir-se como ser solitário, não vinculado a nada, preso a um ódio infantil pelo pai mas nele se realizando e dele se libertando como em catarse. Se a religião é a consciência da nossa separação das divindades, pois só se pode religar o que está apartado, toda ela construída em cima do trauma da consciência da finitude, a revolta de André não é uma *superação* da religião, mas uma *regressão* a um paganismo no qual não há a distinção entre o *eu* e a natureza, que faz dele “seu filho”; “ventos profusos me enxugariam os pés nos seus cabelos”³⁸³; ele é corporeidade que transcende no meio natural, negando a unidade do indivíduo e alma cristãs, tendendo ao caos, à regressão ao útero e a um sentido elementar da natureza, mencionando sempre a terra, a água, o ar e o fogo. Ele opõe à aridez dos santos, individuais em seus sofrimentos, a abundância dos demônios, que são sempre legião; confessa seu amor a Ana na capela enquanto ela reza, ignorando seus apelos. É um *perversor* no sentido literal do termo, sente prazer em conspurcar e blasfemar justo o que é mais sagrado, num movimento que revela a miséria que todo ritual se esforça por purgar. Ele perverte o discurso do pai, ao tentar dissuadir Ana de seu arrependimento, “confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”³⁸⁴. Na loucura de sua paixão, ele tenta convencer Ana de que será o filho exemplar que o pai deseja, pois ela seria o único meio de ele se *integrar* à família (por meio do pecado); enumera suas potenciais habilidades como lavrador, dizendo à irmã ter alma de pastor, ser um “homem da terra” (justo ele, um desenraizado), dizendo

381 Ibidem, p. 112.

382 Ibidem, p. 111.

383 Ibidem, p. 114.

384 Ibidem, p. 120.

que com Ana sua maldição terminaria. Teria senso prático por amor à irmã, e saúde, e disposição para o trabalho. Por meio do incesto, delira com uma existência harmoniosa no seio familiar. Ana é o que o religaria ao mundo, é precondição para sua domesticação – que passa pelo ápice da selvageria, numa reconciliação que precisa da maldição, pois a mãe gerou o *mal*, no seu excesso de amor e ternura, associada ao visgo, ao corpo, ao diabo, em oposição à secura do pai: “que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos?”³⁸⁵. André clama, na capela, pelo amor de Ana porque não é um deus – ele teme a liberdade de sua maldição: “não quero ser tão livre”; “estou cansado, quero com urgência o meu lugar na mesa da família!”³⁸⁶. André quer impor sua maldição ao mundo e convencer Ana a acompanhá-lo; sabe que a vida é encenação e mentira e propõe um outro tipo de simulação a ela – viver a maldição sob um aspecto de normalidade, invertendo a ordem, que é a de viver uma normalidade que disfarça nossos males. Ao ver que Ana rejeita seus apelos, André mergulha fundo na blasfêmia, nega Deus e elogia o diabo, que nos seduz “contra a solidez precária da ordem”; sente ânsias de “dar uma dentada no coração de Cristo”, de profanar aos berros o tabernáculo da família. É um ódio teatral, quente, vivo, diferente da secura melancólica e depurada de um Adrian Leverkühn, o Doutor Fausto de Thomas Mann. O diabo não se decantou em idéia coerente para André; é antes um impulso, a revolta de um menino mimado, que sofre um tormento mais carnal do que metafísico. Há vida no sofrimento de André, há *amor*, há principalmente *desejo*, e nesses elementos ele se debate, de modo que sua tortura é profundamente cristã, mesmo que seja radical, pois o diabo é a aridez, a impossibilidade de amar, o afastamento da vida e sua rejeição refletida – seja por meio da arte, como fizeram Gustav von Aschenbach e Adrian Leverkühn, seja através de um amor infrutífero, como ocorre com Hans Castorp. Demoníaco é amar mais o conhecimento do que a própria vida, é perder-se no orgulho da fraca razão que nos faz humanos, de maneira plácida, paciente e determinada – e isso está distante do calor que geram os movimentos e o discurso apaixonado de André. O seu apetite é doentio, imoderado, em total oposição ao controle pregado pelo pai. André é, como a pantera do conto “O artista da fome”, de Kafka, cheio de fome, vida e sede de destruição. Por isso mesmo, seu discurso nos seduz e atrai, assim como a bela pantera do circo, gorda e lustrosa, atraía a todos os espectadores, enquanto o faquir da jaula ao lado – realmente demoníaco, para quem não havia alimento no mundo capaz de saciar sua fome – era ignorado. O diabo é não se satisfazer com o que o mundo nos oferece, e por isso se abster dele. Não é à toa que o Cristo foi tentado no deserto. Mas em André esse movimento apenas se esboça, de forma pouco consistente. Apesar de tudo, ele ainda crê na santidade através do pecado. O pai pensa com retidão e não consegue compreendê-lo; André

385 Ibidem, p. 130.

386 Ibidem, pp. 132-33.

desvia. Sua “dialética” propõe uma liberdade sem limites. Ele está consciente da *solidão essencial* de todo ser humano: “estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra”³⁸⁷. Mais adiante, nega a continuidade da vida, numa observação que não guarda coerência com a paixão que ainda existe em sua juventude: “por que empurrar o mundo para frente?”³⁸⁸. É negador como o demônio, mas incapaz de construir o inferno, de tornar a negação um sistema de vida e uma perspectiva sobre o mundo. Apesar de existir lógica em seu discurso, que é lúcido, falta ao mesmo a reflexão fria e analítica que faz com que neguemos Deus e o mundo, observando calmamente nossa miséria em todo o seu esplendor: visão épica. André está *envolvido*; como uma criança, passou da fixação edipiana pelo útero materno à fixação pela irmã, e seu raciocínio tem pouca consistência porque serve à sua paixão por *alguém*, e não a um ódio entranhado e desapaixonado pela vida. O pai está dentro dos limites de sua mediocridade – não admite o discurso dúbio nem a incerteza – e nesse sentido é ele quem é demoníaco, se formos pensar nos parâmetros de *Crônica da casa assassinada*. Para ele, a lucidez demasiada é perigosa, “pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira”³⁸⁹. Não há terceiro termo possível, tanto em *Lavoura arcaica* como no romance de Lúcio Cardoso, entre a acomodação à família e a sua rejeição, e é como se um termo anulasse o outro, pois a tentativa do movimento de emancipação passa pela regressão do incesto e não consegue se libertar do impacto ocasionado por ele. O discurso do pai, sobre a união da família, é transgredido por André; ele o obedece ao contrário, entende pelo avesso, mas de qualquer modo não se liberta desse discurso, não consegue sair de seus esquemas interpretativos. Assim como Nina, André é o anjo exterminador da família, mas destrói os de seu próprio sangue. Seu incesto revela o crime e a violência latentes no seio da família; além de matar Ana, sua revolta também contamina o irmão caçula, Lula, que é do ramo esquerdo, maternal, do clã. Assim como André, Lula não suporta mais os sermões do pai e quer ser dono de seus próprios passos, ir “aos lugares mais proibidos [...] caminhar a esmo pelas ruas escuras”³⁹⁰. Libertar-se da família é conhecer o mundo, com todas as suas experiências: “tenho coragem, André, não vou falhar como você...”. André falhou porque se deixou possuir pela paixão³⁹¹. Fica ainda insinuado que ele cometeu incesto também com Lula, em quem viu “os primitivos olhos de Ana”³⁹², inserindo mais uma maldição no seio da

387 Ibidem, p. 162.

388 Ibidem, p. 163.

389 Ibidem, p. 169

390 Ibidem, p. 180.

391 André Luís Rodrigues, em dissertação sobre a obra, nota bem o choque entre o moderno e o arcaico na estrutura do romance, mas não explora o caráter regressivo da personalidade de André e nem relaciona os choques entre tempos diferentes no interior da obra à realidade brasileira. Para ele, “podemos ver o romance mais como um símbolo, uma 'síntese poética' das relações e dos conflitos tão arcaicos – no sentido grego do termo – entre a civilização e a natureza, entre a razão e a paixão, entre o trabalho e o ócio, entre o poder e os afetos, entre o 'eu' e o 'outro', entre o amor e a morte”, ou seja, para o crítico, o romance paira numa “universalidade” simbólica que não se particulariza. Ver **Ritos da paixão em *Lavoura arcaica***. São Paulo, Edusp, 2006, p. 150.

392 *Lavoura arcaica*, p. 182.

família, a homossexualidade.

Se nas Escrituras a Páscoa celebra a libertação dos judeus da escravidão no Egito e a ressurreição de Cristo, que nega a morte através do milagre, em *Lavoura arcaica* a páscoa de André é o seu retorno à família após o afastamento que ele mesmo se impôs por causa do incesto. Essa páscoa é invertida, e marca a prisão da família em um ciclo maldito, representado na própria estrutura do romance. É na festa dada por ocasião de seu retorno que acontecerá a grande tragédia do romance, e a mesma cena narrada em seu início retorna, agora, sob outra luz – de maneira similar ao que acontece em *Crônica da casa assassinada*, mas em *Lavoura arcaica* a forma cíclica é mais fechada e sua carga é mais mítica, dado o tom geral da narrativa, mais elevado. Ana surge na festa adornada com as quinquilharias de prostituta da caixa de André, e provoca escândalo, “toda ela ostentando um deboche exuberante”. Num “violento ímpeto de vida” (justamente aquilo que ela tem em comum com André) surge como “cigana” dotada de “selvagem elegância”³⁹³. Da pombinha tímida, da “presa” de André, arrependida a orar na capela, surge a dançarina oriental, feliz pelo retorno do irmão e amante que, após a dança, arde de desejo e enfia os pés na terra. O pai, ao tomar conhecimento do escândalo (quem será que contou a ele? Muito provavelmente o primogênito) mata de um só golpe a filha. Arranca, biblicamente, a mão que lhe causa escândalo. Ao matar, esse pai é possuído pela fúria, ele que pregava o controle das paixões – o pai se perde, a família desmorona, o próprio texto se desestrutura e a morte de Ana provoca um “vagido primitivo” como que surgido de um parto, a lembrar que o escândalo maior é ter nascido.

