

MASSAUD MOISÉS

A
ANÁLISE LITERÁRIA



EDITORA CULTRIX
São Paulo

*A Análise Literária**

* Até a 4ª ed. o presente livro chamou-se ~~Guia Prático de Análise Literária~~.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou usada de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, inclusive fotocópias, gravações ou sistema de armazenamento em banco de dados, sem permissão por escrito, exceto nos casos de trechos curtos citados em resenhas críticas ou artigos de revistas.

A Editora Pensamento-Cultrix Ltda. não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados neste livro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Moisés, Massaud
A análise literária / Massaud Moisés. –
São Paulo : Cultrix, 2007.

16ª reimpr. da 1ª ed. de 1969.
ISBN 978-85-316-0011-1

1. Crítica literária 2. Literatura - História e crítica
I. Título.

07-0356

CDD-801.95

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise literária 801.95

O primeiro número à esquerda indica a edição, ou reedição, desta obra. A primeira dezena à direita indica o ano em que esta edição, ou reedição, foi publicada.

Edição

Ano

16-17-18-19-20-21-22-23

07-08-09-10-11-12-13-14

Direitos reservados
EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA.
Rua Dr. Mário Vicente, 368 – 04270-000 – São Paulo, SP
Fone: 6166-9000 – Fax: 6166-9008
E-mail: pensamento@cultrix.com.br
<http://www.pensamento-cultrix.com.br>

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
I. LIMITES DA ANÁLISE LITERARIA	13
1. Explicação do título	13
2. Fundamentos e extensão da análise literária: sua relação com a crítica e a historiografia literária	14
3. Relação entre a análise literária e a teoria literária	20
4. Especificidade da análise literária	21
5. Síntese do conceito e da prática da análise literária	22
II. PRINCÍPIOS GERAIS DE ANÁLISE LITERARIA	25
1. O texto como ponto de partida da análise literária	25
2. Conteúdo e forma, significado e significante	25
3. Palavras com significado e palavras de relação	26
4. Níveis estruturais da palavra	28
5. Denotação	28
6. Conotação	29
7. As forças-motrizes	31
8. Elementos extrínsecos, formais e intrínsecos	33
9. A dedução e a indução na análise literária	35
10. Análise microscópica e análise macroscópica	36
11. Fases da análise literária	37
12. Sugestões práticas	38

III. PRINCÍPIOS PARTICULARES DE ANÁLISE LITERÁRIA	40
1. INTRODUÇÃO	40
2. ANÁLISE DE TEXTO POÉTICO	41
a. Preliminares	41
Metáfora. Universo Poético	41
Metáfora. Palavra-Chave	42
O Tempo na Poesia	43
O Espaço e o Enredo na Poesia	44
Análise da Poesia Épica	45
Os Aspectos Formais	48
b. Texto Lírico. "Canção", de Cecília Meireles	50
c. Texto Épico. "Doze de Inglaterra", de Camões	67
3. ANÁLISE DE TEXTO EM PROSA	84
a. Preliminares	84
Prosa. Denotação e Conotação	84
Microanálise	86
Macroanálise	87
A Ação	89
O Tempo	101
O Espaço	107
As Personagens	110
O Ponto de Vista	113
Recursos Narrativos	114
b. O Conto, "Um Ladrão", de Graciliano Ramos	116
c. A Novela. <i>Memórias de um Sargento de Milícias</i> , de Manuel Antônio de Almeida	143
d. O Romance. <i>Os Maias</i> , de Eça de Queirós	168
4. ANÁLISE DE TEXTO TEATRAL	202
a. Preliminares	202
O Teatro e a Literatura	202

O Teatro e as demais Artes	203
Representabilidade	204
Comédia e Tragédia	205
Estrutura	205
Componentes Fundamentais de uma Peça	206
Microanálise e Macroanálise	209
As Personagens	211
Qualidades de uma Personagem	213
A Ação	214
Situação Dramática	216
O Pensamento	218
b. A Comédia. <i>O Judas em Sábado de Aleluia</i> , de Martins Pena	220
c. A Tragédia. <i>Frei Luís de Sousa</i> , de Almeida Garrett	243

PREFÁCIO

Embora o prefácio se torne dispensável as mais das vezes, creio que no caso do presente livro se fazem imprescindíveis algumas considerações preliminares. É que a análise literária constitui terreno tão controverso quanto o próprio conceito de Literatura. Mas não só por isso: reflete uma filosofia da ciência literária e também uma filosofia da ciência pedagógica, pois que lhe está implícita toda uma concepção dos estudos literários e dos fins últimos que se desejam obter. De onde se colocarem duas questões, à guisa de preâmbulo: como analisar? e por que analisar?, remetendo a primeira para uma teoria literária, e a segunda para uma pedagogia. Aquela, procuro responder com as páginas que se seguem, destinadas ao estudante de Letras, candidato a professor ou/ e a crítico literário, e ao leigo interessado em tais assuntos. Ainda que as palavras possam e devam falar por si, julgo necessário ressaltar alguns pontos, que não cabem no âmbito do livro propriamente dito.

Primeiro: entendo que não há, nem pode haver, modelos fixos de análise literária. Ao contrário, a meu ver cada estudante deve desenvolver suas próprias aptidões a partir de um exemplo de comportamento diante do texto, não de uma análise já realizada. É que esta, por melhor que seja, sempre limita o progresso do estudante. Daí que, neste livro, o leitor não encontrará análises feitas, mas em processamento, análogas às que pode empreender: oferece-lhe a técnica, o método, não esquemas preconcebidos ou rígidos.

Segundo: visto que a análise deve conduzir à crítica literária (bem como a outros setores dos estudos literários, como se procurará mostrar no primeiro capítulo), seria ultrapassar a área deste livro se os exemplos dados contivessem análise prontas. Por outro lado, sempre que o estudante buscasse contacto com trabalhos em que o tratamento analítico tivesse sido amplamente

aproveitado, bastava recorrer aos bons críticos, como um Machado de Assis, que lá encontraria paradigmas de juízo literário, forçosamente baseado numa análise anterior. Portanto, tento mostrar como se faz análise, no sentido de desmonte e interpretação dos textos, deixando o espaço aberto ao estudante para desenvolver suas faculdades e opções.

Tal modo de compreender o fenômeno da análise literária radica, está-se a ver, numa pedagogia, e até numa didática da Literatura. Entretanto, apenas importa referir neste prefácio, a primeira, uma vez que a segunda se evidencia no conjunto do livro: tenho para mim que a análise literária encerra objetivos pedagógicos ou formativos, ou seja, a edificação ética do estudante, realizada quando este pratica, com o máximo de rigor e objetividade, a fragmentação interpretativa dos textos, e confronta seus resultados com as páginas que outros estudiosos consagraram às mesmas obras.

Talvez por isso mesmo, o presente livro não dispensa o professor (salvo no caso do leigo); opostamente, implica acima de tudo uma situação concreta, em sala de aula ou fora dela, em que se proceda à marcha analítica, como a propomos, seguindo a curva ascensional da aprendizagem suposta pela seqüência das aulas. Diga-se de passagem que esta obra é fruto de situações concretas idênticas às que pretende espelhar.

Por fim, julgo aconselhável que o leitor, visando ao melhor aproveitamento deste livro, o percorra na ordem em que se apresenta, pois foi concebido e elaborado como uma unidade, não como capítulos autônomos.

MASSAUD MOISÉS

NOTA À 5.ª EDIÇÃO

Com título novo, a presente obra volta a circular pela quinta vez. Além de inteiramente revisto, o texto sofreu emendas de forma e vários acréscimos, seja na parte analítica, seja na teórica, que visam ao melhor entendimento de alguns tópicos.

M.M.

I. LIMITES DA ANÁLISE LITERÁRIA

1. A fim de evitar mal-entendidos, um livro como este deve abrir com uma explicação de seu título: *A Análise Literária*. Para tanto, impõe-se considerá-lo nos elementos que o integram, ou seja, *análise e literária*. Antes, porém, cumpre salientar que este livro constitui um roteiro, tão prático quanto possível, e não um compêndio ou manual que esgotasse a matéria: esta obra pretende conter uma série de sugestões e de indicações para os interessados em realizar a tarefa a que os termos do título convidam. Todavia, fuja de entender o adjetivo *prático* como ausência de orientação teórica: esta vem à baila sempre que o exigir a questão da análise literária, cujo exame constitui a meta deste livro. Na verdade, a teoria e a prática marcham sempre juntas, mas a tônica incide sobre a segunda, não sobre a primeira: recusando a teoria pela teoria, todas as generalizações e abstrações serão convocadas no propósito da prática e da exegese textual.

Quanto à *análise*, define-se como um processo de conhecimento da realidade que não é exclusivo de ciência alguma, nem mesmo de filosofia alguma, religião alguma ou arte alguma. Sempre que um objeto, um conceito, uma equação matemática, uma idéia, um sentimento, um problema, etc., é decomposto em suas partes fundamentais, está-se praticando a análise. Dessa forma, analisar o corpo humano significa fragmentá-lo nas unidades que o compõem: cabeça, tronco e membros; a cabeça, por sua vez, apresenta orelhas, olhos, boca, nariz, testa, ossos temporais; orbitais, etc.; cada olho contém: retina, íris, cristalino, etc.; e assim por diante. De onde a análise literária consistir em desmontar o texto literário com vistas a conhecê-lo nos ingredientes que o estruturam.

Falta saber que é que se entende pelo adjetivo *literária*, equivalente à expressão *texto literário*. A noção de texto lite-

rário relaciona-se estreitamente com o conceito de Literatura. Quanto a mim, *Literatura é a expressão, pela palavra escrita, dos conteúdos da ficção, ou imaginação*. Se bem observarmos, o próprio enunciado implica a idéia de “texto”, ao colocar ênfase sobre o fato de ser a Literatura expressa por meio da palavra escrita. Sendo assim, inscreve-se na categoria de texto literário todo escrito que exprimir ficção, ou imaginação. Entretanto, trata-se de um conceito amplo, capaz de abranger *qualquer* folha de papel em que uma pessoa extravase ficção, ou imaginação. Como escapa dos quadrantes deste livro demorar no exame de tal questão, pede a prudência que a simplifiquemos, lembrando *que somente se consideram literários os textos que se proponham específicos fins literários*, vale dizer, o conto, a novela, o romance, a poesia e o teatro (este, apenas enquanto texto, não enquanto representação) ¹.

2. Posto o quê, procuremos equacionar os fundamentos e a extensão da análise literária. O primeiro ângulo a iluminar é aquele em que a análise literária confina com a crítica e a historiografia literária. Em relação à primeira, pode-se dizer que toda crítica literária, seja de que tipo for, pressupõe análise, isto é, a) ainda quando o crítico não exponha ao leitor a desmontagem que procedeu dos textos literários que interpreta e julga, ela está presente nas suas observações e juízos, como sua base e ilustração; b) ainda quando não a efetue com o lápis na mão, o crítico empreende-a mentalmente; c) ainda quando não se dê conta de que sua postura diante do texto é primeiro analítica e depois crítica, lá está ela no ato de ler e desmembrar, quase que por instinto, o texto em seus principais núcleos.

Em suma: *criticar sempre implica analisar*. Mas defendamo-nos de concluir que, inversamente, analisar equivale a criticar, muito embora a análise deva conduzir à crítica ou contê-la em germe. A rigor, *analisar não é criticar*. Eis aqui uma distorção óptica de que padecem muitos que se dedicam ao trabalho crítico, esquecidos de que a tarefa analítica precede e prepara a síntese crítica. Ou, por outra, “o erro freqüente tem sido considerar o meio como fim, e que o professor ou o crítico

¹ Para maiores informações acerca desse assunto, ver meu livro *A Criação Literária, Introdução à Problemática da Literatura*, 8.ª ed., S. Paulo, Melhoramentos (1977).

cumpra seu dever ao realizar a análise de uma obra, quando ela constitui somente uma *preparação* a uma segunda leitura concentrada e viva, que deve ser uma espécie de recriação”², ou seja, uma *preparação para a crítica literária*.

Desse modo, nenhuma análise literária, por mais brilhante e pormenorizada que seja, vale por si, precisamente porque lhe está vedado o poder de manipular juízos de valor, que constitui atributo da crítica literária. A análise fornece à crítica os dados indispensáveis a que ela exerça seu mister judicativo, mas nunca a substitui ou a dispensa. Mesmo no grau colegial do ensino da Literatura traduz deslize metodológico fazer gravitar a leitura do texto em torno de sua análise, sem orientar o educando ao menos a uma tentativa de julgamento. E no ensino superior das Letras, torna-se inócua qualquer análise textual que não induza, direta ou indiretamente, à sua crítica: é que apenas por um ingente esforço, de resto anódino, podemos conduzir o aluno a separar a análise da crítica, e, quando o conseguimos, estabelece-se a mecanização e o sem-sentido do ensino e do aprendizado da Literatura.

As relações entre a análise e a historiografia literária são mais fáceis de circunscrever. Como sabemos, a historiografia apenas se interessa em ordenar os textos numa seqüência ou continuidade linear, segundo uma dada perspectiva. Todavia, não se trata de uma organização artificial de textos, isto é, de uma arrumação de obras pelo seu aspecto externo, sem indagar de seu conteúdo. Na verdade, quer os textos, quer a análise são imprescindíveis à historiografia literária, mas tanto uns como outra *servem* aos objetivos precípuos da metodologia historiográfica. Noutros termos: o historiador literário não pode escapar de basear-se nos textos nem conhece meio de fugir (sendo lúcido) à obrigação de submetê-los ao crivo analítico; entretanto, seu alvo não reside nos textos em si próprios, nem na análise, senão no arranjo deles conforme o critério do relógio ou dos estilos, tendo em vista discriminar os laços que prendem as obras que integram uma literatura.

Equacionado tal aspecto da questão, impõe-se um paralelo com o crítico literário: ao passo que este se vale da análise textual para alicerçar seus juízos, o historiador literário a utiliza

2 Guy Michaud, *L'Oeuvre et ses Techniques*, Paris, Nizet (1957), p. 17.

para fazer História, ou seja, descrever as obras, os fatos, os autores, e procurar estabelecer-lhes conexões, profundas ou superficiais, tão-somente elaborando valorações quando interpreta, não os textos em si, mas os vínculos que os estreitam no curso do tempo. Embora correndo o risco de levantar problemas capazes de conduzir-nos para fora dos limites deste livro, ou de perturbar-lhe a clareza, vale a pena deter um momento a atenção neste pormenor.

De dois modos, diversos porém intimamente correlatos, o historiador pode proceder no cumprimento de suas funções: 1) quando se preocupa acima de tudo com os fatos, a biografia dos escritores e das obras, a fortuna dos textos, os nexos destes com a conjuntura cultural em que foram produzidos, está fazendo *historiografia externa*; 2) quando lhe importa especialmente o conteúdo das obras, examinando-as do prisma das idéias, pensamentos e sentimentos (temas, clichês, motivos, mundividências, etc.) que perduram no fio do tempo, está realizando *historiografia interna*. Enquanto no primeiro caso à análise textual se concede importância secundária, no segundo, torna-se pressuposto insubstituível. Por outro lado, é óbvio que ambos os enfoques historiográficos apresentam vários pontos de contacto: na verdade, dificilmente se pode aplicar um sem o apoio do outro. Significa que não existe historiografia externa pura, nem historiografia interna pura, porquanto a simples razão de ser historiografia (ou seja, referir-se a eventos *históricos*) já denota uma identidade essencial entre as duas formas de conhecimento da realidade literária.

Posto o quê, exemplifiquemos: a *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, pertence à historiografia externa, como atesta o seu gosto pela sistematização de correntes e de acontecimentos e pelo exaustivo arrolamento de nomes. Todavia, o historiador busca sempre externar juízos de valor, fundamentados na análise, ainda que manifeste precisamente nesse ponto suas fraquezas e preconceções filosófico-científicas. Ao contrário, a obra homônima de José Veríssimo insere-se na historiografia interna, a tal ponto que acaba parecendo uma sucessão de ensaios, em vez de uma visão cronológica da Literatura Brasileira. Entretanto, o aspecto ensaístico não destruiu de todo o carácter externo, que ali comparece, quando menos para sustentar, como arcabouço, o edifício de idéias que o autor pretendeu erguer em torno de figuras matrizes da nossa evolução literária.

Aqui chegados, verifica-se que, no desvendamento das relações entre a historiografia e a análise, descrevemos um percurso que vai da primeira para a segunda. Pede a boa ordem do pensamento que invertamos a seqüência do raciocínio, movendo-nos da análise para a historiografia. Que se observa? Observa-se que a análise literária dispensa, *em princípio*, as achegas historiográficas, visto que objetiva, *justamente*, libertar o texto do peso morto dos preconceitos e das convenções ou das idéias passadas em julgado, a fim de redescobri-lo vivo, dinâmico, inesgotável e novo. No entanto, a realidade dos fatos mostra que, notadamente quando se trata do passado remoto, nenhum texto se deixa sondar em profundidade sem o auxílio da historiografia. É que, a rigor, *toda análise textual é contextual*. E é-o não porque o afirmamos *a priori*, mas porque assim o ensina, reiteradamente, a experiência.

Por outras palavras: o desmembramento de um texto põe a descoberto problemas e dúvidas que ele próprio nem sempre consegue resolver, simplesmente porque o texto (qualquer texto) remonta a uma ou mais tábuas de referência, cujo conhecimento se torna imperioso quando se pretende chegar aos sentidos ocultos na malha expressiva. Um escrito constitui sempre um ser vivo, empregando regras (ainda que somente sintáticas), aberto aos influxos de fora, da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo, etc. Se a tudo isso que o envolve, que lhe enforma a circunstância originária, se atribuir o nome do *contexto*, é imediato depreender que, efetivamente, toda análise textual acaba sendo contextual. Entenda-se que a tônica continua a recair no texto, mas é evidente que se amplia desmesuradamente o campo da perquirição dos conteúdos textuais quando se lhes conhecem as relações com o meio exterior em que foram gerados. Quer dizer que não é o contexto que importa, é o texto, mas este, sem aquele, corre o risco de permanecer impermeável às sondas analíticas³.

3 "William Empson, por exemplo, estudou muitos poemas do século XVII sem tomar em conta quaisquer informações ou esclarecimentos de ordem histórica. Não foi difícil a Rosemund Tuve demonstrar que as interpretações de Empson eram freqüentemente inexatas e insustentáveis, pois a compreensão de uma metáfora de Donne ou de Marvell é muitas vezes impossível sem o conhecimento do substrato teológico, da visão do mundo, da filosofia da vida a que tais poetas aderem, e sem o conhecimento das convenções retóricas e dos processos estilísticos utilizados por

Ora, aí é que tem lugar a historiografia literária. Tome-mos como exemplo um romance de Balzac: a obra pode e deve ser analisada como peça autônoma, em si, desligada de toda conexão com o exterior, mas somente alcançaremos compreendê-la a estrutura interna e os seus conteúdos (o tema do Amor, da Natureza, do Dinheiro, etc.) se recorrermos à sua circunstância, a saber, a estética romântica em geral, o Romantismo francês, a situação política da França da metade do século XIX, a formação do escritor (suas leituras e predileções estéticas, etc.), sua vida de profissional da pena, e assim por diante. Entenda-se, porém, que a achega historiográfica não constitui um princípio imutável ou um imperativo categórico: o próprio texto (romance, poema, conto, etc.) é que a prescreve, não os fundamentos ideológicos e estéticos do analista. Espero que fique claro tratar-se de situação-limite, isto é, caso o analista *não perceba*, ou *não exista*, liame entre o texto e o contexto, parecer-lhe-á, ou ser-lhe-á, de todo desnecessário recorrer à historiografia. O contrário sucede quando certos analistas, de orientação "científica" e apriorística, enxergam no texto as vinculações textuais que prejulgam existir, não as que podem existir.

De onde, creio imediato inferir que as relações da análise literária com as chamadas formas de conhecimento se estruturam de modo semelhante: se um texto implica questões psicológicas, obviamente o analista *deve* reportar-se à cooperação da Psicologia (supondo que esteja habilitado a tanto...); se implica questões filosóficas, há de recorrer à Filosofia, e assim por diante. Portanto, adotará tal procedimento *sempre que o texto o determinar, não porque a isso o arrastem suas opiniões e convicções ideológicas*. Compreendo não ser fácil a ninguém abstrair ou neutralizar seus preconceitos, temperamento, idiossincrasias, volições, fantasias, etc. durante o processo de análise literária, mas cumpre ao analista experimentar assumir a isenção requerida pelo próprio movimento da sua inteligência e sensibilidade ao interpretar o texto que sua curiosidade elegeu. Que ele, ao menos, se esforce por impedir que a deformação inerente ao ato de analisar chegue a ponto de induzi-lo a atribuir ao texto *aquilo que não possui ou não pode possuir*. Exemplo: asseverar a existência de luta de classes nos romances machadianos, ou deixar

tais autores" (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 2.^a ed., rev. e aum., Coimbra, Almedina, 1969, pp. 556-557).

de perceber o conflito social nas obras de Jorge Amado antes de *Gabriela, Cravo e Canêla*.

Por fim, e a modo de conclusão deste tópico, diga-se que, assim como a análise textual funciona de suporte para a historiografia literária, assim a história interna da Psicologia, da Sociologia, etc., *pode* beneficiar-se do texto literário. Exemplo: as obras de Balzac exibem documentos de psicologias individuais, de uma sociedade, etc., de todo ponto úteis a uma visão que se deseja global do século XIX francês. Evidentemente, são documentos indiretos, nos quais a experiência surge filtrada pela imaginação, mas que documentos melhores que os artísticos para reconstruir, por dentro, uma época ou um temperamento? Claro, não constituem os *únicos* documentos a que se pode e se deve recorrer para se obter uma interpretação total da personalidade de Balzac e da sociedade em que viveu. Entretanto, o historiador da cultura os empregará sempre que desejar uma elucidação mais ampla e profunda do século XIX francês, quer seu enfoque seja o psicológico, quer o sociológico, ou outro análogo. É consabido que as relações entre a Psicologia, a Sociologia, etc. e a Literatura provocam intermináveis indagações e polêmicas, cuja análise extrapola deste livro ⁴. Note-se, porém, a título de ilustração, o quanto uma obra como a *Sociologia do Renascimento*, de Alfred Martin, deve a informações de estrito cunho literário, derivadas do próprio intuito de estudar sociologicamente a Renascença. Por certo que o historiador compulsou documentos de vária natureza e arrolou dados de múltipla origem, mas entre eles estão igualmente os fenômenos literários, como a mostrar que, sem o seu concurso, tornar-se-ia duvidosa uma interpretação sociológica da metamorfose renascentista. A explicação reside no fato de que a Renascença se encontra tanto em Erasmo como em Rabelais, e estando ausente a consideração do papel desempenhado pelo segundo, torna-se insatisfatório qualquer estudo que se pretenda integral daquela época histórica.

3. No tópico inicial, ensejou lembrar que a noção de texto literário radica, terminantemente, num conceito de Literatura, que o autor destas linhas espera ter esclarecido no momento oportuno. Pois bem, agora importa que se atente para um aspecto correlato; e não menos relevante, ligado à teoria literá-

⁴ René Wellek e Austin Warren, *Teoria Literaria*, tr. espanhola, Madrid, Gredos (1953), pp. 120 e ss., e 483 e ss.

ria. Numa palavra: para frutificar, a análise literária pressupõe sempre uma teoria da Literatura, porquanto sem ela conduz a nada, ou a superficialidades. Quer dizer: ao defrontar-se com o texto, o analista há de estar munido da aparelhagem adequada a seu mister, mas ainda necessita apetrechar-se de uma sólida e cristalina fundamentação em teoria e filosofia da Literatura. *Acima de tudo, precisará estar seguro da orientação crítica a seguir (ou em que sua análise viria a enquadrar-se) e do conceito e limite dos gêneros literários. As cegas, a tarefa analítica resulta inútil.*

Bem por isso, a metodologia que norteia este livro apóia-se em determinadas bases doutrinárias, expostas na *Criação Literária*, as quais assomam por vezes à superfície do texto, mas no geral lhe estão apenas implícitas. Explica-se o fato do seguinte modo: nesta obra, procura-se oferecer antes umas preliminares metodológicas que um método de análise literária. Todavia, que se entende por “preliminares metodológicas”? Entende-se uma série de técnicas a serviço de um método, isto é, um meio de chegar a um fim qualquer. Desse modo, as técnicas aqui sugeridas almejam servir, não a um método específico, mas a qualquer método de investigação textual, seja qual for a bagagem doutrinária de quem o emprega. Assim sendo, tanto um estudante orientado segundo as tendências estéticas como outro que prefere a orientação sociológica deverão encontrar aqui um guia para a análise do texto literário, que adaptarão às suas escolhas ideológicas. Não se lhes vai impor *um* método, nem menos um método rígido, mas propor-lhes algumas normas metodológicas referentes ao comportamento analítico, tão abertas quanto é possível nessas casos, e tão flexíveis quanto o é a própria matéria literária ou o reclama o bom senso. Utilizando-as, acredita-se que o analista estará apto a desmontar e interpretar o texto. Depois disso, poderá tratá-lo como lhe aprouver, já agora numa etapa em que deverá adotar a postura de um crítico (quer dizer, deverá buscar a valoração da obra literária), e não a de um analista no sentido rigoroso do vocábulo.

4. Mais ainda: pretende-se sugerir modos de procedimento analítico gerais e particulares, ou seja, que atendam ao caráter próprio de qualquer obra literária (que consiste em exprimir imaginação, ou ficção, pela palavra escrita — nunca é demais repetir) e à diversificação dos textos, pois que cada gênero, espécie ou fôrma literária, impõe um comportamento analítico

especial. Noutros termos: tentar-se-á chegar a uma série de sugestões que possam ser eficazes para *todo* texto literário, e a outras que possam aplicar-se a cada gênero, cada espécie e, mesmo, a cada fôrma. Estas últimas visam a fornecer um modelo para o tratamento das obras literárias uma a uma.

Como argumentar em favor de tal flexibilidade metodológica? Primeiro que tudo, há que não perder de vista que *nenhum* processo analítico, por mais aperfeiçoado que seja, pode servir de panacéia para todas as obras literárias. Em segundo lugar, e muito mais importante, é a própria obra que decreta o procedimento a adotar: o caminho a percorrer inicia-se na obra e termina no método, não o contrário, ou seja, evidencia falta de consciência crítica ou má consciência ideológica aplicar mecânica e aprioristicamente o método a qualquer obra, sem consultar-lhe antes a natureza. Conhecida esta, depreende-se o método a perfilhar.

Essa afirmação provavelmente levante no espírito do leitor perplexidades do seguinte naipe: mas como? conhecer a obra já não é analisá-la? Antes de mais nada, é preciso entender que não falo em "conhecer" no sentido de "examinar", mas de "classificar" ou "rotular". Por certo que a classificação ou rotulagem não constitui, nem pode constituir, o objetivo final da análise literária, mas nem por isso deve ser relegada ao plano das coisas inúteis: é, pelo menos, o primeiro e indispensável passo rumo do desmonte e interpretação de uma obra literária. Desse modo, uma epopéia tem de ser analisada como epopéia, um romance como romance, um conto como conto, e assim por diante. O inverso caracteriza uma falha metodológica, quer dizer, labora em erro quem admite que se pode analisar uma epopéia como se analisa um conto ou um romance, ou vice-versa; que se pode analisar um soneto como uma tragédia, ou uma comédia, e vice-versa. Em suma: cada gênero, espécie ou fôrma há de ser analisado em sua especificidade.

Daí que o analista deva municiar-se da necessária aparelhagem teórica acerca dos gêneros, espécies e fôrmas, para que não misture os respectivos planos de ação, e não exija de um os atributos de outro. Entretanto, na medida em que participam todos da Literatura, apresentam pontos de contacto, e esses podem ser examinados segundo princípios comuns de análise textual. Em síntese: há normas gerais, aplicáveis a *qualquer* obra literária, não importa o seu gênero, espécie ou fôrma, e

normas destinadas à análise independente de cada gênero, espécie ou fôrma, as quais, por sua vez, remeterão para a análise de cada obra em particular, alvo derradeiro do analista.

5 Para terminar estas notas preliminares, vem a propósito focalizar alguns pontos antes de passar ao capítulo seguinte:

Primeiro. A análise constitui, precipuamente, um modo de ler, de ver o texto e de, portanto, ensinar a ler e a ver. As mais das vezes, o estudante lê mal, vê mal o texto, na medida em que apenas percorre as linhas graficamente dispostas, reconhecendo as palavras e a sintaxe que as aglutina, mas sem saber para que núcleos de interesse dirigir sua atenção. Por quê? Porque deseja ver tudo, e depois não consegue selecionar os melhores aspectos do texto, ou porque desconhece como ver o que o texto encerra: no primeiro caso, peca por exagero, por demasia; no segundo, por apatia, indiferença ou despreparo. Quando a apatia ou indiferença corre por conta de males físicos (defeitos visuais, etc.) ou psíquicos (neurose, etc.), ultrapassa o nosso âmbito funcional. Quando o despreparo é de ordem cultural, também cabe ao estudante preencher a lacuna com estudo e meditação. E se promana de uma inadequação vocacional, igualmente há pouco que fazer. Quando, porém, o despreparo decorre exclusivamente de uma falha metodológica, isto é, o estudante não apresenta nenhuma das fraquezas supostas, mas nem por isso alcança destrinçar o texto de modo correto — é então que entra o método de análise para auxiliá-lo. Portanto, este livro pretende postular uma técnica de leitura para aqueles que, estudantes hoje, virão no futuro a ter obrigação de ensinar Literatura aos adolescentes que freqüentam o curso secundário. Isto é: ensinar-lhes a ler em profundidade, como preconizava Fidelino de Figueiredo, não apenas a leitura superficial e distraída.