André é o responsável pela destruição da família, mas ele o faz de forma apaixonada, sem estar plenamente consciente de seus atos, assim como a Nina de *Crônica da casa assassinada*. Mas aqui a família se desfaz de forma mais trágica, grandiosa e crua, com pretensões quase míticas. O romance termina com a transcrição de palavras do pai, que André faz em memória dele. O pai pregava jamais questionar sobre os “desígnios insondáveis” do mundo, pois as coisas acontecem de forma natural, “o gado sempre vai ao poço”³⁹⁴. Há *ironia* em André ao mencionar isso – a família não seguiu seu curso natural, o gado não foi ao poço – mas há também a noção da *fatalidade familiar*, ou seja, o gado foi ao poço porque André não resistiu ao incesto e se afogou em suas águas represadas e escuras – uma clara alusão à fixação uterina do personagem. Na sua forma cíclica, o próprio romance não se liberta da maldição que narra, como se desejasse vivê-la repetidas vezes, da mesma forma que as crianças repetem incansavelmente algo que lhes dá prazer. Provavelmente à sua revelia, a obra dramatiza a impossibilidade de nos libertarmos das heranças da família: “estamos indo sempre para casa”³⁹⁵, carregando marcas que ficam para sempre, como as de uma

393 Ibidem, p. 188-89.

394 Ibidem, p. 196.

395 Ibidem, p. 36.

doença mal curada, que teve início em nossa própria concepção.

5.1) O sexo no espelho

Em *Um copo de cólera*, encontramos estrutura narrativa semelhante à de *Lavoura arcaica*, no sentido da circularidade do enredo, que não encontra solução linear de progresso; antes, fecha-se em um círculo vicioso de maldição em que não há saída do mundo instintual e emocional para os personagens. Mas, diferentemente do romance, na novela não temos nenhum elemento trágico presente; ela é, antes, uma “farsa”, baseada numa contenda entre duas pessoas que se julgam ser mais do que realmente são, colocando em jogo e em discussão as *personas*, os papéis sociais que representam em confronto com a personalidade demonstrada na intimidade do contato sexual. Na leitura da novela, o leitor erra ao “tomar partido”, pois a discussão que forma o cerne da narrativa diz respeito a uma doença compartilhada pelos dois personagens, uma “neurose de casal”. Nessa briga, não há quem “tenha razão”; há apenas a vã pretensão de possuí-la, num embate em que o que mais importa é a vaidade de cada um e a força da agressão empregada para derrubar o outro³⁹⁶.

O casal que protagoniza a obra é composto de duas figuras: o homem, um sujeito que gosta de viver aparentemente isolado, um tanto misantropo, e ao mesmo tempo conquistador; ele é um pouco mais velho que a mulher, uma jovem jornalista do tipo “descolado”, com postura política de esquerda e aparente pensamento crítico sobre a sociedade e sua própria condição. O outro casal presente na obra é o de caseiros da propriedade do homem, a saber dona Mariana e seu marido, que mal aparecem mas servem, em momentos, como platéia da discussão do casal principal.

A narrativa é composta predominantemente sob o ponto de vista do homem, e divide-se em seis partes: 1) A chegada; 2) Na cama; 3) O levantar; 4) O banho; 5) O café da manhã; 5) O esporro; 6) A chegada. De cada uma dessas partes, a mais longa é “O esporro”, longo desabafo da ira masculina a respeito da mulher e, mais indiretamente, da própria vida e de sua condição. Ele é o “macho extraviado”, aquele que contra tudo se rebelou, uma espécie de Nietzsche tupiniquim, se deleitando no prazer de alardear sua liberdade enquanto está, tanto quanto a mulher, preso ao círculo vicioso de pequenos jogos emocionais relacionados ao sexo e à paixão carnal. Do ponto de vista do homem, a postura da jornalista é vista como farsa, como um lugar-comum das pessoas de “esquerda” que não possuem enraizamento autêntico na revolta contra tudo o que está estabelecido;

396 Nesse sentido, Andréia Delmaschio observa que “*Um copo de cólera* avulta como farsa revolucionária cujo alcance estaria justamente nisto: explicitar os mecanismos de poder-saber-prazer que nos constituem e conduzem enquanto humanos. Tem-se, assim, menos a denúncia ingênua do que a teatralização dos afetos submissos e/ ou fascistas; menos a revolta, do que o revolver violento da banalidade que nos ata e sufoca, num circuito de atos humanos, demasiado humanos. Ver, da autora, **Entre o palco e o porão: uma leitura de *Um copo de cólera* de Raduan Nassar**. São Paulo, Annablume, 2004, p. 124.

não é a toa que essa mulher, por fim, se submete aos desmandos do homem. “O esporro” é uma longa humilhação dessa figura feminina falsamente emancipada, espécie de alegoria da falsa consciência da classe média liberal e esquerdizante que formava o grosso da “consciência crítica” na época do regime militar.

Não faltam, no discurso do homem, elementos que rebaixam a situação da mulher, como se a paixão nela fosse uma fraqueza capaz de eclipsar totalmente a razão. Ainda segundo ele, a razão somente funciona acompanhada do elemento irracional da paixão, residindo a debilidade da mulher na separação entre os dois elementos, que a faz perder-se por dissociar a irracionalidade do sentimento de sua essência e de seu pensamento. Sendo assim, nela a paixão é concessão à carne, e nunca expressão e domínio de si e do outro, como é para o homem. Ele sabe que “mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse”. Logo ao chegar, numa espécie de prelúdio da humilhação que virá, o homem come um tomate, fingindo indiferença frente à mulher que arde de desejo por ele. Trata-se de um relacionamento teatral, feito de simulações nas quais quem tem o controle da cena é o homem. Por isso, no quarto, “nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém”³⁹⁷. A relação implica um rebaixamento da mulher à “potência” do macho, rebaixamento esse que ela mesma incorpora e torna parte essencial do seu prazer. Ele é “magnífico” e ensinou muito a ela; a recíproca, por sua vez, não é verdadeira. Não há, em nenhum momento, sinal de admiração do homem pela mulher ou de submissão a algum de seus encantos. A inteligência da mulher é sua “qualidade na cama”, “uma inteligência ágil e atuante (ainda que só debaixo dos meus estímulos”³⁹⁸. Logo em seguida, ele faz pouco caso da inteligência da mulher “fora da cama”, pois ela é somente um fruto de seus estímulos, sendo dependente dele. Para completar o quadro de humilhação quase explícita, temos o gosto da mulher pelos pés do homem, que ele também sabe usar a seu favor, dizendo, nos momentos oportunos, estar descalço, para provocá-la sexualmente. Em “O levantar”, o homem, após o sexo, sai da cama a contragosto da mulher, que pede para que ele fique, sempre sedenta de mais amor. Ele é o “absoluto”, o narrador; ela, um mero acessório de sua potencialidade. Ela dá banho nele: o relacionamento dos dois é um culto infinito da figura masculina e sua autoconfiança, ficando a feminina na sombra. Há poucas menções descritivas do corpo da mulher em sua autonomia, sendo ele sempre descrito em sua função de meio para o prazer do homem. Apesar de todos esses elementos de desprezo latentes, o início da novela, com sua descrição exuberante do ato sexual, tem todos os aspectos da narração de um idílio, não preparando o leitor para a agressão que virá, a não ser que ele esteja muito atento para os elementos de tensão já presentes na relação do casal – elementos esse que tendem não ser

397 NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 12.

398 Ibidem, p. 16.

notados devido o caráter “natural”, em nossa cultura, de um certo desprezo sexual implícito do homem pela mulher, fruto de seu amor-próprio mais bem estruturado e do motivo de sua relação com o sexo basear-se, psicologicamente, no ato da dominação do outro, que pressupõe maior domínio de si mesmo.

E já que estamos falando de domínio, falemos de propriedade. Pois a cena de sexo se dá no sítio do homem, num cenário de isolamento do casal que torna a tensão entre eles ainda mais aguda. Após o sexo e o café trazido pela caseira Mariana – cuja cor escura da pele contrasta com o rosado da pele de sua amante, e cuja operosidade contrasta com a lassidão da mulher após o coito – o homem contempla apaziguado seu pequeno pedaço de terra, mas num repente algo o tira do sério: um rombo em sua cerca-viva, ou seja, metaforicamente, algo que o *invadiu* – provavelmente, a própria mulher, a sua própria concessão à paixão dela, na qual ele não quis se envolver mas acabou enredado, e que inconscientemente o incomoda³⁹⁹. As formigas que atacaram a cerca-viva causam uma crise de ódio gratuita no homem, que odeia a organização delas e não quer deixar ali nenhuma “sobra de vida”. A partir desse episódio, o desprezo latente se torna declarado e o homem passa a ver a mulher “de fora”. Longe da cama, ela é uma “femeazinha emancipada”, e tudo nela é impostura: fala com “gente do povo”, mas só sabe se fazer servir. A concessão à paixão do corpo se transforma em arrependimento, pois a análise racional é implacável ao detectar no outro o que há de falso e superficial. A mulher que estava com ele na intimidade não é a mesma que se apresenta socialmente – falta a ela a autenticidade e a solidão que o homem vê como valores essenciais da pessoa, pois são valores que ele mesmo incorporou à sua vida. Ou seja, após a paixão vem a intolerância com o outro, cuja existência se torna um estorvo, como as formigas que insistem em destruir a cerca-viva, o limite que o homem criou para sua propriedade, espécie de metáfora para o seu isolamento existencial. Fora da cama, a mulher é intolerável; não é um sujeito digno de consideração.

A mulher, por sua vez, fica indignada com a fúria do homem contra as saúvas, e o ironiza, dizendo ser ele um “mocinho que usa a razão”⁴⁰⁰. Para ele, por sua vez, ela é inteligente, “mas não o bastante, só o suficiente”⁴⁰¹, usando para com ela as mesmas palavras que ela usa para comentar o desempenho dele na cama. Durante toda a discussão, os argumentos dela parecerão pálidos, meio

399 Andréia Delmaschio dirá o seguinte sobre a presença dos insetos na novela, também associando-os à presença feminina: “Vindos de um outro quintal, portanto fora dos limites do 'próprio' e do conhecido, trazem consigo essa mesma sensação do estranho, inumano, não-familiar ou inconsciente que o narrador aos poucos liga ao feminino, numa tentativa de conjurar num só golpe 'tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz'. Tendo nomeado, como vimos, a mulher 'uma formiga' e as formigas 'malditas insetas', estando portanto ligados o feminino e o formicular, o narrador investe contra essa dupla invasão feminil (...)”. Op. Cit., p. 138. Demlaschio vê na novela de Raduan mais um jogo discursivo, não direcionando sua atenção para a problemática da formação do sujeito e sua relação com o contexto histórico brasileiro, como procuramos fazer aqui.

400 **Um copo de cólera**, p. 33.

401 Ibidem, p. 35.

falseados e desesperados frente à virulência do ódio masculino, do “esporro” do macho solitário, que desconta a ira com as saúvas nela, e também no casal de caseiros Antônio e Mariana, passivos em seus papéis de servos da propriedade.

Após a crise de fúria do homem, a mulher ameaça partir; vai entrar no carro, dizendo a ele que “de repente você vira um fascista”. Sua ameaça inicial é blefe: sabemos que ela irá ficar por mais tempo e depois irá voltar seduzida por meio de artifícios físicos que o homem sabe usar, humilhando-a não somente verbalmente, mas também fisicamente, ao demonstrar o completo domínio de sua carne, que releva os impropérios ouvidos da boca do homem. Ela só *ameaça* ir embora; o homem sabe que ela “era daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porretada”⁴⁰². Nessa briga, ganha quem conhece melhor suas misérias e paixões e faz delas sua força – pois, novamente lembramos, a razão, para o homem, jamais é fria e sem paixão. Sua ética está fundada nas misérias da carne, num desespero que não vê saída a não ser na assunção da solidão e miséria essenciais do homem; “afinal, bestas paridas de um mesmíssimo ventre imundo, éramos todos portadores das mais escrotas contradições”⁴⁰³; estamos frente a um André de *Lavoura arcaica* que amadureceu um pouco mais – mas não o suficiente, como veremos.

Ao contrário da mulher, o narrador não crê em coerência, e acha isso ingênuo. Não é jornalista, não escreve matérias com início, meio e fim, acreditando assim poder conscientizar o povo, como sua parceira. Seu discurso raivoso não prima pela clareza e é sedutor porque carrega uma sabedoria aprendida com os sofrimentos da vida, uma sabedoria que incorporou o sofrimento a si mesma sem suavizá-lo ou tirar dele lições edificantes; antes, para o homem o sofrimento é um princípio de vida; para enfrentar a solidão, é necessário força e franqueza implacável para consigo mesmo, num processo que o afasta do “rebanho” ao qual pertence a mulher: “a verdade é que me enchiam o saco essas disputas todas entre filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cotejo uns fumos de virtude libertária”⁴⁰⁴. Aqui, a “consciência de classe” surge como impostura, como farsa, como desculpa para um modo de ser que, no final das contas, não altera nada na ordem social e serve como emblema cômodo para aquele que acredita ser um “indivíduo” mas não passa de um mero repetidor e imitador do que existe, um clichê ambulante, como não deixa de ser a moça que protagoniza a novela, em seu esforço vão e cômico por singularidade – do qual nem o próprio narrador, note-se bem, está imune. Não há “indivíduos” aqui, pois em nenhum momento há diálogo verdadeiro e racional. Há somente um embate entre dois instintos, com pretensões de racionalidade que nunca se solidificam. Nesse bate-boca de casal, a força de um e a fraqueza de outro se

402 Ibidem, p. 39.

403 Ibidem, p. 40.

404 Ibidem, p. 41.

intercambiam e acabam em um empate sofrível. No fundo, a razão passa longe dos dois. O homem se irrita com a pretensão de “femeazinha livre” dessa mulher que não estabelece correspondência entre o que diz e o que faz, exibindo ainda por cima uma “arrogante racionalidade”. Ele, por sua vez, se irritou com as formigas e “alguém tinha de pagar”, simples assim. Fica oculta a verdadeira⁴⁰⁵ motivação de seu acesso de raiva, cabendo ao leitor interpretá-la. Certamente, como fica claro pelos indícios da primeira parte da novela, a raiva que explode em “O esporro” já estava presente no próprio desenrolar do relacionamento sexual, como comentamos, e agora se desenvolve em comentários sarcásticos sobre a mulher, tratando-a no diminutivo: ele fala de sua “bundinha”, trata-a como “jornalistinha”, degenerando sua feminilidade em fraqueza ridícula e impotente. Essa mulher se crê sã, e isso o irrita, pois para ele vem da enfermidade – e só daí - “a força amarga do pensamento indepentente”⁴⁰⁶. Ele vê a si mesmo como um ermitão. Ao contrário da mulher, não está ungido no espírito do tempo, não tem ídolos, não repete pensamentos alheios; como um ser de exceção, crê ter “outra vida e outro peso”⁴⁰⁷, como se sua parceira pairasse num mundo fictício e irreal. No limite, seu “esporro” nega a existência autêntica da mulher, diminuindo-a a uma fêmea que não resiste aos apelos sexuais do macho - “sem minha alavanca você não é porra nenhuma”. Faltou dizer, no entanto, que sem ter ninguém a quem “esporrar” esse homem também não é porra nenhuma. Sua arrogância exige continuamente um “saco de pancadas”, de modo que seu caráter independente e de ermitão é tão questionável quanto a emancipação da jornalista. Para além dessa, digamos, dialética de senhor e escravo, a novela não deixa de transpirar uma certa irritação do autor com o comum da *intelligentsia* brasileira, que faz do esclarecimento antes uma pose do que uma ética de vida baseada na atuação e no embate com a realidade, elemento presente em nossa elite pensante até os dias de hoje, passada a ditadura e instaurada uma democracia que mantém o país separado em classes que poderíamos ainda associar a “castas”, dadas as diferenças de educação que acabam por traçar o destino dos indivíduos conforme o grau de privilégios aos quais eles têm acesso.

Estamos falando de um casal que, no fundo, se despreza como pessoa. O homem não reconhece em ninguém a qualidade moral para medir seus atos, mas crê-se capaz de medir os da mulher. Perdeu o pai aos treze anos e nega ter se sentido sozinho; na verdade, em seu orgulho, ele não quer reconhecer seu próprio desamparo, e nesse sentido a cerca-viva é símbolo da sua própria condição, em sua irracionalidade, isolamento e arrogância, sendo as formigas a concessão que ele fez à paixão – sentimento que nos leva a depender perigosamente do outro, e que pode minar nossa independência e paz de espírito, acabando inclusive com o amor-próprio, item que o homem tanto

405 Ibidem, p. 43.

406 Ibidem, p. 46.

407 Ibidem, p. 48.

preza. Sendo assim, sua agressão é também uma forma de defesa. Ele, que está acompanhado durante o tempo todo na novela, diz: “não tenho medo de ficar sozinho, foi inconscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes...”⁴⁰⁸. Ora, um indiferente não dá “esporro”; um exilado não seduz mulheres, levando-as para a sua casa. Seu discurso é farsa como o da mulher, mas possui mais substância pois, como já comentamos, encara a própria miséria existencial, tirando daí conclusões que fazem pouco inclusive das ciências humanas - “impossível ordenar o mundo dos valores, ninguém arruma a casa do capeta”. Para a mulher, trata-se do “papo autoritário dum reles iconoclasta”⁴⁰⁹. Ela, no entanto, não fundamenta sua ojeriza ao “fascistão” com argumentos fortes: apenas sabe rir de modo debochado e soltar um ou outro lugar-comum, nunca demonstrando a substância de seu pensamento, como o homem. Intelectualmente e existencialmente, ficamos com a impressão de que ela não é páreo para ele.