Compreende-se, assim, que escusa ao consulente deste livro esperar dele mais do que lhe pode ou deseja oferecer, ou seja, uma receita mágica para transformá-lo da noite para o dia em leitor inteligente e profundo, nem menos insinuar que a tarefa analítica seja fácil. Ao contrário, há de ter presente sempre que se trata de uma empresa difícil e cansativa, cujos bons resultados somente se manifestam a longo prazo. A análise constitui um hábito, quase um vício intelectual, que rouba o gosto das leituras lúdicas, mas que, em compensação, enriquece o leitor

com novas experiências, um hábito que não pode ser adquirido com leituras "dinâmicas" e de passatempo.

Segundo. Ensinar a ler implica conduzir o leitor ou o educando a ver, a escolher do texto o mais importante, mas não propriamente a julgá-lo, o que constitui desígnio da crítica literária, embora para lá o convide. Bem por isso, quem analisa, assinala no texto a parte *objetiva e imediata*, não a parte subjetiva e mediata, pois esta escapa dos propósitos da análise, além de reclamar um longo tirocínio na aplicação de um conjunto de informações de ordem cultural, afetiva, etc., que nenhum livro, sozinho, poderá dar. Nem mesmo uma biblioteca inteira. De onde, esta obra contém apenas sugestões de caminhos e de processos, pressupondo que o seu aproveitamento será relativo às possibilidades de cada um e ao traquejo resultante de sua persistente adoção.

Terceiro. Já que intenciona deter-se no exame "objetivo" de alguns aspectos do texto, a análise deve abster-se de adjetivar, pois isso, afora pertencer ao campo da *crítica literária* propriamente dita (que julga, avalia e hierarquiza), pode degenerar em logomaquia na mão do principiante. Assim, impõe-se reduzir o emprego de qualificativos ao estritamente necessário para classificar e ordenar, nunca para estabelecer juízos de valor. Em especial, evitar certos adjetivos destituídos de qualquer carga semântica, como "interessante", "curioso", "bonito", "lindo", "maravilhoso", "formidável", "belo", etc. Se na crítica tais epítetos não têm cabimento, na análise menos ainda.

Quarto. Sendo a análise um esforço do leitor por superar as barreiras interpostas naturalmente pelo texto a quem pretenda sondar-lhe os domínios, duas interrogações devem sempre orientá-la: *como?* e *por quê?* É que ao analista há de importar o modo como as células sintáticas e semânticas se organizam para representar as forças-motrizes, o modo como essas se agrupam, pois não basta descrever-lhes a existência. Exemplo: vale pouco mostrar que as metáforas relacionadas com a cor branca são frequentes na poesia de Cruz e Sousa, pois é óbvio que lá estão, e apontá-las constitui o vício do *descriptivismo*, que precisa ser extirpado a todo transe, caso queiramos proceder a uma leitura em profundidade. Há que saber *como* aparecem, para diferenciar o poeta catarinense de outros contemporâneos que as empregaram também. Todavia, não é suficiente atentar para o "como" das

metáforas; há que considerar o seu "por quê?". E ao respondê-lo, penetramos no plano das forças-motrices, em que determinado poeta se autonomiza e se distingue dos demais que lançaram mão do "branco" e cognatos: a presença dele em Cruz e Sousa vincula-se ao sentido trágico de sua vida, e à ânsia transcendental que lhe espicou a existência, ao passo que para Alphonsus de Guimaraens corresponde ao misticismo e medievalismo; num, o branco é trágico, noutro, místico. Conquanto tal verificação esteja longe de esgotar o assunto (haveria que demonstrá-lo com o texto, em seus aspectos principais), exemplifica a obrigação que o analista tem de interrogar o texto em seu "como" e seu "por quê?". Somente com tais indagações o texto se franqueia à curiosidade do leitor.

Quinto A leitura em profundidade pressupõe sempre que o texto literário, sendo composto de metáforas, é ambíguo por natureza, ou seja, guarda uma multiplicidade de sentidos. Ler mal significa não perceber a extensão dessa ambigüidade, ou apenas percebê-la sem poder compreendê-la ou justificá-la, por meio das perguntas assinaladas no item anterior.

II. PRINCÍPIOS GERAIS DE ANÁLISE LITERÁRIA

Visto que a análise literária confina com uma área de múltiplas facetas e implica uma série de pressupostos (alguns deles aflorados no capítulo anterior, e outros que virão à baila no curso desta e das demais partes do livro), entende-se por princípios gerais de análise literária uma primeira tentativa de sistematização e esclarecimento. Por outro lado, não cabe examinar aqui a contribuição e as limitações da "explicação de texto" conforme a praticam os franceses desde há muito: evidentemente que constitui um processo válido e útil (e aí está a cultura francesa para o atestar), mas é de crer que sua tendência à uniformização deve ser postergada em favor de uma técnica aberta e dinâmica. Pois é tendo em mira uma análise menos padronizada que se organizaram os seguintes princípios orientadores.

1. Embora redundante, creio necessário sublinhar que o campo da análise literária é o texto e apenas o texto, porquanto os demais aspectos literários e extraliterários (a biografia dos escritores, o contexto cultural, etc.) escapam à análise e pertencem ao setor dos estudos literários, segundo conceituam René Wellek e Austin Warren em sua *Teoria da Literatura*. Entretanto, como já ficou assente, tais zonas limítrofes serão perlustradas sempre que o texto o requerer, a fim de clarificar pontos obscuros. E perlustradas apenas naquilo que interessa ao texto: o analista pode, por exemplo, excursionar para a biografia do autor, mas voltará obrigatoriamente ao texto, pois o núcleo de sua atenção sempre reside no texto. Em suma: *o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária*.
2. - Constitui quase um truísmo afirmar a indissolubilidade da forma e do conteúdo. Todavia, quando se trata de proceder

ao desmembramento e à interpretação do texto, é possível (e até aconselhável por vezes) distinguir as duas faces do texto literário: a que aparece graficamente disposta, como um objeto, ou seja, a forma, e a que lhe está implícita, ou seja, o conteúdo ou o fundo. Desde Saussure, receberam as denominações respectivas de *significante* e *significado*. Portanto, a análise pode referir-se às duas camadas do texto. Entenda-se, porém, que o significante não pode nem deve ser examinado em si, pois acaba conduzindo a nada ou a uma simples fragmentação grosseira do texto (ainda que processada com o auxílio do computador), ou à sua paráfrase.

Exemplo: resulta inócuo ou criticamente irrelevante submeter um poeta ao computador e reduzir-lhe o vocabulário a umas tantas famílias. Indubitavelmente que serve de precioso auxiliar para o trabalho de análise (e de crítica), porém jamais como fim em si mesmo, pois o mero fato de o computador poder executar a tarefa já indica o caráter mecânico e subalterno do procedimento, *quando encarado em si*. Que vale saber que determinado poeta utiliza cinquenta vezes a palavra “fogo” e cognatos em suas composições? A que induz a verificação? Nenhum computador o dirá, nem basta a estatística, por si só, para fazer compreender e avaliar o poeta. Vê-se, portanto, que a análise do significante deve levar ao significado, já que está a seu serviço: temos de analisar o significante *para* compreender o significado; partimos sempre do significante para o significado, pois que não há outra maneira de perquiri-lo.

Desse modo, a análise não deve ser da palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de idéias, sentimentos e emoções que nela se coagula. Ou, se preferirem, análise da palavra como veículo de comunicação entre o escritor e o público. Assim entendida, a palavra surge como um ícone⁵, isto é, como objeto gráfico pleno de sentidos, variável dentro de uma escala complexa de valor. E é enquanto ícone, enquanto expressão de significados vários, que a palavra tem de ser analisada.

3. Todavia, nem todo vocabulário à disposição do poeta ou do romancista é composto de palavras-ícone. Como se sabe,

5 Charles Sanders Peirce, *Semiótica e Filosofia*, tr. brasileira, S. Paulo, Cultrix, 1972, pp. 115 e ss.; Charles Morris, *Signs, Language, and*

no dicionário está arrolado em ordem alfabética o arsenal próprio do escritor. E antes que se afirme que seu problema consiste no modo como o explora, ou seja, no modo como junta as palavras, assente-se que ali as palavras já denunciam uma relativa classificação, que por sua vez fundamenta a organização das gramáticas. De um lado, há palavras com significado em si (substantivos, adjetivos, verbos, advérbios), e outras sem significado, palavras de relação, ou com significação latente (pronomes, preposições, conjunções). Na perspectiva do dicionário, as primeiras é que interessarão ao analista. Mas acontece que ele se debruça sobre uma peça literária (poema, conto, romance, etc.), em que a Língua se exprime viva, e não sobre o dicionário. Bem por isso, no corpo de um poema ou de um conto, as posições podem ser trocadas, e a preposição acabar valendo mais do que um substantivo. Não é, porém, o que ocorre normalmente, pois as palavras de relação apenas funcionam como instrumento de ligação entre as partes do discurso literário.

Via de regra, portanto, o analista atentará nas palavras com significado, e dentro de uma ordem que será sujeita a mudanças em cada caso particular: verbo, substantivo, adjetivo, advérbio, pronome, preposição e conjunção, sem mencionar as interjeições e os vocativos, que apenas reforçam palavras e orações. Assim, o núcleo do discurso literário é o verbo; a ele, o analista há de conferir especial atenção.

Também não se perderão de vista os sinais de pontuação, especialmente os designativos da interrogação e da exclamação, e as reticências. Não poucas vezes, o exame circunstanciado desses recursos ritmo-emotivo-conceptuais pode aclarar o sentido de uma estrofe, até então refratária à sondagem do leitor. Tanto é assim que uma gralha tipográfica, alterando um sinal, é capaz de comprometer todo o poema. Atente-se, por exemplo, para os versos seguintes, pertencentes ao primeiro soneto da trilogia "Caminho", de Camilo Pessanha: "Vou a medo na aresta do futuro / Embebido em saudades do presente..." Se as reticências fossem trocadas por um ponto final ou exclamação, o significado vago e duradouro do referido presente (presente-eterno) desapareceria, ou, pelo menos, se abrandaria, enfraquecendo a significação da estrofe e, por reflexo, do poema todo.

Behavior, Nova Iorque, George Braziller, 1955, pp. 191 e 192; W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*, Nova Iorque, Noonday (1962).

4. A essa hierarquia horizontal corresponde uma hierarquia vertical dos elementos que integram a camada dos significantes. Como sabemos, uma palavra pode ser estudada em 1) sua estrutura fonética e morfológica, 2) em suas vinculações sintáticas com as palavras vizinhas, ou 3) em sua estrutura semântica. Ou, se quisermos, em sua camada fonética, morfológica, sintática e semântica, nessa mesma seqüência ascendente de importância. A análise fonética em si não passa de um exercício escolar, apenas útil quando provocado por aspectos de conteúdo, ou quando sugere perspectivas textuais que doutro modo poderiam fugir à análise. Assim, a análise dos fonemas que compõem, por exemplo, o primeiro verso do conhecido soneto de Camões, — “Sete anos de pastor Jacó servia Labão” —, somente vale, do ponto de vista literário, se conduzir a um entendimento melhor do conteúdo que nas palavras se exprime. Fora daí, induzirá a platitudes, ainda que de aparência “científica”. Igual raciocínio se aplica à estrutura morfológica ou sintática: o limite entre a postura meramente gramatical e a analítica se evidencia clara neste caso. O gramático examina o texto como se praticasse anatomia e apenas descrevesse a normalidade ou a anormalidade das soluções morfológicas e sintáticas adotadas pelo escritor. O analista pode aproveitar tais observações para chegar a compreender o que pretendia dizer o escritor com os morfemas e sintagmas que empregou: tais recursos pouco interessam ao analista por si próprios, mas como soluções expressivas de um conteúdo que importa conhecer e avaliar.

Portanto, o estudante lançará mão das notações morfológicas e sintáticas sempre que o texto o exigir para o desvendamento de seu conteúdo. Sucede, porém, que as relações sintáticas interessam mais do que a camada fonética, e a elas há de se conferir atenção, de que geralmente os fonemas prescindem, quando focalizados do ângulo literário. Vale dizer: há uma gradação, ascensional, que parte da fonética e chega à sintaxe, para daí prosseguir até o seu ponto mais alto, a semântica.

5. Como sabemos, a semântica trata do sentido e da evolução do sentido das palavras no curso do tempo. Por isso, a camada semântica das palavras que integram um poema, um conto, uma novela, um romance, uma peça de teatro, pode ser estudada estática e dinamicamente. No primeiro caso, por meio da consulta aos dicionários, a que deve recorrer o analista a fim de conhecer a significação das palavras uma a uma. E como o

sentido dos vocábulos no dicionário recebe o nome de *denotação*, ou significado denotativo, dir-se-ia que o analista examina o *cociente denotativo* de cada termo, como uma indispensável tarefa prévia: *é escusado passar à fase seguinte da análise sem proceder à pesagem do cociente denotativo das palavras fundamentais do texto*. Obviamente, não estou aconselhando que o analista vá ao dicionário por causa de *todas* as palavras do texto, pois seria admitir que ele não tem memória nem cultura: se mentalmente souber do peso denotativo das palavras do texto, tanto melhor; se não, só lhe resta consultar os dicionários.

Por isso, o que pretendo observar é que a atribuição da carga denotativa das palavras constitui operação preliminar, seja realizada ou não com o auxílio de um vocabulário especializado. Por outro lado, o analista deve prevenir-se contra a facilidade de emprestar às palavras o primeiro, ou qualquer, significado que aparece no dicionário: há que buscar aquele que mais se ajusta ao texto. Por exemplo, a palavra "gentil" que Camões emprega no seu soneto "Alma minha gentil, que te partiste", não deve ser tomada no sentido de "amável" ou de "fidalga", mas no de "formosa". Neste caso, como se vê, o conhecimento do contexto cultural se torna imprescindível; todavia, o texto é que o impõe, não os preconceitos de quem o interpreta.

6. Conhecida a denotação das palavras, passa-se a examiná-las dinamicamente, ou do ponto de vista da *conotação*, a fim de lhes averiguar o *cociente conotativo*, vale dizer, o sentido ou os sentidos que adquirem na relação com as demais, no corpo do texto. Aqui se situa a empresa básica dos estudos literários, em qualquer de suas modalidades, a análise, a crítica, a historiografia, a teoria. Visto ser a análise que nos ocupa no momento, atenhamo-nos à relevância da conotação apenas desse prisma.