Na fatura da novela, a discussão não leva a lugar nenhum, já que em seu final a mulher volta para o homem, submetendo-se a ele que, por sua vez, demonstra desamparo. Além de ser um “copo de cólera”, a obra não deixa de ser o retrato de um vômito a dois, escancarando os limites de cada um dos membros do casal, que se conhece numa intimidade que permite inclusive a agressão. Ambos estão radicalmente “postos em questão”, e a insistência na discussão demonstra que, apesar das palavras em contrário, um não prescinde do outro. Além disso, cada um deles representa um modo de pensar da classe média no contexto do regime militar. Enquanto ela crê na razão e no “bola pra frente”, para o seu companheiro o povo nunca chegará ao poder, não pensa por si só, e é uma massa de governados, sendo o jornalismo pilantragem e o redator-chefe o mesmo que um chefe de polícia: a revolta incondicional não deixa de ser uma desculpa para sua abstenção. A sua descrença na mudança histórica não deixa de se relacionar, de certa forma, ao apelo cíclico – e mítico – presente na obra de Raduan Nassar, plena de atavismos. Por trás da aparente anarquia da rebeldia do homem, que não aceita nada - “nem a pocilga que está aí, nem outra 'ordem' que se instale”⁴¹⁰, há uma crença forte em si mesmo, um individualismo cego aos limites da vontade do eu, que se arroga como “o poder”, ou seja, baseia-se em um autoritarismo que desdenha tudo o que seja alteridade – e nesse sentido a mulher tem razão em sua crítica. Em uma de suas falas, o homem lembra muito o caráter do André de *Lavoura arcaica*, limitado em sua revolta familiar, condenado a ser sempre um rebelde, e nunca um indivíduo realmente singular que sabe pôr suas ideias em prática no chão da realidade: “sim, eu, o extraviado, sim, eu, o individualista exacerbado, eu, o inimigo do povo, eu, o irracionalista, eu, o devasso, eu, a epilepsia, o delírio e o desatino, eu, o apaixonado”⁴¹¹. Nessa

408 Ibidem, p. 55.

409 Ibidem, p. 59.

410 Ibidem, p. 62.

411 Ibidem, p. 65.

explosão, há muito inconsciente, um superego falso, que se crê no controle dos instintos, e um ego inflado e ao mesmo tempo frágil, incapaz de mediar as exigências do sujeito com as exigências do mundo⁴¹². Daí o voltar-se a si mesmo, como forma de evitar o mal-estar que o contato com outros “eus” pode causar. Essa característica dos personagens masculinos de Raduan não deixa de ter certa relação com a pretensão egocêntrica de um Brás Cubas ou de um Bento Santiago, ambos incapazes de considerar longamente a perspectiva do outro na hora de atuar e pensar sobre a vida. Aqui, a rebeldia esgota-se em si mesma, como a birra de uma criança mimada que, ao ver suas vontades serem feitas após muito bater o pé, ainda se nega a aceitar o que lhe foi dado, isolando-se em seu orgulho. A auto-suficiência do homem não se sustenta; se ele tem “outra vida e outro peso”, porque compartilha a cama com essa moça, que ele diz ser tão pouco para ele? São poucos os momentos em que a consideração do outro entra em seu discurso; em um único momento ele se compara com a mulher, se assume como fascista, mas vê na mulher uma fascista disfarçada, uma “fascista em nome da razão”⁴¹³. Ao mesmo tempo, seu diagnóstico sobre ela mostra-se acertado: “tipos como você babam por uma bota, tipos como você babam por uma pata”⁴¹⁴, no que ele terá toda razão, pois mesmo após apanhar na cara essa mulher retorna. Ao desvendar as contradições entre o discurso e as ações da mulher, o homem consegue dominá-la, arvorando-se em uma coerência que é, no entanto, tão falsa quanto o desdém da mulher por ele. Como não podia deixar de ser, ele a chama de “puta” antes de agredi-la fisicamente e compara a surra ao sexo, crendo que ela gostou de apanhar: “eu a conhecia bem, pouco importava a qualidade da surra, ela nunca tinha o bastante, só o suficiente”⁴¹⁵. O homem ganha por nocaute de palavras e físico; logo após bater nela, faz gestos lascivos com a língua, ela o chama de sacana, ele enfia o dedo em sua boca e ela chupa, dizendo sem dizer: “me rasga me sangra me pisa”⁴¹⁶. Até aí, nada de novo no masoquismo feminino. A novidade baseia-se mais no sadismo psicológico do narrador, que desmonta, mesmo com toda a sua incoerência, a estrutura da jornalista, mostrando a ela que ela não tem sequer o controle de si mesma, que ela gosta de ter “a pata em cima dela”, incapaz de revoltar-se com a agressão àquilo que marca nossa individualidade – o rosto. O império do homem sobre a mulher, aqui, torna-se físico, brutal: “eu tinha definitivamente a pata em cima dela, e que eu podia subverter – debaixo da minha forja – o suposto rigor da sua lógica”. Estamos quase de volta ao reino da força bruta, próximos da negação da própria civilização, no núcleo da selvageria implícita latente em todo

412 Na obra já citada, Andréia Delmaschio faz um interessante comentário sobre a presença da epilepsia na obra de Raduan Nassar, ressaltando o estado de “fora de si” que a doença provoca na pessoa e seus reflexos no discurso.

413 **Um copo de cólera**, p. 67.

414 Ibidem, p. 68.

415 Ibidem, p. 70.

416 Ibidem, p. 73.

relacionamento sexual, de volta à brutalidade bíblica; ele é o “macho absoluto do teu barro”⁴¹⁷, segundo diz à mulher, cujo cérebro ele chama de “uterozinho”.

“A femeazinha que ela era, a mesma igual à maioria, que me queria como filho, mas (emancipada) me queria muito mais como seu macho”⁴¹⁸. O homem não encontra nessa mulher alguém à sua altura: está lamentando, também, sua solidão. Talvez quisesse alguém que, como ele, revelasse suas contradições e lhe batesse na cara, levando-o ao limite de seus fantasmas e do conhecimento de si mesmo... proposta essa que a mulher não aceita: finalmente parte com o carro, sem alongar sua discussão com o homem ou revidar a agressão sofrida. Para ele, tratou-se de uma ida ao limite de si mesmo, que deságua em lembranças do passado remoto. Quando a mulher vai embora, ele lembra da mãe e de seus ensinamentos tradicionais: “um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para procriarem”⁴¹⁹. Esse homem não formou família: ao rejeitar a mulher jovem, está tentando defender sua solidão e sua negação da vida, baseada na força da rejeição que possui em relação a toda ordem. Ao afastar a juvenzinha, o homem, como André, abraça sua “maldição”, o caminho de trevas que escolheu em oposição ao do pai, “lavrador severo”, e à de sua família, em que tudo era demitido e acontecia à luz, sem escuridão ou pecados. O incesto de André é tão estéril quanto o ódio desse homem e a sua escolha por ser sozinho, bem como o processo de tortura que inflige a quem o ama. De modo que podemos ver nessa novela, assim como em *Lavoura arcaica*, um libelo anti-família, ao mesmo tempo em que não há nenhuma proposição positiva da construção de uma individualidade harmônica ou autônoma: no limite, a negação de André e do homem de *Um copo de cólera* só podem levar à autodestruição ou a um círculo vicioso emocional que não dão espaço para a autêntica independência do sujeito – e nesse sentindo ambas as obras são elogios torturados à família... Não é por acaso que em “A chegada”, o último trecho da novela, narrado agora pela mulher, temos a imagem do homem dormindo em posição fetal, numa negação evidente do processo de amadurecimento que nos torna mais ou menos firmes em nossa solidão. Esse homem, tão cruel em sua fúria, foi dormir enrolado em si mesmo como um bebê, esperando pelo retorno da mulher, ou seja, contente por ser querido como filho pela femeazinha igual a todas as outras que ele humilhou, mulher que por sua vez corresponde plenamente à fantasia regressiva de nosso menino grisalho: “eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto”⁴²⁰. E eis que temos a relação tensa entre dois sujeitos transformada... na relação orgânica entre mãe e filho, em que não há contato entre consciências, mas apenas um processo de gestação de um outro ser, gerando a

417 Ibidem, pp. 74, 75.

418 Ibidem, p. 78.

419 Ibidem, p. 79.

420 Ibidem, p. 85.

ilusão de que dois são um – quando na verdade a criança que nasce é uma consciência independente como qualquer outra. Nelson Rodrigues corroboraria: sim, essa mulher é normal, e gosta de apanhar - notemos que a própria agressão está colocada como um fato entre outros da novela, sem merecer grande destaque, sendo inclusive encarada pela mulher como algo corriqueiro.

No filme homônimo de Aluizio Abranches baseado na obra, a agressividade do texto permanece viva, dada a fidelidade do diretor ao texto, porém a trama tende a se tornar uma fábula sobre a incomunicabilidade humana e nossa dificuldade em amar. É dada muita ênfase, de forma romantizada (muito acentuada pela escolha da trilha sonora) ao relacionamento amoroso do casal, em que é de certa forma escamoteada a agressividade masculina. O homem, interpretado com esforço por Alexandre Borges, se torna a figura do “menino desamparado”; isso fica muito evidente na cena em que, caído no chão após a discussão com a mulher, diz ser o amor a única coisa importante nessa vida, para ser logo em seguida erguido pelos dois caseiros, que lhe oferecem o amor fraternal, apesar de sua violência para com eles também. Podemos dizer que o filme tende a edulcorar um pouco a história, apagando muito de sua contundência e encenação, porém permanecendo fiel ao livro, em sua estrutura cíclica e sua má-fé um tanto quanto oculta⁴²¹.

O homem bateu e depois se fez de vítima, em sua solidão. Temos uma relação amorosa regressiva, totalmente baseada em instintos de agressão misturados a paixão, de modo que as palavras caem no vazio, sucumbindo frente à irracionalidade do casal, o que põe em questão a existência da própria novela, que podemos encarar como grande farsa. “Do ventre saiu, ao ventre retorna”: eis a frase que poderia resumir a narrativa, cujo falseamento maior baseia-se numa concepção da vida que esquece que o ventre ao qual retornamos é o da terra, e não o da mulher – ou seja, cada consciência é uma entidade separada que só o diálogo verdadeiro – e não o corpo – pode realmente aproximar (nunca unir). Esse casal esperneia em meio às misérias da carne, sem saber que no fundo está fugindo da terrível consciência da morte, a única capaz de os individuar como seres humanos que pudessem se considerar minimamente esclarecidos. Os “rebeldes sem causa” de Raduan, nos quais incluímos André e os personagens de *Um copo de cólera*, revelam um processo de formação do sujeito em que não há o embate verdadeiro entre os desejos da pessoa e os obstáculos impostos pelo mundo, e daí não há o amadurecimento no sentido usual do romance europeu moderno, em que conflitos são etapas de um aprendizado. Aqui, a emancipação se torna farsa, numa promessa narrativa de retorno às origens que não deixa de carregar traços de uma certa má-fé mística, muito bem desenvolvidos formalmente.

421 Para uma análise detida porém pouco ousada dos elementos visuais do filme, ver CUNHA, Renato. **As formigas e o fel. Literatura e cinema em Um copo de cólera**. São Paulo, Annablume, 2006.

A única obra de Raduan em que esse esquema cíclico se rompe é o conto “Menina a caminho”. No conto dos anos 60, o realismo prevalece sobre a narrativa em primeira pessoa, dada a excessos e arroubos emocionais, que prende os personagens em suas taras e maldições sem fim. “Menina a caminho” termina em aberto: embora seja muito provável, não sabemos ao certo se a menina terá o mesmo destino da mãe.

O conto é, digamos assim, musical. A narrativa vai num “crescendo” em que os elementos implícitos de sexo e violência vão surgindo no cotidiano de cidade pequena do interior durante o Estado Novo, observado pela criança, que quase sempre é expulsa pelos atores das cenas que vê dos locais em que é a espectadora dos acontecimentos. Temos um olhar itinerante e espantado, capaz de capturar momentos nos quais o que se revela não é a epifania da vida, mas antes seu caráter mais brutal e intranscendente. Aqui, o corpo é o limite para almas que não conseguem se desenvolver. Estamos praticamente dentro dos mesmos princípios de Nelson Rodrigues, só que em Raduan a consciência dos personagens – principalmente nesse conto e na novela *Um copo de cólera* – não se eleva ao nível trágico – embora isso não impeça o próprio leitor de apreender por si o que há de tragédia na situação da criança que protagoniza o conto.

Logo de início, a menina é descrita como um ser despojado, amarrotado, sem sinais de feminilidade. Tem o “peito liso”, o “corpo magro feito um tubo”, e mais adiante será belamente descrita como uma “bailarina magricela e suja debaixo de um solão quente e vermelho”⁴²². Sua leveza e sua capacidade de transitar como um passarinho pelas ruas da cidade denotam a liberdade que a mulher só quando criança possui. Essa leveza irá fazer contraste com o próprio desfecho do conto, pesado e espécie de uma sentença de condenação implícita para a menina, de modo que o conto é a narrativa de um processo: o da descoberta de sua sexualidade, descoberta essa inconsciente para ela mesma.

Para melhor observar a violência entranhada no conto, vamos dividi-lo em “cenas” observadas pela menina, que iremos comentar, buscando nelas os elementos que vão compondo o afresco de agressividade que irá desembocar na cena do armazém, o clímax do conto.

Na *cena 1*, a menina vê três meninos diante de uma máquina de beneficiar arroz. Ela os vê por sob a barriga de um cavalo. Um dos meninos faz para o outro um gesto obsceno, uma banana, “os olhos cheios de safadeza”. Fala-se de um cirquinho montado pelas crianças em que uma menina não vai mais: a mãe proibiu porque “teve aquilo”. Note-se que o sexo é uma alusão, está latente no conto todo, diferente da forma mais explícita com que aparece em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. Aqui, surge entranhado no cotidiano, sem a grandiloquência de André ou a falsa elevação existencial da discussão do casal da novela que acabamos de comentar. Ainda na *cena 1*, os sacos de

422 NASSAR, Raduan. **Menina a caminho e outros textos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 38.

arroz vomitam “como se tivessem levado um murro violento na barriga”⁴²³. Sexo e violência se unem numa mesma presença marcante e silenciosa, na maior parte das vezes inconsciente aos próprios personagens, como se eles estivessem mergulhados em sua própria miséria, incapazes de percebê-la, perpetuando-a indefinidamente em comentários aparentemente banais.

Na *cena 2*, Ismênia, mulher pintada e de seios volumosos, fala com o garoto Zuza. Comenta com malícia a banana dada pelo menino. Há outra mulher com ela e as duas se divertem, maliciosamente. “A banana que você dá é muito bem dada, Zuza”. O riso provoca “gozo” em Ismênia. Na *cena 3*, a menina vê o cavalo atrás do qual estava acorada mijar. Seu sexo é “de piche”, e sai dele um “esguicho forte”. Ao notarem o espanto da menina, carregadores riem dela, entre eles “dois crioulos musculosos”. Referem-se à “boneca do cavalo”, na qual “tem feitiço”.

Ainda na *cena 3*, temos uma roda de homens na barbearia. Há uma loira pelada na folhinha da parede, que mostra seus “mamões do peito”. Há o retrato de Getúlio Vargas também – única alusão histórica do conto, que reaparecerá no armazém, no qual também há uma figura do presidente, e no bar, onde o nome do ditador é defendido por um operário. Ainda na barbearia, há um “homem fofó” que chama todos da cidade de “filho-da-puta”, inclusive um tal de Américo e seu filho – que mais tarde saberemos ter tido alguma relação com a mãe da menina a caminho. Essa cena de agressividade na barbearia antecipa a cena do armazém, em que a própria menina será chamada de filha da puta. O barbeiro, ao ouvir os impropérios do cliente, diz que sua mãe é uma santa. Um homem põe a mão no sexo enquanto discute, ligando a cena ao episódio do cavalo: “Aqui que a flor do filho dele se safa. Aqui!”⁴²⁴.

A *cena 4* não oferece alívio: temos um cachorro e uma cadela acasalados, que são atacados por um bando de garotos, que jogam água quente sobre eles; a cachorra lambe a queimadura de trás. De alusões ao sexo, fomos ao coito propriamente dito. Estamos em meio a um quadro quase simultâneo dos horrores e agruras da carne, lembrando um pouco as telas de Hieronymus Bosch. Após essa cena, há uma espécie de alívio na tensão sexual presente no conto até então. Na *cena 5*, a menina entra no bar da esquina e olha com gula para o sorvete que está sendo fabricado ali. Entram três rapazes turbulentos no estabelecimento. Novamente, o assunto é o tal do filho do Américo. Há um “galinho” entre os rapazes; o bando deles é descrito como um “galinheiro”. Há um Zé que se empolga, fazendo discurso a Getúlio falando sobre as dificuldades do povo brasileiro. Um homem de macacão desfaz a algazarra, dizendo: “Getúlio é nosso pai!”⁴²⁵. Comenta-se que o homem é da União Operária ou da ferroviária. No momento da discussão política, o clima é de deboche e levandade. Mas ninguém se atreve a enfrentar o operário que defende Getúlio. Estamos em meio ao

423 Ibidem, p. 13.

424 Ibidem, p. 23.

425 Ibidem, p. 31.

povo que é “massa de manobra” de regimes autoritários, como define o homem de *Um copo de cólera*. Ainda no bar, assistimos a uma velha, Dona Engrácia, comprar pinga, e aturar as piadas do menino Isaías, que faz sorvete. A velha de “cara de bruxa” sai irritada do bar, e é seguida pela menina em um trecho de seu caminho.

A *cena 6* é a única parte do conto em que encontramos uma espécie de alívio na tensão de sexo e violência que vinha vindo até então. Nela, a menina entra na selaria de Tio-Nilo, um artesão severo, que não tem uma perna. Ele recebe, aos sábados, os peões-boiadeiros. Dedicado ao seu ofício, é a única pessoa a ter um gesto amistoso em relação à criança, esboçando para ela um “sorriso franco”. A sua seriedade reflete o mundo do trabalho, honrado pelo caráter daquele que o executa, e como que isolado do clima de deboche, fofocas e agressividade que reina na cidade.