Entendamos, primeiro, que o cociente conotativo de uma palavra ou expressão está relacionado com o grau de complexidade sintática adquirido no contacto com as outras palavras ou expressões. Assim, quando o poeta diz "Oh! que saudade que tenho/Da aurora da minha vida", percebe-se que o cociente conotativo das palavras é praticamente de grau 1 (um). Na verdade, ressalvado o fato de a palavra "saudade" conter determinada riqueza emotiva e sentimental, todas as demais palavras dispõem-se numa relação sintática linear, que lhes empresta um cociente de primeiro grau (em ordem ascendente), facilmente acessível à média dos leitores. Nem as palavras "aurora" e "vida" pos-

suem sentido diverso daquele que se apreende de imediato, ou seja, "aurora da minha vida" quer dizer "infância" e apenas "infância". A própria sintaxe, disposta em ordem direta, elementar, e armada sobre um verbo desprovido de maior conteúdo ("tenho"), denuncia a precariedade conotativa dos versos de Casimiro de Abreu.

Compare-se com o seguinte exemplo, situado no outro extremo: "Coração oposto ao mundo,/Como a família é verdade!" (Fernando Pessoa). Note-se que os versos não encerram nenhuma palavra estranha ao leitor comum de poesia, nem ostentam aquele hermetismo oriundo de uma sintaxe rebuscada e de um vocabulário precioso, como no Barroco. Ao contrário, sintaxe e vocabulário primam pela simplicidade estrutural, mas guardam uma complexidade que resiste à invasão do leitor desprevenido ou distraído. Levantemos apenas um véu do problema, à guisa de exemplo de procedimento analítico: "oposto" que significará? "Contrário", "adverso", "colocado em face de", "no outro lado"? Em verdade, significa tudo isso mas não só isso, pois a diversidade conotativa do adjetivo acaba por transformar o substantivo que modifica ("coração") e a própria palavra "mundo". Ao falar em "coração", referir-se-á o poeta apenas ao órgão? Claro que não, mas tudo quanto o termo assinala, isto é, o coração como sede dos sentimentos, emoções e volições, o coração como sinônimo do próprio poeta, ou do Homem. E "mundo", que significará? Para responder à questão, precisamos percorrer toda a obra do poeta, pois "mundo" não é apenas o lugar geográfico a que se opõe o "coração". Basta isso para evidenciar a riqueza conotativa das palavras que integram os versos pessoais. E o primeiro verso é menos complexo que o segundo. Como afirmá-lo? Pela análise. Vejamos o segundo verso, a partir da vírgula. Como interpretar esse sinal de pontuação? Eis aí uma das maiores dificuldades dos versos: que se entende por "como"? Mera comparação? Postulará o poeta que "a família é verdade" assim como o "coração [é] oposto ao mundo"? Ou que o "coração [é] oposto ao mundo" assim "como a família é verdade"? Ou o "como" é somente uma conjunção coordenativa, inclusive reforçada pelo sinal de exclamação existente depois da palavra "verdade"? Ou quererá o poeta dizer que uma das formas dramáticas de saber "como a família é verdade" reside em sentir o "coração oposto ao mundo"? Diremos que tudo isso e mais o que a sensibilidade do analista for capaz de apreender, por-

quanto é o próprio texto que deflagra suas intuições: não se geram no vazio, mas no diálogo com o texto; resultam de o contexto abrigar os ingredientes condicionantes, não de qualquer *a priori* (e se tal ocorre, a falha culpa o analista, não o texto). Em resumo: o texto pessoano encerra alto índice conotativo, digamos 10 (dez), para contrapor ao texto de Casimiro de Abreu.

7. Espero que o leitor compreenda tratar-se de dois breves e fáceis exemplos, a modo de ilustração da noção de índice conotativo. Por outro lado, seria preciso investigar a obra toda dos poetas mencionados para confirmar a observação que os versos sugeriram. E quando o fizéssemos, acabaríamos percebendo que, de maneira geral, o fenômeno apontado se repete. Desenvolvamos esta idéia, partindo de um lugar-comum; evidentemente, nem tudo num poeta é somente penúria conotativa (qual o exemplo de Casimiro de Abreu), nem tudo é fartura conotativa (qual o exemplo pessoano). Todos sabemos que o poeta brasileiro escreveu poemas de maior ressonância lírica (como "Amor e Medo") do que aquele de onde extraímos os versos referidos, e que Fernando Pessoa resvalou para trivialidades ao compor as *Quadras ao Gosto Popular*. Portanto, ninguém asseverará ser forçoso que um poeta se revele mau ou excelente em tudo quanto criou, mas que deva ser porcentualmente maior a quantidade de poemas conotativamente escassos para que um poeta se enquadre entre os poetas menores; e que seja porcentualmente maior a quantidade de poemas conotativamente superiores para que o poeta se situe entre os grandes. Quer dizer: analisada a obra inteira de um poeta, há de existir fatal repetição de uma das possibilidades (isto é, para a pobreza ou para a riqueza conotativa); e se ocorrer equivalência (teoricamente falando, é claro), estamos em face de poeta mediano ou indeciso.

Pois bem, essa recorrência da pobreza conotativa (que faz um poeta secundário), e da riqueza conotativa (que reflete um poeta maior), traduz ainda a persistência de entidades mais profundas que a simples reiteração sintática ou semântica. Refiro-me ao fato de que as constantes conotativas encerram a permanência de certos padrões de comportamento perante a realidade, de certos modos de ver o mundo, de certos valores, de certas soluções para os problemas humanos, de certas idéias fixas, de certos moldes mentais, a que damos o nome de *forças-motrizes*. Mais do que repetição sintática ou semasiológica, constitui uma constância filosófica, ou, se se quiser, estético-filosófica, visto

implicar uma forma especial de interpretar o mundo — uma mundividência ou cosmovisão. E são precisamente essas forças-motrizes, compondo uma singular visão do mundo, que o analista deve ter em mira, não apenas a recorrência sintática ou semântica de que podem revestir-se. A análise, em última instância, há de estar voltada para as forças-motrizes.

Para tanto, cumpre diferenciá-las dos temas e dos motivos. Se entendermos por “tema” a idéia predominante que se concretiza na ação, e por “motivo” o elemento gerador da ação, não há maneira de confundi-los com as forças-motrizes. Tanto o tema como o motivo podem repetir-se ao longo da obra de um escritor, mas a mundividência deste não resultará de sua simples reiteração, e sim daquilo que se exprime *por meio* de tais elementos. Do contrário, seríamos levados a admitir que dois ou mais escritores apresentam igual cosmovisão apenas porque empregam temas e motivos comuns.

Um exemplo deverá estabelecer a distinção fundamental: é sabido que após Tirso de Molina a figura de D. João tem sido glosada por Molière, Byron, Pushkin, Zorrilla, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós e outros. Ora, o fato de haverem elegido idêntico tema poderia induzir-nos a encará-los indiscriminadamente. Todavia, cada qual ostenta inconfundível personalidade própria, que, evidentemente, não pode provir do tema escolhido, mas do modo como o trataram, ou antes, da mundividência em que o integraram. E essa cosmovisão, que se transmite por intermédio daquele tema, também se manifesta nos outros temas e motivos prediletos de cada escritor. Como a mundividência é dada pelas forças-motrizes, pode-se dizer que é a reiteração destas, não dos temas e motivos, que distingue os citados escritores.

Para melhor compreensão deste aspecto, busquemos isolar um exemplo de força-motriz, em que a possibilidade de confusão com temas e motivos se reduz visivelmente. Tomemos o caso clássico de Machado de Assis: a cosmovisão machadiana é penetrada, entre outras coisas, pelo determinismo psicológico ou mitológico, pois para ele a existência dos homens estaria submetida a leis ou a energias sobrenaturais, que escapam a qualquer perscrutação filosófica ou científica. Pois bem, tal maneira de compreender o Cosmos enforma-lhe a obra toda. Obviamente, acabo de mencionar apenas uma das forças-motrizes de Machado de Assis; não basta referi-la nem menos aceitá-la isolada; haveria que visualizá-la no contexto de que foi extraída e complemen-

tá-la com as outras "obsessões" da filosofia de vida machadiana. Estou cômico de que o mero apontar uma das forças-motrices de Machado de Assis peca por evocar problemas que não cabe discutir no momento, mas posso assegurar que a análise (empreendida antes destas considerações; se não, era incidir no gratuito que se pretende combater) o justifica plenamente. Na terceira parte deste livro espero demonstrar a assertiva.

8. Atingido o nível das forças-motrices, ter-se-á alcançado o limite da análise, quando então o espaço abrangido pelo analista se alarga em todas as direções. Neste ponto, faz-se necessário repor uma distinção anterior e enriquecê-la com novos elementos. Vimos que, partindo de fora para dentro, se divisam dois planos na obra literária, o da forma e o do conteúdo, ou o do significante e o do significado. E assentamos 1) que se trata de uma dissociação provisória, e 2) que a tônica da análise deve incidir no segundo termo, não no primeiro. Pois bem: a análise das forças-motrices desvenda a existência de ingredientes que nem sempre se encerram na mesma obra, mas fora, posto que determinados por ela.

Daí que se torna útil ter em conta que a análise trabalha com *elementos extrínsecos, elementos formais e elementos intrínsecos*.⁶ Os primeiros referem-se aos aspectos exteriores da obra, ao contexto em que se inscreve, e por isso poderiam ser chamados de *contextuais*, como a biografia do autor e da obra, as relações do texto com a Política, a História, a Sociologia, a Antropologia, a Estatística, etc. Os elementos formais dizem respeito à obra em si, e por isso podem confundir-se com os extrínsecos, como a análise do tecido metafórico, a ironia, a ambigüidade, o ritmo, a métrica, a técnica de composição, etc. Os elementos intrínsecos propriamente ditos remontam aos aspectos "interiores", situados "dentro" da malha expressiva das imagens, símbolos, etc., e correspondem ao que se denomina "conteúdo", ou à camada em que circulam as forças-motrices. Observe-se que, para chegar a elas, tivemos de partir do exterior para o interior, através de duas muralhas que procuram dificultar o

6 Richard Moulton, *The Modern Study of Literature. An Introduction to Literary Theory and Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1915, cap. V; René Wellek e Austin Warren, *op. cit.*, pp. 115 e ss.; Wayne Shumaker, *Elements of Critical Theory*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1964, caps. 5 e 6.

assédio do leitor: os aspectos extrínsecos e os formais. Mas é fatal que, ali chegando, tenhamos de retroceder, porquanto não raro a compreensão das forças-motrizes exige que o analista recorra aos aspectos formais e extrínsecos.

Explique-se: não assevero que, obrigatória e sistematicamente, se deva recorrer ao contexto de uma obra quando a estamos analisando; nem que, caso se imponha tal necessidade, o contexto há de ser deste ou daquele tipo. Apenas procuro frisar o seguinte: 1) uma análise literária que se pretenda completa e profunda acaba apelando para aspectos externos; 2) o próprio texto é que determina o caminho a tomar. Assim, se uma obra não reclama a consideração da biografia de seu autor, excusa de a convocar para a análise. No entanto, se se tornar imperioso o recurso biográfico, temos de utilizá-lo, sob pena de malbaratar a compreensão integral do texto.

Por exemplo, para bem equacionar a mundividência de Machado de Assis — aquela que se entrevê em sua obra —, parece evidente que temos de considerar suas leituras, notadamente a *Bíblia* e os escritores ingleses e franceses. Entenda-se que não afirmo ser imprescindível *sempre e exclusivamente* que o analista lance mão da biografia de Machado de Assis para compreender-lhe a obra, mas é forçoso que nela busque achegas para esclarecer aspectos que doutro modo continuariam mal-interpretados, como, por exemplo, seu pessimismo ou ceticismo. Outra não é a razão por que o clássico estudo de Lúcia Miguel Pereira a respeito do criador de Capitu funde inextricavelmente a biografia e a obra do escritor: parece incontestável que a estudiosa falhou por exagero, pondo demasiada ênfase nos dados biográficos, mas também se afigura insofismável que a obra machadiana motiva a aplicação do método; em suma, a estudiosa pisou em falso quando generalizou, não quando vislumbrou relações necessárias entre a vida e os romances de Machado de Assis. Análogo raciocínio servirá para compreender as vinculações entre a obra literária e a Política, a Sociologia, a Economia, etc.

Exemplo algo diverso pode ser colhido em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Para dissecar e interpretar a obra, pouco ou nada importa a circunstância biográfica que levou o ficcionista a prefeito de Palmeira dos Índios, vilarejo encravado no interior alagoano. Entretanto, corre o risco de minimizar o impacto da narrativa quem deixar de referi-la ao chamado “polígono das secas”: ficção geograficamente localizada, *Vidas Secas*

requer o conhecimento das condições específicas do cenário nordestino. A fim de evitar mal-entendidos, compreenda-se que não estou dizendo ser indispensável visitar o quadro mesológico da caatinga, visto que a informação de terceiros pode, até certo ponto, suprir-lhe a falta. Quero dizer simplesmente que não tomar em consideração o *habitat* em que transcorre *Vidas Secas* implica a redução perigosa de sua problemática social.

Por fim, e à guisa de exemplo oposto, vejamos *Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector: o romance desenvolve-se no Rio de Janeiro, mas podia dar-se em qualquer região do planeta. Todavia, uma análise rigorosa nos conduziria a interpretá-lo como obra típica do estado atual do mundo após a guerra de 1939. É que nenhuma obra se desliga totalmente de seu ambiente histórico. De forma tal que a aferição do grau de condicionamento ao meio constitui um dos objetivos da análise: o valor da obra depende de uma série de fatores, dentre os quais se salienta o nível de aproximação e distanciamento da realidade. Daí que um romance seja tanto mais pobre quanto mais copia a vida, e tanto mais rico quanto mais a recria: não se espera de uma obra de ficção que espelhe fielmente o mundo, mas que, reorganizando-o, nos ensine a vê-lo de modo amplo e profundo.

Em conclusão: a análise literária não pode nem deve ser ou só extrínseca, ou só formal, ou só intrínseca, salvo em teoria. Será integral⁷, totalizante, incorporando todas as "aproximações" textuais, sempre consoante as próprias características da obra, não as convicções e idiosincrasias do crítico ou do estudante.