Na *cena 7*, temos a preparação para o clímax. Na rua, a menina vê um homem que observa uma moça faceira. Passa o louco Giovanni, sempre à procura de um menino inexistente. Há um xingo escrito a carvão na fachada do armazém de Américo, que se encontra fechado. Um garoto de bicicleta fica silabando o xingo próximo da menina, sem no entanto falar em alto e bom som o palavrão. A menina entra no armazém fechado. Com fome, come manjubas salgadas e açúcar. A figura de São João Batista, segurando um cordeiro, exerce fascínio sobre ela. Há também um retrato de Getúlio dentro da venda. Essa menina se encanta com o que vê, receptiva e curiosa, ainda sem malícias e tristezas; tornada mulher, entrará nesse mundo que ainda vê de forma distanciada. O que marca sua personalidade de criança é a leveza, a liberdade, o andar no meio-fio que o ritmo desempenado da narrativa reproduz bem, mas essa liberdade está ameaçada, o tempo todo, pela violência que a circunda.

No fim do conto, ficamos sabendo do objetivo da andança a esmo da menina: ela foi encarregada de dar um recado a Américo. Ou seja, por trás de sua liberdade aparente havia uma “missão”, e veremos que essa tarefa tem relação com sua família e com todos os elementos de sexo e violência que a cercaram durante sua andança pela cidade – e nesse sentido a composição do conto é primorosa ao transformar enredo em princípio formal. Ao dar o recado a Américo – dizendo que sua mãe acha que ele merece todo o mal que aconteceu ao filho dele – o adulto insulta desmesuradamente a criança, dizendo que vai enfiar a garrafa que serve de lamparina na bocetinha da menina e na da mãe dela, chamando-a de “puta”. Ao chegar em casa, o cenário é de caos. A menina vomita tudo o que comeu, e Zeca Cigano, o homem da casa e o pai da menina, bate com cinta de couro na bunda da costureira, a mãe da criança. A vizinha assiste tudo, num escândalo rotineiro que tem muito de gesto cotidiano, e pede piedade à mulher, que foi chamada de “cadela” por Zeca. Nessa cena, tudo o que estava latente nas cenas anteriores explode: a cena na barbearia, com o homem chamando todos de “filho da puta”; a cena da cadela recém-acasalada, que lambe

suas feridas... Após chamar o homem de “corno”, a mulher apanha na cara com a cinta. A vizinha puxa um terço. A mãe está exaurida após a surra. A menina, aparentemente indiferente, vê seu sexo no espelho de barbear do pai – vê a si mesma por meio de um objeto pertencente a um homem – e depois vai brincar com as crianças da vizinha. O sexo no espelho: metáfora da obra inteira de Raduan Nassar. O corpo como limite, prisão e escândalo; a inconsciência animal do ser humano e o papel determinante do instinto em suas relações, demarcando a baixa individuação dos personagens: essa menina é qualquer mulher, seu destino se mistura ao de todas as outras dessa pequena cidade. O realismo dá conta do caráter mesquinho desse ambiente de interior, sem epifanias ou milagres; no entanto, não há aqui a beleza atormentada que encontramos nos delírios do André de *Lavoura arcaica*, pois a consciência da menina sequer se alçou à observação e distanciamento de si mesma: esses atributos pertencem somente ao narrador, que retrata um mundo em que os personagens estão cegos a si mesmos – mergulhados tragicamente no barro, na matéria que os compõe e limita.

6) Conclusão

Sabemos que a tragédia é o gênero literário que, pela primeira vez no Ocidente, procura exprimir o homem em sua condição de *agente*⁴²⁶. No entanto, essa condição, no contexto histórico no qual surge a tragédia, não se exerce de forma pura: a tragédia articula, em tensão, a escolha do indivíduo e a maldição dos deuses, pois o universo trágico se situa entre dois mundos – o do mito e o da emergência da cidade democrática grega. Na tragédia, o direito não está ainda plenamente fixado; ela apresenta o pensamento jurídico grego em elaboração. Ela nasce quando o *mito* começa a ser visto com os olhos do *cidadão*, exprimindo uma tensão histórica entre o passado e o presente, entrelaçando o tempo dos homens ao tempo dos deuses – que era o tempo da epopéia homérica que antecede a tragédia. O personagem trágico se constitui na distância, universal na vida humana, que separa *sina* e *vontade* – *daimon* de *ethos*. Ao tomar consciência de sua autonomia, o homem percebe que não tem controle total sobre seu destino, que as suas ações ultrapassam suas intenções conscientes. Quando se empenha numa opção, o sujeito se constitui em sua liberdade.

Mas o grego não possui nenhum termo correspondente à noção de *vontade* moderna. De maneira estranhamente similar à de muitos personagens comentados em nosso ensaio, o agente grego está preso à ação, não é seu autor por inteiro, antes está incluso nela. A resolução tomada pelo herói trágico comporta uma contradição: emana dele mesmo, corresponde a seu caráter, mas também manifesta a intervenção de potências sobrenaturais. Na Atenas do século V a.C. nem o indivíduo nem sua vida interior adquiriram consistência para o constituírem como centro de decisão de onde emanam atos. Na tragédia, a categoria da *vontade* aparece sob a forma de uma interrogação angustiante. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana já é objeto de reflexão e debate anterior, mas ainda não é autônoma, não se bastando plenamente.

Tema constante da tragédia é a oposição entre natureza e civilização. Édipo é afastado do humano e da cidade por meio do incesto e do parricídio, dois crimes pertencentes à ordem da natureza e que o transformam em uma criatura monstruosa, poluída; um ser de confusão e caos, que quebrou a ordem das coisas. Na tragédia a cidade se reconhece e se questiona em sua nova ordem. O problema da tragédia antiga é o do diálogo entre o herói vindo do fundo da idade do mito e o da moderna cidade democrática. Mais explicitamente: a tragédia, como em *Antígona*, exprime a tensão entre *oikos* (a família) e a cidade. Ela é a forma de arte de um período de *transição*, mas seu enraizamento histórico revela uma universalidade: enquanto o ser humano for limitado na condução de seu destino por forças estranhas a ele, existirá a tragédia. E há momentos históricos em que esse

426 Todos os comentários aqui presentes sobre a tragédia baseiam-se na leitura de VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

drama se revela de forma mais crítica, devido à maneira pela qual eles se realizam – geralmente, um choque traumático entre o antigo e o novo. É o que encontramos no caso do período estudado do romance brasileiro, o século XX, no qual a ficção testemunha a acidentada passagem do país da ordem agrário-exportadora para a ordem urbano-industrial, a primeira estruturada socialmente pela família, e a segunda baseada no indivíduo autônomo, que vende sua força ao mercado de trabalho. De maneira esquemática, podemos separar da seguinte forma elementos que encontramos em todas as obras analisadas:

<i>natureza</i>	<i>versus</i>	<i>civilização</i>
família		indivíduo
incesto		família nuclear
indiferenciação		autonomia
desejo		controle
escravidão		trabalho livre

O choque entre os termos envolvidos nesse conflito se dá de maneira eminentemente trágica porque não há *solução de continuidade* na passagem de um estágio para o outro, que ocorre de maneira brusca, autoritária e antidemocrática, ou seja, conservadora, assim como a passagem do mito à cidade na tragédia grega não poderia deixar de ser *drástica*. A “dupla articulação” observada por Florestan Fernandes⁴²⁷ refere-se a uma situação de convivência entre a modernidade urbana e o arcaísmo rural, de uma maneira vantajosa e funcional à acumulação de capital, que lucra com os setores que não se modernizaram – as formas de desenvolvimento desigual servem, na verdade, aos setores da burguesia industrial que, por exemplo, lucram com o trabalho mal pago no campo. Nas palavras do próprio autor:

Nas sociedades “nacionais” dependentes, de origem colonial, o capitalismo é introduzido antes da constituição da ordem social competitiva. Ele se defronta com estruturas econômicas, sociais e políticas elaboradas sob o regime colonial, *apenas parcial e superficialmente ajustadas aos padrões de vida econômica*. Na fase de ruptura do regime colonial, tais estruturas alimentam e tornam possível a adaptação aos dinamismos econômicos do mercado mundial, que na realidade desencadeiam e condicionam a transição, e servem de base à gradual formação de uma economia nacional “independente”. A intensidade e os efeitos estruturais ou dinâmicos dessa fase dependem, naturalmente, da herança econômica, cultural e política, recebida da época colonial.⁴²⁸

O novo tende a se *sobrepor* ao antigo, ao invés de substituí-lo ou ser um desenvolvimento

427 Ver, do autor, **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

428 Ibidem, p. 149.

dele; “o que entrava em jogo não era o desenvolvimento capitalista em si mesmo, mas a adaptação de certas transformações da economia brasileira aos dinamismos em expansão das economias centrais”⁴²⁹. Desse processo resulta um fenômeno que nos interessa mais de perto:

A relação senhor-escravo e a dominação senhorial minaram, pois, as próprias bases psicológicas da vida moral e política, tornando muito difícil e muito precária a individualização social da *pessoa* ou a transformação do “indivíduo”, da “vontade individual”, e da “liberdade pessoal” em fundamentos psico e sociodinâmicos da vida em sociedade. Seria preciso lembrar que no cosmos senhorial só pode existir um tipo de individualismo, que nasce da exacerbação da vontade do senhor e se impõe de cima para baixo?⁴³⁰

As obras de todos os autores analisados se ressentem, de uma maneira ou de outra, dessa precariedade da individualização no Brasil moderno, e que irá se refletir não somente no processo de composição dos personagens como na *forma* das obras, como procuramos expor. Em José Lins do Rego, o problema da formação do sujeito perpassa toda a obra, sendo inclusive capaz de explicar suas experimentações formais e mudanças de ponto de vista: a forma tríptica em *Banguê e Fogo morto*, a mudança de foco em *Moleque Ricardo*, o romance psicológico em *Eurídice*, o mito em *Água-Mãe*, o caminho que vai da memória à ficção e, finalmente, o caráter diverso que o *Ciclo do cangaço* guarda em relação ao restante de toda a sua obra, ao esboçar em Antônio Bento um indivíduo autônomo.

Em Lúcio Cardoso, a individualização precária dos personagens abre espaço para o uso de clichês e melodrama, numa literatura que se quer moderna mas não consegue se realizar como tal, tornando artificial e verborrágica a tentativa do autor de fazer romance “existencial”, problema que se exacerba naquela que é considerada sua obra-prima, a *Crônica da casa assassinada*. O problema da relação entre civilização e natureza também aparece na obra do autor mineiro, porém de maneira menos evidente do que em José Lins, no qual corre entrelaçado ao retrato generoso do espaço e ao problema da individualização dos personagens. No escritor nordestino, mito e natureza são presenças palpáveis, a ponto de se personificarem em *Água-mãe*; em Lúcio Cardoso, a natureza é mais subterrânea, manifestando-se no plano do corpo e das emoções, que dominam os personagens em vez de serem dominados por eles. A *violência*, por sua vez, será elemento comum ao universo de todos os escritores, pois está calcada na história e no inconsciente – é a herdeira da escravidão, de mistura com as culpas do catolicismo.

Em Nelson Rodrigues, a tensão entre o irracional e a autonomia do sujeito deixa de ser obstáculo inconsciente e formador da obra à revelia do autor para se constituir em elemento formal mais conscientemente elaborado: a sua obra se estrutura com um número limitado de obsessões,

429 Ibidem, p. 236.

430 Ibidem, p. 165.

tornando-se até repetitiva, no esforço por evidenciar a “profundidade rasa” do caráter brasileiro, no qual os embates entre o desejo do corpo e a consciência moral terminam, geralmente, em violência e morte. O incesto, sorrateiro e insinuado nas obras de José Lins e um pouco mais evidente em Lúcio Cardoso, aqui surge escancarado, demonstrando sem pudor o choque de revelação que a ordem moderna causou na forma arcaica da família, baseada na autoridade máxima do patriarca e seus caprichos. A tragédia de Nelson transforma a indistinção e o caráter informe do inconsciente coletivos em *obsessões*, e essas por sua vez em *princípios formais*, sejam eles a profusão de símbolos – o mar em *Senhora dos afogados*, as botinas e a cor vermelha em *Dorotéia* – atingindo seu auge em *Vestido de noiva*, ao transformar a revelação da mente e do corpo de uma mulher em processo de decomposição, próxima da morte após um acidente de carro, no ato inaugural de nosso teatro moderno: aqui não é o trauma da guerra, mas antes o desejo dominante e a vontade de libertação de uma simples dona-de-casa – decorrente da pouca individuação dos personagens, que patinam em seus instintos – que constitui a marca de nossa modernidade, essa por sua vez implantada de maneira *sui generis*. Nelson, em sua ousadia artística que não temia a censura e nem o escândalo do público, é um “farol”, capaz de lançar luz sobre as obras de todos os outros autores presentes em nosso estudo. Um pouco sem querer, assim como Balzac – em quem o conservadorismo monárquico não impediu a visão clara da sociedade francesa de seu tempo, em toda sua efervescência e complexidade⁴³¹ – seu reacionarismo o tornou capaz de ver com nitidez o impacto da ordem moderna no âmbito moral e privado da vida brasileira, revelando inclusive ser a forma trágica uma das que melhor dá conta das contradições nacionais, principalmente na ironia genialmente realista que encontramos em suas Tragédias Cariocas.

Mas o autor mais autoconsciente, no sentido formal, da praga mítica que ronda o sujeito no Brasil é, certamente, Raduan Nassar. Nele, a revelação da família como âmbito privilegiado (e por vezes único) da formação do indivíduo é feita por meio de uma forma que *reproduz* esse solipsismo, seja na ênfase dada ao tratamento lírico da linguagem – não custa lembrar que a lírica é o gênero da fusão entre o “eu” e o mundo, refletindo bem o evasionismo de André – seja na forma cíclica do enredo, presente na maior parte de sua ficção. O mito é forma e prisão para Raduan, assim como a revolta de André e do narrador de *Um copo de cólera* são também a exposição da forma de suas

431 Para Otto Maria Carpeaux, Balzac “Simpatizou com as vítimas da burguesia, mas não com o progresso econômico que foi então representado justamente pela burguesia, e muito menos com o progressismo radical dos primeiros socialistas. Analisou magistralmente uma estrutura social que ele condenava. O problema de Balzac subsiste; é o problema de uma intuição artística que se torna mais forte que as convicções conscientes do artista. O problema diz portanto respeito à esfera irracional da atividade intelectual, e, para 'racionalizá-lo', quer dizer, solucioná-lo, é preciso estudar aquele aspecto da criação artística na qual os motivos irracionais do artista se revelam apesar do seu raciocínio e até contra este: a forma literária”. Balzac, assim como Nelson Rodrigues, era “cronista de uma decadência e uma ascensão ao mesmo tempo”. Ver, do autor, “O segredo de Balzac”. In: **Ensaio reunidos 1946-1971**, Volume II. Rio de Janeiro, Topbooks, 2005, p. 109 e 112.

vidas e uma limitação, pois também soam como farsas: neles fica evidente a fragilidade da autonomia do indivíduo no Brasil, essa por sua vez retratada, em todos os autores estudados, sem prescindir nunca do *elemento trágico*: a decadência e a força da natureza em José Lins, sobrepujando os personagens; a violência e a incomunicabilidade em Lúcio Cardoso, o desejo irrefreado em Nelson Rodrigues, a loucura e os desvãos do discurso em Raduan Nassar. *Não é coincidência o fato de que em todas as obras a família surja como entrave na formação do sujeito: ela é a depositária histórica do conteúdo, digamos, “inconsciente” da escravidão.*

Como hipótese de trabalho, ainda poderíamos mencionar não somente a luta entre o homem e a natureza em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas o desfecho trágico daquele que é considerado o maior romance brasileiro do século XX, *Grande sertão: veredas*, em que a revelação da individualidade de Diadorim se dá somente após a sua morte, ou mesmo o destino de Macabéa em *A hora da estrela*, personagem que é, ironicamente, o “anti-sujeito” brasileiro por excelência, e que morre atropelada justamente após ter ousado sonhar – projetos individuais são luxos para uma pobre diaba como ela, é o que nos parece dizer amargamente o narrador. De fato, o indivíduo burguês em sua autonomia é a negação do conceito de tragédia, que abrange o coletivo ou uma individuação “a caminho”⁴³²: parece ser esse o caso de nossa literatura moderna, cujo trauma fundador não se localiza nos campos de batalha, forma exacerbada do capitalismo em que todos são soldados e a morte a todos desindividualiza, mas no eito da plantação, forma periférica do capitalismo, em que todos são escravos a serviço de um senhor, numa guerra em que ser “ninguém” era algo que ia desde o nascimento até a morte.

432 Com o advento da era burguesa, o caráter geral e público da tragédia se perde, por causa do indivíduo: “O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição *geral* do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. Na pessoa de Agamênon ou Lear o destino de uma casa ou um reino era dramaticamente encenado, de forma literal. Era inevitável que essa definição não fosse capaz de sobreviver às suas circunstâncias sociais reais, na sua forma original. Era particularmente inevitável que a sociedade burguesa a rejeitasse: o indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma. Houve então tanto um ganho quanto uma perda: o sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaía sobre o destino de um indivíduo, o caráter geral e público da tragédia se perdia”. Ver Williams, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo, Cosac e Naify, 2002, pp. 74-75.

7) Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. (Tradução Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. **Espaços da memória**. São Paulo, Edusp, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte, Villa Rica, 1997.
- _____. **Cartas a um jovem escritor**. De Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro, Record, 1982.
- ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. São Paulo, LTC, 1981.
- ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo, Ática, 1982.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo, Ática, 1982.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- _____. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo, Editora 34, 2007.
- AZEKA, Gabriela Hatsue Yuasa. **Um enjeitado e um sargento de milícias: formação do indivíduo e do romance**. São Paulo, FFLCH-USP (Tese, Doutorado), 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.
- BARRETO, Lima. **Memórias do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo, Martin Claret, 2010.
- BARROS, Marta Cavalcante de. **Espaços de memória : uma leitura da Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso**. São Paulo, Nova Alexandria, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. (Trad. Sérgio Milliet). São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. São Paulo, Editora 34, 1995.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2003.
- BRADLEY, A.C. **Shakespearean tragedy**. Third edition. New York, Palgrave, 1992.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo, Edusp – Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo, Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004.
- _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.
- _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo, Editora Unesp, 1992.
- _____. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn (ed.). **Brazil, portrait of half a continent**. New York, Dryden Press, 1951.
- _____. **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002.
- _____. “A culpa dos reis: mando e transgressão no Ricardo II”. In. **Ética** (org. Adauto Novaes). São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