9. Posto o quê, ressaltemos um pormenor metodológico entranhado no tópico anterior, e que se refere à marcha da análise. Quando o estudante procede como temos sugerido (isto é, considerando o texto sua matéria-prima), nem por isso se torna isento ou impessoal. Noutros termos: ao investigar a obra literária no encaço das forças-motrizes e admitindo que elas determinam a interação das camadas formais e contextuais, o analista carrega uma série de idéias feitas, ou, ao menos, de informações que lhe vieram de outras leituras, de interpretações de outrem à obra em causa, de sua cultura geral, etc. Por certo

7 Raul H. Castagnino, *El Análisis Literario*, Buenos Aires, Ed. Nova (1953).

que seria de esperar uma isenção plena, mas isto é absolutamente utópico, pois que sempre alguma coisa de subjetivo e apriorístico permanece. Por outro lado, não se entenda a isenção diante da obra como despreparo ou ignorância, mas como tentativa de evitar que se distorça a substância do texto forçando-a a encaixar-se nas preconcepções conscientes ou inconscientes do crítico. Em vista disso, o ideal é que o analista reduza ao máximo os apriorismos deformantes e mantenha apenas as informações conectadas com a tarefa indagadora. Pede-se-lhe que procure ser tão "objetivo" quanto possível, ou melhor, que coloque antes o texto e depois suas prevenções, anelando antes compreender o autor na obra que nesta projetar sua ideologia, suas frustrações e tendências psíquicas. Seu esforço consistirá em captar o texto como virgem, em estado original, intocado por qualquer sensibilidade, e não em buscar nele somente determinadas idéias ou sensações previamente escolhidas.

Portanto, a caminhada analítica corresponde a um duplo e simultâneo processo de dedução-indução: partindo do texto, o analista deduz, e as deduções, iluminadas e alargadas por suas informações, o convidam a pesquisar os nexos contextuais e formais; chegando a esse ponto, o analista induz elementos que servem para ampliar a perspectiva das forças-motrizes. Realizada toda a tarefa analítica assim conduzida, já se pode proceder à avaliação da obra através de suas forças-motrizes, empresa essa que, como sabemos, fica de fora da análise e pertence à crítica literária.

10. Há que considerar a existência de dois tipos, ou processos, fundamentais de análise literária, de resto subentendidos nos princípios anteriores: *análise microscópica*, ou da microestrutura literária, e *análise macroscópica*, ou da macroestrutura literária. No primeiro caso, a atenção converge principalmente para as minúcias da obra. No segundo, encara-se a totalidade da obra, poética, em prosa ou teatral. Os dois processos se completam, porquanto a microanálise deve forçosamente levar à macroanálise, e esta assenta obrigatoriamente sobre os pormenores, ao menos quando se trata de exemplificar.

Assim, podemos analisar um episódio dOs *Lusíadas* e dele remontar para o poema todo, e/ou, intentando examinar-lhe a totalidade, descer para as minudências ilustrativas. No primeiro caso, a análise pode ser parcial ou geral, dependendo sempre dos

objetivos em mira: pode-se investigar um só aspecto do texto, ou ambicionar ver todos ou quase todos os seus aspectos. Ocorre, ainda, que se pode aplicar uma das modalidades de enfoque analítico em várias obras de um autor ou de vários autores. Assim, por exemplo, a conhecida obra de E. R. Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, concentra-se num só aspecto, o *topos* (os *topoi* são clichês lingüísticos de circulação universal), enquadrado em determinada área cultural, assinalada no título do livro. Decerto, pode parecer ao estudioso fora de seu alcance imediato aproveitar as lições oferecidas por essa obra, aliás indispensável sempre que nos voltamos para a Idade Média, mas ele pode conservá-lo como um modelo superior de utilização dos processos analíticos (e críticos, que andam juntos, sobretudo no caso de Curtius).

11. Das observações que compõem este capítulo podemos desentranhar as fases que devem presidir à análise literária:

Primeira. Escolhida a obra ou fragmento dela, procede-se à sua leitura integral, leitura de contacto, descontraída, lúdica, que deve fornecer uma "impressão" ou "idéia" geral do texto, imprescindível para as fases posteriores da tarefa analítica;

Segunda. Releitura de análise (que pode e deve ser repetida tantas vezes quantas o texto o requerer), com o lápis na mão, assinalando no texto as passagens que mais chamam a atenção ou que envolvem problemas de entendimento;

Terceira. Consulta do dicionário lexicográfico (e de termos literários), a fim de resolver as dúvidas quanto à denotação das palavras e expressões;

Quarta. Releitura tendo em mira compreender o índice conotativo das palavras e expressões;

Quinta. Apontar as constantes ou recorrências do texto, sobretudo no que toca à conotação;

Sexta. Interpretar tais constantes ou recorrências, que constituem a camada externa das forças-motrizes, com base nos elementos do próprio texto e nas informações que o analista já possui;

Sétima. Consultar as fontes secundárias caso o texto o reclame: história literária, história da cultura, biografia do autor,

bibliografia do e acerca do autor, seu contexto sócio-econômico-cultural (a Política, a Sociologia, a Psicologia, etc.);

Oitava. Organizar em ordem hierárquica de importância as constantes ou recorrências, segundo critério estatístico e qualitativo, ou seja, segundo a quantidade das constantes e sua qualidade emocional, sentimental e conceptual;

Nona. Interpretá-las e buscar deprender as ilações que comportam, à luz dos dados selecionados, tendo em vista as forças-motrizes, isto é, a cosmovisão do escritor;

Décima. Conclusão do trabalho e sua redação final. Como a análise, via de regra, não caminha sozinha, a redação final do trabalho analítico pressupõe levá-lo a uma das zonas com as quais se limita, vale dizer, a crítica e a historiografia literária. Decerto que o estudante pode, durante o período inicial de seu aprendizado, fazer análise sem crítica, mas deve estar consciente de que seu exercício há de conduzi-lo à crítica ou/e à historiografia literária. Se não, é perda de tempo. Assim, no curso colegial e em parte do curso superior de Letras, é a análise que preside às tarefas rotineiras. Todavia, ao chegar ao segundo e terceiro ano de treinamento, o estudante universitário *deve* estar apto a exercícios de crítica ou/e de historiografia literária interna.

12. Por fim, à guisa de remate deste capítulo, algumas sugestões de ordem prática acerca da redação final do trabalho de análise:

a) Evitar o descritivismo, ou seja, a mera descrição dos problemas sugeridos pelas obras e a mera paráfrase de seu conteúdo;

b) Não perder de vista que se trata de análise textual e que, portanto, o texto deve estar presente na redação, presente como base, como ponto de partida e exemplificação; há que convocar o texto para o interior da redação, através de citações que ilustrem as observações feitas; tais citações devem ser explicadas e interpretadas, isto é, recuse-se supor que o texto fala por si (se for assim, para que a análise? para que a crítica?), mas quando, porventura, falar por si, não esquecer de o declarar;

c) A indicação da transcrição textual há de ser rigorosa (mencionando a "impressão" completa na primeira vez que aparece) e destacada do corpo da análise por aspas ou formando

unidade à parte, com margem maior e até diverso aspecto gráfico (por exemplo, diminuição do espaço entre as linhas);

d) Indicação precisa da citação de qualquer achega extra-textual (provinda da história literária, da história da cultura, da biografia do escritor, etc.), à semelhança da indicação da transcrição textual: a achega deve ser a propósito, necessária ao entendimento do texto, e incorporar-se à análise (fora daí, será esnobismo literário ou falsa erudição);

e) Procurar organizar os pensamentos segundo uma ordem lógica, em que cada parte se aglutina a outra por íntima necessidade, e essa ordem pode ser ascendente, partindo do aspecto menor até o mais importante, ou descendente, isto é, na direção contrária;

f) Interpretar sempre, estabelecer nexos, salientar relevos, tudo com base nas perguntas referidas: *como? por quê?*;

g) Redigir com clareza e esgotar cada aspecto antes de passar ao seguinte;

h) Procurar sempre conclusões plausíveis e levantar hipóteses que abram perspectivas de melhor compreensão do texto em causa e outros similares, do mesmo autor ou não;

i) Destinando-se a análise a fundamentar a crítica ou a historiografia interna, avaliar cada aspecto antes de passar adiante, e concluir com um juízo de totalidade.

III. PRINCÍPIOS PARTICULARES DE ANÁLISE LITERÁRIA

1. INTRODUÇÃO

Estabelecidos que foram os princípios gerais de análise literária, destinados a orientar o desmonte e a interpretação de *qualquer* obra literária, de qualquer dos gêneros, espécies e fôrmas em que pode repartir-se, passemos aos princípios particulares, que se prestam para a análise do texto poético, do texto em prosa e do texto teatral, autonomamente.

Para tanto, cumpre estabelecer um conceito de poesia, de prosa e de teatro. Sem entrar na discussão mais demorada deste tópico, vou ater-me a sintetizar as observações que a respeito de tal assunto expendi na *Criação Literária*: a poesia será entendida como a expressão do "eu" por meio de metáforas, enquanto a prosa consistirá na expressão do "não-eu" por meio de metáforas. Vê-se que o conceito preconizado despreza a distinção formal (versos, poema, etc.) em favor de uma distinção essencial. Mais ainda: a metáfora poética é polivalente por natureza, não assim a da prosa, que tende à univalência. Portanto, texto poético é aquele em que se exprime poesia. Como, as mais das vezes, existem fôrmas especiais para que a poesia se manifeste, diremos que constituem texto poético o soneto, a balada, a canção, a elegia, a égloga, o rondó, o rondel, a sextina, o vilancete, o poema em prosa, etc. E texto em prosa é aquele em que se comunica a prosa, a saber: o conto, a novela e o romance. Nada impede, porém, que numa fôrma poética se coagule a prosa, e vice-versa.

Quanto ao teatro, pode ser conceituado como a arte do espaço, do espetáculo, e da representação⁸. Por isso, o teatro

⁸ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 179.

realiza-se no palco, e distingue-se das demais artes por exigir um lugar determinado (o "teatro", edifício composto de tablado, auditório, bastidores, camarins, etc.), em que os atores representam um espetáculo para o público. Ora, o texto que se destina à encenação somente alcança completo caráter teatral quando ocorre o espetáculo; antes disso, não é teatro, mas Literatura. Daí que se entenda por texto teatral aquele que pode ser levado ao palco para se transformar em representação. A nós, apenas importa o texto, não sua representação, pois esta ultrapassa os parâmetros literários. Como existem moldes aos quais o teatro se adapta, diremos que constituem texto teatral a comédia e a tragédia, mais as formas subsidiárias, o drama, a farsa e o melodrama.

2. ANÁLISE DE TEXTO POÉTICO

a. Preliminares A análise de um texto poético deve basear-se em sua essência, não em sua forma (entendida como sinônimo de Métrica). Expliquemo-nos: se a característica específica da poesia reside antes na visão própria que oferece da realidade que no fato de ser expressa em versos, sua análise há de implicar, sobretudo e em última instância, essa concepção do mundo. Na verdade, uma primeira tarefa consistiria em saber se a composição versificada (ou não) que temos diante dos olhos possui a condição mínima para ser poesia. E seria tarefa indispensável, a fim de evitar que exigíssemos do texto aquilo que não pode nem pretende proporcionar, ou seja, reclamar-lhe que contenha (ou comunique) poesia quando sua bússola se inclina para a prosa. Entretanto, vamos admitir, para os fins práticos deste livro, que o poema escolhido para análise se enquadra nos limites da poesia.

Metáfora.
Universo Poético Considerado tal ponto como pacífico, restaria ainda sublinhar certos aspectos da essência poética, sem os quais não isolamos o texto poético para os objetivos da análise. Refiro-me ao seguinte: sabemos que a poesia se identifica como a expressão do "eu" por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes. Ora, aqui é que precisamos demorar nossa atenção por alguns instantes. Tais metáforas, dada sua múltipla valência, constituem-se de três camadas (a emocional, a sentimental e a conceptual, não superpostas mas imbricadas ou inter-relacionadas), e formam verda-

deiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema. Assim, cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário, ou, por outra, um astro em torno do qual circulariam alguns satélites. E a obra toda de um poeta seria uma combinação de galáxias, ou seja, um universo, universo poético⁹.

Metáfora.
Palavra-chave

Transpondo a imagem para o vocabulário estritamente literário, dir-se-ia que a metáfora seria uma palavra-chave¹⁰, ou palavra catalisadora¹¹, ou palavra-matriz, cercada de palavras secundárias ou dependentes, tudo compondo "atmosferas" poéticas. E as palavras dependentes, por sua vez, resultariam do desdobramento da palavra-chave, como se o poeta escrevesse o poema para desvendar o conteúdo da metáfora-matriz, mas realizando um desvendamento que lhe respeita a íntima natureza, isto é, de ser metáfora geradora de outras metáforas. O processo permanece ainda quando o poema exhibe duas ou mais palavras-chave: sempre estarão rodeadas de outras palavras, que lhes são subordinadas e lhes constituem o prolongamento ou amplificação. Desse modo, a obra toda de um poeta constituiria uma espécie de polimetáfora, ou hipermetáfora, composta de todas as metáforas que colaboraram na estruturação dos seus poemas.

Pois bem, a análise deve convergir, inicialmente, para as palavras-chave, e posteriormente para as secundárias. Está claro que não basta apontá-las: há que conhecer o nexos que as aproxima, seu parentesco profundo, não de ordem lógica (pois não se trata de análise lógica...), mas emotivo-sentimental-conceptual. Decerto, as metáforas (como tudo num poema) obedecem a determinada ordem, mas quem a dita é o próprio poema, segundo o arranjo formal eleito pelo poeta, e não segundo os postulados da Lógica. Quer dizer: o analista literário desacorçoará se procurar num poema a concretização dum silogismo; e, se o encontrar, o fato não pode passar despercebido, pois, ou se trata de um tipo especial de poesia (como a neoclássica, em sua vertente racionalista, quando expressa em sonetos discurs-

9 Reuben Arthur Brower, *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1962, p. 91, nota.

10 Raul H. Castagnino, *op. cit.*, p. 129.

11 Matila C. Ghyka, *apud* Raul H. Castagnino, *op. cit.*, p. 129.

sivos), ou de má poesia, ou de não-poesia, como a perseguida pelos partidários da "poesia científica", na segunda metade do século XIX. De qualquer modo, Lógica e Poesia constituem duas visões antagônicas, ou divergentes, do mundo. Entretanto, o analista há de buscar uma espécie de hierarquia entre as metáforas, uma escala de valor, a fim de surpreender aquela(s) metáfora(s) que comanda(m) o poema todo, como se fosse o núcleo da galáxia.

Chegado a esse ponto, ele terá surpreendido o âmago mesmo do poema, mas não sua decifração total, evidentemente. Visto que o poema se constitui numa galáxia de metáforas polivalentes, é imediato compreender que a análise jamais o esgota, salvo se for de ínfima qualidade: a sondagem do texto é uma aproximação incessante no encalço de um *quid* que tende a distanciar-se à medida que se lhe penetra a intimidade, e na razão direta da complexidade e densidade de seu conteúdo. A análise, por isso, consiste num esforço de apreensão e não numa técnica infalível de sondar o interior da matéria poética.