- _____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio, et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- _____. **Maleita**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **Dias perdidos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- _____. **A Luz no subsolo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **Diário Completo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- _____. **Inácio, O Enfeitiçado e Baltazar**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.
- _____. **Crônica da casa assassinada: edição crítica**. Madrid, Ministério de Cultura de Espanha e França, 1991.
- _____. **Três histórias da cidade**. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- _____. **Três histórias de província**. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- _____. **Salgueiro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.
- _____. **O Viajante**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- CARELLI, Mário. **Corcel de Fogo: Vida e Obra de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: O Longo Caminho**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos 1946-1971**. Volume II. Rio de Janeiro, Topbooks, 2005.
- _____. **História da literatura ocidental**. São Paulo, Leya, 2011.
- CARONE, Modesto. **Resumo de Ana**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- CASEY, James. **História da família**. São Paulo, Ática, 1992.
- CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo**. São Paulo, Edart, 1961.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CHEVREL, Yves. **Le naturalisme**. Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- CORÇÃO, Gustavo. **Lições de abismo: romance**. Rio de Janeiro, Agir, 1956.
- CORRÊA, Roberto Alvim. “José Lins do Rego”. In: **Anteu e a crítica** (ensaios literários). Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**. São Paulo, Unesp, 1999.
- _____. **Da senzala à colônia**. São Paulo, Unesp, 1998.
- COUTINHO, Eduardo F. e CASTRO, Ângela Bezerra. **José Lins do Rego: coletânea**. Rio de Janeiro, RJ; João Pessoa, PB: Civilização Brasileira, Edições FUNESC, 1991.
- CUNHA, Renato. **As formigas e o fel. Literatura e cinema em Um copo de cólera**. São Paulo, Annablume, 2006.
- DELMASCHIO, Andréia. **Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera de Raduan Nassar**. São Paulo, Annablume, 2004.
- DE MARCO, Valéria. **O Império da Cortesã**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- DOISTOIEVSKI, Fiódor. **O idiota**. São Paulo, Editora 34, 2002.
- _____. **Os irmãos Karamázovi**. São Paulo, Editora 34, 2008.
- DUMAS, Alexandre. **Le Comte de Monte-Cristo**. Paris, Pocket, 1995.
- DUPRÉ, Maria José. **Éramos seis**. São Paulo, Brasiliense, 1943.
- EAGLETON, Terry. **Sweet violence: the idea of the tragic**. Cornwall, Blackwell, 2003.
- ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São

- Paulo, Globo, 1995.
- FARIA, Octavio de. **Mundos mortos: tragédia burguesa I**. Rio de Janeiro, Record, 1989.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. Volume 1: O legado da “raça branca” e Volume 2: No limiar de uma nova era. São Paulo, Dominus/ Edusp, 1964.
- _____. **A revolução burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes de província**. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
- _____. **Cartas exemplares**. Rio de Janeiro, Imago, 2005.
- FONSECA, Maria Augusta (org.). **Olhares Sobre o Romance**. São Paulo, Nankin, 2005.
- FONTES, Amando. **Dois romances: Os Corumbas e Rua do Siriri**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.
- FORSTER, Edward. **Aspectos do Romance**. São Paulo, Globo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo, Unesp, 1997.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- _____. **O futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- _____. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro, Imago, 2005.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro, Global, 2006.
- _____. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro, Global, 2003.
- _____. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro, Global, 2004.
- FUSCO, Rosário. **Vida literária**. São Paulo, SEP (S. E. Panorama), 1940.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas**. Doutorado, FFLCH-USP, 1970.
- GAY, Peter. **O cultivo do ódio: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- GOENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo, Ática, 1978.
- GREEN, Julien. **Adrienne Mesurat**. São Paulo, Novo Século, 2008.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich. **Hegel**. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- HERBOLD, Hildegard. **Sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil : o exemplo de Lucio Cardoso e Cornélio Pena**. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1993.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. (Pref. de Antonio Candido). 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo, Centauro, 2000.
- HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo, Cosac e Naify, 2010.
- HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- JACOBSEN, Jens Peter. **Niels Lyhne**. São Paulo, Cosac e Naify, 2000.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Gattopardo**. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo, Unesp, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O pensamento selvagem**. São Paulo, Papius, 2005.
- _____. **Anthropologie structurale**. Paris, Plon, 2003.

- LINS, Álvaro. **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- _____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- _____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.
- LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues – Trágico, então moderno**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. **A teoria do romance**. (Posfácio e tradução de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo, Duas Cidades, 2000.
- _____. **Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2011.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias do sobrinho de meu tio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- MAGALDI, Sábato. **O teatro da obsessão: Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro, Global, 2004.
- _____. **Nelson Rodrigues – Dramaturgia e encenações**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe – Escritos políticos**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- MANN, Thomas. **Os Buddenbrooks: decadência de uma família**. (Trad. De Herbert Caro). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.
- _____. **Doutor Fausto**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- MARTUSCELLO, Carmine. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica**. São Paulo, Siciliano, 1993.
- MAUPASSANT, Guy de. **Une vie**. Paris, Librio, 2005.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo, Abril, 1972.
- MORAVIA, Alberto. **La romana**. Milano, Bompiani, 1994.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MOTA, Carlos Guilherme e LOPEZ, Adriana. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo, Senac, 2008.
- NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ Publifolha, 2000.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Um copo de cólera**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Menina a caminho e outros textos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- _____. **Balão cativo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- NETO, Lira. **Padre Cícero: Poder, Fé e Guerra no Sertão**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- NOGUEIRA, Carlos Alberto Figueiredo. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, EDUSC, 2002.
- NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil. Volume 2: Império, a corte e a modernidade nacional**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco**. (Pref. de Roberto Schwarz). São Paulo, Boitempo, 2003.
- _____. “Entrevista: Francisco de Oliveira”. In: REVISTA VINTÉM:

- TEATRO E CULTURA BRASILEIRA. São Paulo, Editora Hedra, ano II, nº 2, 1999.
- O'NEILL, Eugene. **Nine plays**. New York, Random House, 1954.
- _____. **All God's Chillun Got Wings and other plays**. London, Jonathan Cape, 1959.
- OTSUKA, Edu Teruki. "Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um Sargento de Milícias*". In: **Revista do IEB**. Número 44. São Paulo, fevereiro de 2007.
- PACHECO, João. **O mundo que José Lins do Rego Criou**. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- PASTA Jr., José Antonio. "Singularidade do duplo no Brasil". In: **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2005.
- _____. "O Brasil de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil". São Paulo, **Novos Estudos CEBRAP**, 55, novembro de 1999.
- PENJON, Jacqueline; PASTA JR., José Antonio. **Littérature et modernisation au Brésil**. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1958.
- PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo, Brasiliense, 1969.
- PRADO JR., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo, Cosac e Naify, 2008.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro, Globo, 1960.
- QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo, Publifolha, 2008.
- RABELO, Adriano de Paula. **Formas do trágico moderno nas obras teatrais de Eugene O'Neill e de Nelson Rodrigues**. (Tese Doutorado), FFLCH-USP, 2004.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- _____. **Usina**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- _____. **Moleque Ricardo**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- _____. **Doidinho**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- _____. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Bangüê**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- _____. **Riacho Doce**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- _____. **Água-mãe**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- _____. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- _____. **Pureza**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- _____. **Eurídice**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.
- _____. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo, Cosac e Naify, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, André Luis. **Ritos da paixão em Lavoura arcaica**. São Paulo, Edusp, 2006.
- RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. **O óbvio ululante**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. **O reacionário**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. **A cabra vadia**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.
- _____. **Asfalto selvagem**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O casamento**. Rio de Janeiro, Agir, 2006.

- _____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003.
- ROMERO, Sílvia. **História da literatura brasileira**. 1º volume. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/ Contexto I**. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- _____. **Thomas Mann**. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- ROSENFELD, Kathrin H. **Os descaminhos do demo**. Rio de Janeiro/São Paulo, Imago/Edusp, 1993.
- ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Porto Alegre, L&PM, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- _____. **Os devaneios do caminhante solitário**. Brasília, UnB, 1986.
- _____. **Confissões**. Lisboa, Relógio D'água, 1988.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. **Favor e melancolia: uma leitura de "A menina morta"**, de Cornélio Pena. (Tese Doutorado), FFLCH-USP, 2005.
- RUSSOTTO, Márgara. **Arcaísmo y modernidad em José Lins do Rego**. Caracas, Fondo Editorial Tropikos, 1990.
- SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo, Mercado de Letras, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. **L'être et le néant**. Paris, Gallimard, 1976.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. **Seqüências brasileiras**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- _____. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da vida privada no Brasil**. Volume 3: República : da belle époque à era do rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro, Zahar, 1996.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora; AIDS e suas metáforas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- SOUTO, Carla. **Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós**. São Paulo, Junqueira e Marin, 2007.
- SOUZA, José Crisóstomo de. **A questão da individualidade**. Campinas, Unicamp, 1993.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- TOLSTOI, Leon. **Ana Karênina**. São Paulo, Abril, 1980.
- _____. **Guerra e paz**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, Cosac e Naify, 2011.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963.
- VERGA, Giovanni. **Os Malavoglia**. São Paulo, Ateliê, 2002.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mythe et pensée chez les grecs**. Paris, La découverte, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderrno**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- _____. **A ascensão do romance**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

- WERNECK, Humberto. **O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle**. São Paulo, Cosac e Naify, 2008.
- WILLIAMS, Eric. **Capitalismo e escravidão**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Tragédia moderna**. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena : melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- _____. **L'Assomoir**. Paris, Gallimard, 1999.
- _____. **Do romance**. São Paulo, Edusp, 1995.