O tempo na poesia Essa mesma relatividade dos resultados da perquirição analítica justifica uma interrogação: por que a atenção *deve* convergir para as metáforas, sendo tão fugidias e ambíguas? Já vimos que a opção decorre da própria natureza da poesia; contudo, para que alcancemos ainda mais praticidade neste tópico, vale a pena focalizar outras facetas da questão. Vejamos: a poesia é, em essência, a-histórica, a-narrativa e a-geográfica. Na realidade, a poesia não se insere no tempo (embora possa escolher o tempo como tema), quer dizer não se prende às dimensões do tempo, não se apresenta numa ordem temporal, cronológica, com um "antes" e um "depois" (um "antes" e um "depois" que balizassem a ordem do tempo, não a ordem com que as palavras se organizam no corpo do poema). Em suma: as emoções, sentimentos e conceitos que integram um poema ignoram qualquer sucessividade análoga à do tempo no relógio, e apenas se arquetam conforme um nexo psicológico ou inerente à própria substância da poesia, dir-se-ia um nexa emotivo-sentimental-conceptual. Daí que pareça mais participar do tempo psicológico, ou da "duração" bergsoniana, que da cronologia histórica ou física.

Isso quanto ao conteúdo que no poema se plasma. E quanto à data em que foi escrito ou criado? Na verdade, a data de elaboração de um poema, em vez de lhe determinar um ponto

no tempo espacial, tão-somente assinala o momento em que a obra “nasceu” no poeta. Essa hora, demarcada pela data, é exterior ao poema, e tanto faz que fosse uma ou outra (ao menos no plano do poema em si, não de sua história externa ou da biografia literária de seu autor). Ao contrário, o “tempo” interno do poema foge das regras do tempo histórico, e apenas conhece o “tempo” da emoção-sentimento-conceito que neles se corporifica. De onde, como dissemos, inexisterem um “antes” e um “depois” no fio do poema, e a ordem das palavras ser aparentemente linear (ou vertical, segundo a própria seqüência da leitura): a rigor, é circular, porquanto o primeiro verso e o último coexistem numa circunferência, verdadeiramente à semelhança de uma galáxia — em perpétuo dinamismo. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, as palavras do poema não são estáticas: num autêntico moto-contínuo, deslocam-se no poema obedientes a uma secreta lei de repulsão e atração, que se nos revela como ausência ou presença de afinidade ou analogia. De tal modo se movimentam em busca do enlace ou do divórcio, que a ilusória distância temporal (isto é, o tempo despendido na elocução do poema) entre o primeiro e o derradeiro versos se dissipa quando chegamos ao epílogo do poema, pois fatalmente retomamos o segmento inicial, que só o é na medida em que foi o primeiro a se mostrar na tela mental do poeta, não porque o inaugurador de uma série gradativamente ordenada de emoções, sentimentos e conceitos.

O espaço e o
enredo na poesia

De onde o poeta aborrecer a História, o que equivale a repudiar o enredo, pois não é de sua natureza narrar mas sugerir, evocar, descrever ou projetar emoções, sentimentos e conceitos a um só tempo. É que, como vimos, a poesia se compõe de “atmosferas”, ou de uma sucessão de sistemas metafóricos, apenas localizados no espaço do poema (por sua vez impresso no papel), mas fora de qualquer geografia física. A poesia não remete para lugar algum, nem se situa em espaço algum: é a-geográfica. E a própria Natureza que nela pode aparecer obedece ao processo de evocação ou de sugestão metafórica, o que corresponde a dizer que constitui sempre um espaço ideal, meramente referencial, cuja presença não se torna, via de regra, imprescindível para que a poesia se realize como tal. Entenda-se que não me refiro à Natureza como reservatório de metáforas, mas como o lugar onde “acontece” o poema.

Portanto, a análise do texto poético não se preocuparia com o tempo, nem com o enredo, nem com o espaço (salvo quando este aparecer como Natureza). Assim, por exemplo, os sonetos de Camões se caracterizam por sua inespacialidade, intemporalidade e a-historicidade. A única exceção plausível, o "Sete anos de pastor Jacó servia Labão", apenas confirma a regra: entretanto, a uma análise mais atenta, percebe-se que ainda essa composição se enquadra na caracterologia poética, pois a narração bíblica que a percorre, e na qual se fundamenta, acaba perdendo seu ar histórico ou narrativo por encerrar um alto sentido simbólico, sem contar a ausência de notação espacial ou temporal.

Análise da poesia épica

Todavia, a poesia épica semelha contradizer as observações anteriormente expendidas. Vejamos até que ponto constitui mera aparência e até que ponto há de ser tida como verdadeira exceção. Sabe-se que essa espécie poética, existente há milênios, transformou-se, no curso dos séculos, em novela e, depois, em romance, precisamente porque participa ao mesmo tempo da poesia e da prosa. Quer dizer: quando o poeta épico lança mão da narrativa para compor peripécias de ordem bélica ou histórica, em vez de criar poesia, está elaborando prosa versificada. Como a distinção entre poesia e prosa se dá no plano do conteúdo, e não da forma, a inserção de tais seqüências narrativas, ainda que subordinadas aos preceitos versificatórios, não deve iludir. Por isso, na análise de um poema épico há que tomar em conta essas "quedas" prosaicas, 1) porque constituem um dos seus mais típicos ingredientes, e 2) porque a discriminação de tais "quedas" prepara o terreno para o julgamento crítico, ou seja, considera-se criticamente mau ou inferior o poema épico em que as "baixas" narrativas prevalecem sobre as "subidas" líricas. Basta comparar o resíduo poético d*Os Lusíadas*, depois que lhes extraímos os trechos prosaicos, com o resíduo poético d*O Uruguai*, após idêntico procedimento: no primeiro caso, temos o poema superior, modelar; no segundo, o inferior, epigonal. Vem daí que o analista de poesia épica deva tomar em conta as frações em que o pormenor narrativo supera o fluxo poético propriamente dito. Por outro lado, como a narração remete para acontecimentos históricos, mitificados na psicologia do povo, e como os episódios líricos podem estar-lhes intimamente vinculados, aqui entra a necessidade de o estudioso socorrer-se de achegas contextuais. Por exemplo: *Os Lusíadas* e *O Uruguai* só podem ser devida-

Biblioteca - FFPNM

mente interpretados quando conhecida a conjuntura sócio-econômico-cultural dos séculos XVI e XVIII, respectivamente.

Interromper-se-á neste ponto a função do analista do poema épico? Acredito que não. Ademais do que fica assinalado, cabe-lhe orientar sua atenção no sentido da macroestrutura do poema, pois ela reflete o talento inventivo do rapsodo. Por macroestrutura, entende-se o arcabouço que sustenta o poema todo, o modo como se engrenam suas partes maiores (introdução, narração e epílogo), formando a unidade do conjunto: o nexo entre as peripécias, os planos dramáticos, etc. Além disso, haveria que anotar a presença do "maravilhoso" (isto é, a interferência dos deuses na ação dos heróis), da Natureza divisada como pano de fundo da ação, e das personagens que a impellem.

Portanto, além das metáforas, o analista considerará tais aspectos no exame da poesia épica. De modo semelhante, mas sem preocupar-se com o "maravilhoso" e com a macroestrutura, procederá quando se tratar de poesia narrativa (como, por exemplo, o romanceiro medieval hispânico, as églogas e os abcs nordestinos) e a satírica, sempre tendo em mente que constituem manifestações menores de poesia, ou limítrofes da prosa de ficção.

Registre-se, por fim, que tais observações se referem à poesia épica tradicional, vigente até o século XVIII. Com as transformações introduzidas pela estética romântica e subseqüentes, a poesia épica despojou-se de seu caráter narrativo, mas preservou os demais ingredientes: eis por que, apesar da aparência contrária, a poesia épica continua a ser cultivada. T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima são alguns dos exemplos modernos no gênero. Sucede, porém, que a rejeição da peripécia faz que a poesia épica dos nossos dias se assemelhe à poesia lírica. Na verdade, é semelhança epidérmica, uma vez que as diferenças básicas entre as duas espécies poéticas permanecem intactas, e que as analogias entre as duas modalidades de épica são patentes. Basta confrontar os poetas supramencionados com alguns líricos deste século, como Rainer Maria Rilke, Juan Ramón Jiménez, Mário de Sá-Carneiro, Vinícius de Moraes, e com os poetas épicos clássicos: aproximam-se mais destes que daqueles, na medida em que prevalece a visão cosmogônica, centrada na primeira pessoa do plural ("nós"), sobre a visão microscópica, centrada no "eu". E como os épicos modernos abandonaram a categoria narrativa, desaparecem as "quedas" e o *tonus* poético mantém-se inalte-

rado, salvo se entendermos as incursões líricas como rebaixamento da temperatura épica. Para que a idéia não fique sem ilustração, socorramo-nos de um poema de Jorge de Lima:

Qualquer que seja a chuva desses campos
devemos esperar pelos estios;
e ao chegar os serões e os fiéis enganos
amar os sonhos que restarem frios.

Porém se não surgir o que sonhamos
e os ninhos imortais forem vazios,
há de haver pelo menos por ali
os pássaros que nós idealizamos.

Feliz de quem com cânticos se esconde
e julga tê-los em seus próprios bicos,
e ao bico alheio em cânticos responde.

E vindo em torno as mais terríveis cenas,
possa mirar-se as asas depenadas
e contentar-se com as secretas penas.

Como se observa, trata-se de um soneto, correspondente ao poema XXVI do Canto I de *Invenção de Orfeu* (1952), sabidamente um poema épico de gigantescas proporções (10 Cantos), espécie de epopéia moderna, refacção d'Os *Lusíadas* em nível a um só tempo nacional e universal, fundindo ciclicamente as imagens mais desencontradas, numa tensão de contrários sem par em nossos dias. Portanto, selecionamos um brevíssimo fragmento de um vasto poema, de modo que a leitura do soneto demandaria idêntico procedimento nos demais textos para evidenciar toda a sua epicidade. Assumindo-o como exemplo de épico moderno, que elementos permitem tal classificação? Primeiro: a inespacialidade; é certo que o poeta se refere a "campos", "chuva", "estios", mas que "campos", "chuva", "estios"? onde? Note-se a menção a "qualquer que seja a chuva", que colabora para tornar vaga a geografia do poema; acrescente-se que as estrofes seguintes não incluem acidente geográfico algum, tornando mais incerta a localização da cena. Segundo: o emprego da primeira pessoa do plural ("nós") nas duas quadras e da terceira pessoa do singular ("ele") nos tercetos, uma e outra anti-líricas por excelência. Terceiro: a intemporalidade, casada à inespacialidade. Quarto: o caráter cósmico e mítico, que advém dos aspectos anteriores e do clima geral do poema, dado pela vaguidade de "sonhamos" (sonhamos o quê?), "ninhos imortais", de "pássaros que nós idealizamos". Quinto: o transcendentalismo da atmosfera que banha o poema, resultante não só dos aspectos precedentes como da preocupação pelos últimos fins

do Homem, à luz duma ética estoíca, manifesta nos tercetos, notadamente o primeiro verso do primeiro ("Feliz de quem com cânticos se esconde") e o derradeiro do segundo ("e contentar-se com as secretas penas").

Os aspectos formais Nesta altura de nossas ponderações, julgo ter-se esclarecido o seguinte ponto: para a análise, não interessam, regra geral, os acidentes formais do poema. Ou por outra, tanto faz, *em princípio*, que se trate de um soneto, de uma canção, etc., porquanto o comportamento *analítico* será o mesmo em qualquer caso. Fique claro, porém, que não se deve esperar de uma ode (composta segundo os padrões tradicionais) aquilo que oferece um soneto, e vice-versa, a partir do fato de o soneto, composto de catorze versos, se prestar para a expressão de certos conteúdos que se afiguram inadequados à ode, de estrutura mais elástica e de variável número de versos e estrofes; a concisão do soneto repudia a solenidade e a eloquência da ode, e vice-versa. Para prevenir-se contra equívocos nesse domínio, o estudioso deverá municiar-se de um dicionário de termos literários, ou/e de uma teoria da Literatura, a fim de informar-se da natureza da fôrma literária que se propõe interpretar. Entenda-se que tais informações hão de servir ao intento analítico tão-somente e não como alvo em si. Em igual plano se situam as teorias métricas, isto é, o trabalho de aprender a escandir ou censurar um verso apenas vale, em se tratando de análise, para a compreensão e posterior julgamento de alguma particularidade a solicitar consideração especial. É que a análise de poesia rejeita a tarefa mecânica postulada pela retórica tradicional, e apenas requer o auxílio da notação técnica quando necessária ao entendimento do texto. Espero ter ficado claro que não estou predicando ignorância de tais recursos; simplesmente defendo que o seu mero emprego ainda não constitui análise literária, e que a versificação deve ser aprendida num estágio anterior a ela, como aquisição de implementos básicos para a sondagem do texto.

Por outro lado, não importa diretamente à análise a nomenclatura com que se designam os acidentes métricos: na verdade, um estudante pode analisar um poema sem saber que o ritmo do verso decorre da utilização de espondeus ou de troqueus ¹²,

12 Edward B. Jenkinson e Jane Stouder Hawley (ed.), *On Teaching Literature*, Bloomington/Indiana, Indiana University Press (1967), pp. 83 e ss.

e, em contrapartida, acabará não analisando poema algum se se concentrar apenas na escansão dos versos; assim procedendo, efetuará simplesmente um exercício escolar de metrificação, jamais uma análise literária.

Supondo que estejam conhecidos os acidentes formais do poema e dirimidas as dúvidas quanto à natureza poética da composição, o estudante poderá passar a analisá-la. Mas se, durante o trabalho, emergir alguma perplexidade de ordem formal ou métrica, recorrerá às fontes específicas para desfazê-la. Em suma: a retórica ou preceptística poética será consultada sempre que se tornar imprescindível à elucidação do texto; sua função, por isso mesmo, é ancilar, consistindo antes num meio que num fim.

Igualmente, à análise de poesia importam somente de modo subsidiário a rima, a cesura, a estrofação, etc. O próprio ritmo, ou musicalidade, tão congenial à essência da poesia, só merece ser considerado pelos significados que transporta¹³. Quer dizer: quando divisado o poema em si, pouca diferença faz que se estruture em estrofes regulares de versos rigorosamente escandidos, ou cesurados, e rimados, ou, pelo contrário, em estrofes livres e versos soltos e brancos. Entenda-se que tais recursos são secundários do ângulo da análise, o que não impede que se tornem importantes a outros respeito. Casos há em que uma olhadela de relance à rima de um poema pode conduzir à revelação de uma fraqueza estrutural, na medida em que o poeta se obrigou a empregá-la por causa de um conjunto de fatores nem sempre fáceis de circunscrever, dentre os quais se salientam a moda literária em voga ou o preconceito contra o verso livre. Penso, por exemplo, nos excessos a que arrastou o respeito parnasiano pela rima. Também pode suceder de o leitor defrontar-se com um soneto de estrambote (composto de dois quartetos e três tercetos, em vez de dois); nesse caso, apenas lhe resta analisar o poema tendo em vista o apêndice ocasional.

Fora de tais casos, em que a própria obra determina a conduta a seguir, a análise de texto poético dispensa os expedientes formais. Repito: oxalá compreendam não estar eu preconizando que se deva desconhecê-los, pois equivaleria a defender uma formação escolar falha, evidenciável quando se impõe a atenção sobre os aspectos formais, como nos exemplos mencionados. Apenas pretendo colocar ênfase no fato de que, para a análise,

13 Elizabeth Drew, *Poetry*, 7.^a ed., Nova Iorque, Dell, 1967, p. 41.

a prosódia métrica funciona como mero subsídio, jamais como fim em si mesma. Na verdade, transformar em meta da análise essa útil, mas acessória, achega informativa seria como se “o estudante de Arquitetura fosse encorajado a despender seu tempo identificando a origem das pedras reunidas para compor formas arquitetônicas, ou o estudante de Pintura a analisar a construção do cavalete de Rembrandt”¹⁴.

Resumindo, a análise do texto poético percorre as seguintes etapas: 1) examinar a camada denotativa; 2) examinar a camada conotativa (conforme as sugestões dos itens 5 e 6 dos “Princípios Gerais de Análise Literária”), e que podem ser cumpridas autônoma ou simultaneamente, de acordo com o poema ou/e as próprias tendências de quem executa a tarefa; 3) assinalar as “atmosferas” poéticas e as respectivas “palavras-chave”; 4) interpretar, ato que consiste em organizar as “atmosferas” poéticas e as respectivas “palavras-chave”, segundo sua importância, que pode acompanhar ou não a ordem das estrofes, a ver qual a predominante no poema; interpretar também significa compreender, isto é, selecionar e aglutinar as “atmosferas” poéticas no intuito de saber como se conciliam numa unidade, ou seja, como se agrupam harmonicamente apesar do relativo contraste entre elas, ou se reduzem ao fim de contas a uma só, tendo em mira o ulterior enquadramento da força-motriz subjacente na cosmovisão do escritor, dada por idêntica prospecção em toda a sua obra.

b. *Texto Lírico*

CANÇÃO

- 1 Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
— depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.
- 5 Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.
- 9 O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...
- 13 Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,

14 Wayne Shumaker, *op. cit.*, p. 64.

e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

- 17 Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

Análise Embora esteja assente que o texto constitui ponto de partida e de chegada da análise literária, tornar-se-ia postigo dar ao estudante para analisar um poema cujo autor fosse elidido, porquanto na prática ninguém desconhece o autor da obra analisada, nem a obra em que se insere um fragmento a destrinçar. E se porventura ignorar tais informações, há que buscá-las, pois que, ausentes, podem prejudicar mais do que favorecer a tarefa analítica. Observe-se que se trata de algumas informações elementares, externas, a título de situar a obra em causa no tempo e no espaço. Nada mais. Fora daí, é o próprio texto que deve monopolizar a atenção. Aliás, tais informações poderiam ser dadas como óbvias se fosse declarado entre parênteses, no final do poema, o nome do Autor, o título da composição e da obra em que se inscreve. Como preferimos conferir o máximo de ênfase aos textos, damos-las agora, a modo de introdução a uma técnica de análise do poema: trata-se da "Canção", pertencente ao volume *Viagem*, de Cecília Meireles (1901-1964), publicado em Lisboa, em 1939, que a consagrou como uma das mais altas vozes líricas do Modernismo brasileiro.

A seguir, convido o leitor a percorrer o poema uma ou mais vezes. Feito o quê, já podemos ambos empreender a caminhada metodológica que conduz à sua análise: vamos antes procurar mostrar *como* se processaria a análise que realizá-la. Vale dizer: elaboraremos a mecânica da análise, como a expor um modo de se ler em profundidade, não o texto final em que a análise se efetiva; não vamos efetuar uma análise, mas sugerir ao leitor como deve agir para chegar a ela, simplesmente porque o resultado escrito da análise não pode ser ensinado, é fruto da capacidade e das tendências de cada um; o método de análise pode ser equacionado, não o texto que o apresenta. Mesmo porque a análise deve ser entendida como mera *preparação* para a crítica e a historiografia. Lembra-se disso o leitor? Esclarecido esse aspecto, vamos ao poema.

O primeiro ponto a observar diz respeito à existência de alguma palavra cujo sentido denotativo nos escapa ou nos levante dúvidas. Percorrendo uma a uma as palavras do poema, perce-

be-se que talvez só o vocábulo “perfeito” pode causar espécie. Decerto, cada pessoa faz uma idéia do que seja, mas para evitar mal-entendidos, vamos ao dicionário. Que ficamos sabendo? Que “perfeito” significa: “que só tem qualidades boas”, ou “total, cabal, rematado, completo”, etc. Assim, todas as palavras oferecem significação denotativa transparente. O problema reside em sua significação conotativa. Para tanto, vamos sondar o poema palavra a palavra, a ver-lhes os significados e os nexos que as aproximam.

Primeira Estrofe O primeiro vocábulo do poema é “pus”: que dizer dele? Que se trata da primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do verbo “pôr”, está evidente. Também é evidente que a ação representada pelo verbo está no passado. Portanto, há que assinalar o tempo do verbo que encabeça o poema, pois deverá ter alguma importância, que a análise dos restantes vocábulos revelará. A seguir, note-se o possessivo “meu”, explicável pela atitude egocentricamente lírica assumida pela poetisa. O adjetivo modifica o substantivo “sonho”, que aparece em termos absolutos: sonho de quê? qual o seu conteúdo? sonho no sentido literal ou/e no sentido amplo? As duas primeiras indagações permanecem suspensas ou sem resposta, e pode-se adiantar que se trata de “sonho” como “devaneio”, “aspiração vaga, indefinida, ideal”, elaborada em vigília ou de olhos semicerrados, e não como manifestação psicofisiológica durante o sono. Se outra razão não houvesse para sustentar essa interpretação, bastava atentar para o sentido absoluto em que o vocábulo “sonho” é tomado. Por outro lado, a análise das palavras seguintes a que ela se conecta evidencia o significado abstrato e difuso da palavra “sonho”: conteúdo polivalente e indefinível, diga-se desde já. O “num” que se lhe segue encerra sentido indeterminado, como se fosse um qualquer ou um incerto navio aquele em que a poetisa deposita seu sonho. Note-se o franco antagonismo entre a determinação do sonho (“o meu sonho”) e a indeterminação do navio (“num navio”), que ressalta a idéia de que o sonho, único e perene, se afundaria num barco qualquer; pelo contraste, a situação trágica ganha imediato relevo aos olhos do leitor.

Quanto à palavra “navio”, não semelha conter outra denotação que não a própria, mas o fato de a poetisa haver posto o sonho num navio é digno de nota: o “sonho” é abstrato, e o “navio” é concreto, mas o navio evoca mistério ou indefinido,

que prolonga ou grifa a sensação inerente ao sonho encarado abstratamente. Apenas para testar a relação estreita e única entre as palavras que integram o primeiro verso, procedamos a uma substituição, colocando outro veículo em lugar do navio. Ainda que tivesse idêntico número de sílabas (como "carro"), o sentido do poema todo mudaria, o que significa que outra seria a composição resultante, porquanto o vocábulo "navio" determina uma "lógica", psicológica e emocional, que se alteraria caso a palavra fosse trocada. Daí se concluir pela necessidade estrita do vocábulo "navio" na ordem do pensamento poético que na canção se coagula. Certo, podia-se admitir um equivalente para "navio", como "barco" (sobretudo no sentido brasileiro), mas o tom e o nível da sensação se modificaria, não obstante o sentido geral pudesse persistir. Terminado o teste, já podemos prosseguir.

2. No segundo verso ("e o navio em cima do mar");, repete-se a palavra "navio", e surge o "mar" como decorrência imediata: portanto, nada de novo, pois o mar aparece com a mesma indeterminação e vaguidade que consagram as palavras componentes do verso inicial. Contudo, não pode passar despercebido o seguinte: subentendido o verbo "pôr" no mesmo tempo em que aparece no segmento anterior, vê-se que é a poetisa quem põe o navio em seu lugar próprio, isto é, em cima do mar. O fato de ela própria o fazer já denuncia o quanto o navio deve ser compreendido metaforicamente, porquanto apenas como metáfora se pode aceitar que a poetisa coloque, com suas mãos, um navio em cima do mar. (Diria alguém: afinal, trata-se de um poema lírico... Nada mais enganoso; é fácil dar exemplo de poetas que resvalam na prosa quando compõem suas obras, precisamente por não conseguir criar tais metáforas como objetos ou entidades concretas.) É entendido metaforicamente o ato de dispor o navio em cima do mar, percebe-se que o clima abstrato e indefinido do verso introdutório, que se afiguraria menos eloqüente por causa do caráter concreto do navio, recobra toda a sua intensidade: efetivamente, o "sonho" e o "navio" estão no plano abstrato ou subjetivo da poetisa (ou melhor, do "eu" do poema, já é tempo de o dizer), ainda que em graus distintos, o "sonho" no grau universal, mercê de seus atributos vagos, e o "navio" num grau relativo, em consequência de sua natureza concreta. Reforça ainda mais esse cariz abstratizante e vago o fato de a poetisa colocar o navio *em cima* do mar,

como se apanhasse um barco de papel e o depositasse num tanque de praça. Por certo que o número de sílabas poderia tê-la conduzido a escolher *em cima* em vez de *no*, mas esse pormenor não basta para explicar a presença da expressão eleita. A rigor, o próprio fluxo da emoção insinuou-lhe a forma dupla, como a evidenciar o quanto o gesto se passa no íntimo da poetisa e não algures; e passando-se em seu interior, o navio teria de ser colocado *em cima* do mar, jamais *no* mar. É que a última alternativa acabaria concretizando, materializando demasiado o sentido do verso, e por isso comprometendo-lhe a própria natureza poética.

3. O terceiro verso (“— depois, abri o mar com as mãos”) principia com o advérbio “depois”, que não deve ser encarado ao pé da letra: é um “depois” correspondente ao tempo que transcorreu desde a elocução dos versos iniciais, não o tempo do relógio, pois é num único lapso cronológico que a poetisa realiza a ação rememorativa do poema, que ocorre, como vimos, em seu interior, a despeito das características (aparentes) de ação exterior. A forma verbal “abri” merece idêntica observação à que foi expandida a respeito de “pus”. O objeto da ação, “o mar”, é imposto pelo pensamento que se instalou anteriormente, pois outra entidade que não o mar está impedida de receber a ação de abrir (“abrir o navio” seria absurdo, e absurdo porque a poetisa não propõe um ambiente poético em que semelhante ato fosse decorrência natural do anterior, não porque se lhe proíbe de, liricamente, eleger diverso objeto da ação de “abrir”). A seguir, note-se o instrumento empregado para executar a abertura do mar: “as mãos”. O insólito se explica pela própria atmosfera gerada pelos versos iniciais, e nesse caso se torna insólito apenas à primeira vista: na ordem prática e cotidiana das coisas, abrir o mar com as mãos está fora do alcance de qualquer pessoa, não assim na ordem lírica das coisas, em razão de esse mar ter de ser divisado metaforicamente, como um mar interior, ou o mar produzido pelo sonho. Neste sentido, o ato é coerente com a “lógica” proposta pelos versos iniciais: dentro das convenções estabelecidas desde o começo do poema, é plausível e compreensível que a poetisa abra o mar com as mãos. Pretender exigir outra “lógica” para o poema seria esperar que a poesia rejeitasse sua própria natureza: portanto, o leitor, aceitando as regras de jogo propostas pelo poema (do contrário, não o analisará), procurará desvelar-lhe o acerto ou a coerência

interna, sem se preocupar com saber se a matéria do poema colidiu com a realidade concreta, pois esta possui leis que antagonizam as da poesia, e vice-versa. Por fim, o emprego das mãos se explica pelo ato de abrir que preside aos dois versos iniciais: é com as mãos que a poetisa põe o “sonho num navio/e o navio em cima do mar”. Decerto, somente as mãos poderiam ser utilizadas com tal desiderato, por motivos óbvios, o que denuncia ainda uma vez a coerência íntima dos segmentos que estruturam o poema. Conquanto possa surpreender que as mãos coloquem um navio em cima do mar e abram as ondas, na ordem da emoção é plenamente verossímil que isso aconteça: as mãos, consideradas como equipamento do sonho ou escolhidas durante o sonho para a ação, constituem os únicos recursos capazes de, metaforicamente, realizar o intento da poetisa. Ainda mais: as mãos despojam-se de carga concreta e tornam-se instrumentos etéreos, flexíveis como asas, a pôr abstratamente o navio em cima do mar e a separá-lo para o fim almejado. Mais do que ocorre com o navio, as mãos acompanham o caráter vago e abstrato instaurado pelos versos que principiam a canção.

4. O quarto verso (“para o meu sonho naufragar”) reproduz a expressão “o meu sonho” e acrescenta a preposição “para”, imposta pelo gesto de abrir o mar (abrir o mar com que fito?), e “naufragar”, igualmente requerido pela “lógica” da emoção que norteia o poema: aberto o mar, o navio nele posto teria fatalmente de naufragar. Como os versos anteriores são assinalados pelo timbre da abstração e da indeterminação, não acha o leitor ser imediato inferir que o próprio ato de naufragar não deve ser encarado em seu rigoroso sentido físico, mas no das metáforas que as demais palavras compõem?: aqui também o naufrágio se dá como as abstrações de “sonho” e “mar”, no perímetro vago e indefinido da vida interior da poetisa. “Naufrágio” lírico, portanto. Observe o leitor que ainda nesta altura se manifesta a necessidade e a coerência: o navio só podia naufragar, e a poetisa seleciona o termo exato para rotular a ação conseqüente ao gesto de abrir o mar com as mãos.

Segunda estrofe O verso inicial da segunda estrofe (“Minhas mãos ainda estão molhadas”) principia com o possessivo “minhas”, que confirma o egocentrismo lírico evidenciado no segmento introdutório do poema (“o meu sonho”). Observe-se que, agora, o possessivo modifica entidades do mundo concreto (“mãos”), ao invés de antes, em que o modificador se

justapunha ao "sonho". Todavia, essa passagem do abstrato para o concreto não deve iludir-nos, como, aliás, nos avisa a primeira estrofe: tudo se desenrola no mundo interior da poetisa, onde a distinção entre o concreto e o abstrato desaparece de vez. (Note-se que esta última observação, adiantando um juízo ou impressão, deve ser entendida como lembrete para o leitor, isto é, diante de um poema como este há de prevenir-se contra falsas ilações com base na denotação das palavras; a análise da camada conotativa permite "ver" que as coisas se passam no poema de modo a justificar a observação feita antes deste parênteses.) O que é evidente é que, por um instante, a poetisa desloca o eixo de sua atenção interior do sonho para as mãos, num movimento de quem, tendo executado a operação descrita na primeira estrofe, olha demoradamente os membros nela envolvidos. O "ainda", por isso mesmo, deve ser entendido como permanência num tempo incerto, uma espécie de "sempre" que dura desde qualquer hora (a hora vaga em que a poetisa pôs o "sonho num navio / e o navio em cima do mar") até o infinito, pois as mãos permanecem indefinidamente molhadas, uma vez que o tempo da emoção foge das escalas cronométricas do relógio. Essa perenidade balizada pelo "ainda" se efetiva pelo "estão molhadas", graças ao fato de a ação (ou o estado) dar-se no presente: note o estudante que o tempo da ação na primeira estrofe é o passado, enquanto o da segunda estrofe se eterniza como presente. Observe ainda que o conteúdo das duas palavras finais do primeiro segmento ("estão molhadas") concorda com a substância da primeira estrofe: se entendemos que as mãos se abstratizam da mesma forma que as demais notações da estrofe inicial, é imediato compreender que estejam molhadas, em abstrato, ou no sentido metafórico. Paralelamente, se as mãos abriram o mar, é natural que estejam molhadas; assim perdura a harmonia interna do poema, num processo de abstratização do concreto e de concretização do abstrato.

6. A análise do segmento seguinte ("do azul das ondas entreabertas") corrobora essa observação: a poetisa nos diz que suas "mãos ainda estão molhadas / do azul das ondas entreabertas". Não nos afirma que estão molhadas das águas do mar, o que seria primarismo em matéria de poesia, ou roçar a não-poesia, ou seja, a prosa. Informa-nos, isso sim, que "estão molhadas do azul", isto é, da cor das ondas entreabertas, portanto, do seu acidente abstrato. Resultado: metaforicamente, a

cor é que molha as mãos do “eu” do poema, não a água. Note-se ainda que se trata “do azul das ondas entreabertas”, ou seja, do azul da água do mar submetido aos ventos e às correntes subterâneas, compondo “ondas”, formas efêmeras e inconcretas. Desse modo, note-se que o abstrato se amplia a toda a extensão do segundo segmento. O adjetivo “entreabertas” semelha conter uma exceção por sua fisicalidade, mas a impressão dura um segundo de reflexão, bastando para isso que o estudante visualize o quadro em que as ondas foram entreabertas: afora a estátua, somente no plano lírico (ressalvados os casos de crença em milagres) é possível conceber que as ondas se entreabram e assim permaneçam. Aliás, note-se que o fato de estarem *entreabertas* é muito significativo como endosso da abstração que domina o próprio movimento de separar as ondas, pois sabemos que “entreabrir” significa “abrir um pouco”, “abrir ao de leve”, “abrir de mansinho”, como ensina Caldas Aulete.

7. Que nos mostra o terceiro verso (“e a cor que escorre dos meus dedos”)? Inicialmente, observe-se que está em relação com o verso anterior assim como o segundo verso da primeira estrofe estava para o segmento introdutório: o “e” aditivo funciona como princípio de um verso em que se desdobra a idéia contida no anterior, como a dar a impressão de que o mundo da emoção do “eu” do poema se dilata por ondas ou ciclos, algo como imagem-puxa-imagem. A seguir, note-se a referência à cor, que é azul, como vem declarado no verso anterior: aqui, houve substituição da palavra “azul” pela categoria em que se localiza, “cor”. Na primeira estrofe, a poetisa não teve como evitar a repetição da palavra “navio”, sobretudo porque nenhum sinônimo havia para substituí-lo à altura. Observe-se que a poetisa diz que a cor lhe escorre dos dedos: da mesma forma que no verso anterior, se recorresse à palavra “água”, o pensamento poético se empobreceria às raias da prosa. Sabemos que a cor não escorre, mas a água: entretanto, é a cor mais “real”, no interior da poetisa e do poema, do que a água; na verdade, a água acaba sendo o abstrato que se concretiza pelo ato de molhar e de possuir cor e organizar-se em ondas; a poetisa subverte a ordem da realidade concreta porque a tem esculpida na memória ou/e na sensibilidade. [Mais uma vez: note-se que esta explicação visa a sugerir ao leitor um procedimento analítico; não procuro justificar o poema, mas apenas explicá-lo ou explicar os elementos com que ele próprio se justifica.]

“Meus dedos” repete a idéia de posse assinalada antes: “meu sonho” e “minhas mãos”. Note-se a ordem decrescente: o sonho, que traduz o amplo universo em que se movem as aspirações do “eu” do poema; as mãos, como que redução concreta e implementação essencial à realização do sonho, e por fim os dedos, vértice desse movimento de descensão do plano onírico para o físico (sempre dentro do interior do poeta).

8. O derradeiro verso da segunda estrofe (“colore as areias desertas”) solidifica a impressão anterior: afirmar que a “cor colore” parece um pleonasma desnecessário, mas no fluxo do poema encontra sua razão de ser. Primeiro, a cor só pode emprestar-se como cor, obviamente; segundo, o pleonasma acentua que há uma transposição do azul das ondas para as areias desertas. Se a poetisa utilizasse outro verbo qualquer, como “pintar”, “manchar” ou equivalentes, por certo que o resultado seria diverso. É que a reiteração da cor azul semelha denotar o sobressalto com que a poetisa, admirando suas mãos molhadas, apenas vê nelas o azul a escorrer e a molhar as areias desertas. Portanto, o azul inicial mantém-se puro nas duas substituições (“cor” e “colore”) e acaba impregnando a estrofe toda. Atente-se para o pormenor: a insistência no azul tem sua razão de ser, evidente quando a análise chegar ao fim; mas poder-se-ia adiantar que o azul contrasta com a ação descrita nos segmentos anteriores e com o final da segunda estrofe (“areias desertas”). Que o leitor acha disso? Não há oposição? Como explicá-la? Temos de esperar o fim da análise, mas por ora valia a pena registrar a antítese, implícita no fato de o progresso rumo do concreto assinalado na segunda estrofe culminar com a desolação das “areias desertas”, a denotar a solidão trágica da poetisa, pois que só sente haver “areias desertas” em seu “eu”: seus passos se movem ao longo de sua praia oculta ou interior, não de qualquer praia do mundo concreto. Observe-se, finalmente, um paralelismo entre os dois últimos segmentos da 1.^a e da 2.^a estrofes: “para o meu sonho naufragar” e “colore as areias desertas”. No permanente dualismo concreto-abstrato e abstrato-concreto, a desolação acaba por dominar totalmente.

Terceira Estrofe O primeiro verso da terceira estrofe (“O vento vem vindo de longe”) contém uma espécie de mudança de prisma, como se o olhar que se voltasse para as mãos tivesse resolvido sondar o espaço vazio por sobre o mar interior em que soçobra o navio do sonho. Note-se a aliteração

em “v” (“vento vem vindo”), que acentua a passagem das horas, patente no substantivo “vento”, imediatamente ligado à idéia de tempo. Dir-se-ia que a poetisa abandona a contemplação de si própria para observar a realidade circundante, mas a abstração anterior perdura, 1) na própria sensação que acompanha o vento; 2) ou no emprego do presente continuativo (“vem vindo”), que alonga o tempo verbal da estrofe anterior, ajuntando-lhe a idéia de continuidade ou de perpetuidade: o vento sempre vem de longe, ou de um lugar indeterminado; 3) nesse mesmo fato de o vento provir de uma distância incalculável.

10. O segundo verso (“a noite se curva de frio”) constrói-se paralelamente ao primeiro, a modo de repetição ou desdobramento: “a noite” corresponde a “o vento”; “se curva” corresponde a “vem vindo”; “de frio” equivale a “de longe”. A diferença seria apenas de grau, pois entre o primeiro e o segundo verso haveria uma espécie de queda no tom da abstração, como se os olhos, tendo antes vasculhado o horizonte largo onde se geram os ventos, agora percorressem a esfera próxima, em que desfila o mistério da noite.

Atente o estudante para a circunstância de que a abstração não desaparece, embora diminua em intensidade do primeiro para o segundo verso: semelha que o desnível entre ambos é de ordem geográfica, ou seja, o mistério ou abstração promana de que o vento vem “de longe”; daí o presente contínuo, dando idéia de perenidade para além da pessoa que sente o vento. E a abstração da noite se exhibe como produto de uma sensação corpórea, isto é, a noite se completa, se oferece, como resultado do frio (“se curva de frio”), que envolve também o “eu” do poema. Como que animada, a noite descreve um gesto de entrega (“se curva”), que corresponde ao ato final do “eu” ao abandonar seu sonho num navio; a Natureza estaria acompanhando, ou simbolizando, a renúncia total do “eu”: à “noite” do despojar-se do sonho equivale a noite como fenômeno atmosférico, de modo que se faz noite em tudo, no Cosmos e no “eu” do poema. Visto que tudo se passa no mundo interior da poetisa (ou do “eu” do poema), a distância e a proximidade correm por conta duma perspectiva específica: digamo-lo desde já, pois os exemplos parecem atestá-lo. Não acha o leitor que o “eu” do poema se demora escasso momento na consideração do espaço que o vento abrange em sua caminhada ininterrupta? Não

acha que de pronto o "eu" do poema busca sustentar-se no "concreto" mais "próximo" ("concreto" e "próximo" dentro de seu mundo interior)? Teria alguma observação relativamente a esse pormenor? Poderia adiantar qualquer impressão (= intuição)? Talvez o melhor seja aguardar o término da análise, a ver de que maneira se interpretaria a concretude da abstração do poema, isto é, a abstração fundamentada em dados concretos, ou como resultante da transfiguração dos componentes da realidade física quando interiorizados. E o confronto com um poeta abstrato por excelência (como Camilo Pessanha) ajudaria a esclarecer as dúvidas levantadas (e outras que o analista poderá levantar).

Todavia, para adiantar as coisas, possivelmente se possa afirmar que 1) ou se trata da impossibilidade de haver abstração "pura", 2) ou se trata de uma tendência a vigiar e a intelectualizar a emoção, mas uma vigilância e uma intelectualização que utilizassem o suporte do mundo concreto, não dos conceitos ou dos silogismos. Como se a poetisa pensasse *por meio* de imagens concretas, e não pelo discurso lógico, de forma que pensar ou vigiar a emoção, poeticamente, consistisse em mantê-la (ou desenvolvê-la) ao nível do concreto em que se alicerça.

Colocada essa hipótese (a confirmar), passemos adiante, não sem alertar o leitor de que ela despontou apenas quando estamos chegando à metade do poema, ou seja, porque acumulamos elementos suficientes para erguê-la. E ainda que a análise do restante venha a infirmá-la, cumpre registrá-la no instante em que o próprio poema a sugere: doutro modo, perde-se a oportunidade, e torna-se difícil recompor a hipótese depois que a análise terminou, seja porque "escapou" da memória, seja porque os demais versos estimularam hipóteses que a ofuscaram ou desviaram a atenção para outros aspectos. Por certo, a análise completa a englobaria, ou a modificaria, mas creio que não se deve perder a ocasião de fixá-la, tendo em vista preparar o terreno para a interpretação final.

11. 12. O terceiro e o quarto versos ("debaixo da água vai morrendo / meu sonho, dentro de um navio...") distendem o processo de concretização, que nos guia de volta ao conteúdo da primeira estrofe, mas com incidências novas, que acrescentam ao pensamento-emoção inicial notas imprevistas, oriundas do "tempo" despendido na elocução (mental e/ou gráfica) da segunda estrofe e dos dois primeiros versos da terceira.

Vejamos: “debaixo da água” contrapõe-se a “em cima do mar”, visto que o naufrágio já sucedeu, mas a idéia concreta proposta por “debaixo” faz pensar num correspondente ao “em cima” que já foi empregado em lugar de “no”. Quer dizer: “sob” não traduziria o que sente o “eu” do poema, assim como o “no” sugerido pela primeira estrofe. Se o seu mar é interior, o navio está “debaixo”, não “sob” ou “dentro”.

Essa impressão de abstrato/concreto é ainda marcada pelo “vai morrendo”, que equivale ao “vem vindo”, pois o “eu” do poema sente que dentro dele *sempre* “vai morrendo (seu) sonho”. Compreende-se, assim, o emprego do pretérito de *pôr* (“pus”) logo à cabeça do poema: o pretérito remete para um tempo indefinido que o presente contínuo de “vai morrendo” confirma: não são dois tempos situados “antes” e “depois”, como duas indeterminações postas em ordem, ou seja, num incerto momento a poetisa pôs o sonho num navio e o navio em cima do mar, e noutro incerto momento, que permanece, diz-nos que o navio vai naufragando. Corrobora tal observação o fato de a estrofe terminar por reticências: no poema todo, é a única vez que a poetisa lança mão desse recurso. Como explicar? De início, como suspensão de um fluxo, que podemos imaginar correspondendo à reiteração *ipsis verbis* do que já foi dito a partir do segundo verso da primeira estrofe: em sua obsessão, a poetisa retornaria seguidamente ao ponto de partida, repetindo um gesto sem qualquer esperança de chegar ao seu termo. E, em segundo lugar, as reticências funcionariam como índice de um presente eterno na memória do “eu” do poema.

Observe-se, ainda, a recorrência daquela oposição entre o caráter definido do sonho (“*meu* sonho”) e o indefinido do instrumento empregado para destruí-lo (“*um* navio”): adensa-se, pela reiteração, o clima de “nunca mais” que se estabelecera no poema desde o primeiro verso e que parece atravessá-lo inteiramente.

Quarta estrofe Esse caráter suspensivo e presentificante das reticências finais da terceira estrofe evidencia-se meridianamente na estrofe seguinte, desde o verso introdutório (“Chorarei quanto for preciso”). Note-se que o “eu” emprega o futuro (“chorarei”), como se projetasse para a frente a sensação de haver terminado o presente cuja permanência se atesta, e a um só tempo se interrompe, nas reticências. Contudo, se atentarmos melhor para o tempo verbal, veremos que se trata

dum futuro hipotético ou virtual, guardando a promessa de executar a ação que o “chorar” implica, a fim de obter a dádiva esperada. Nesse caso, tem-se a impressão de que a poetisa se dispõe ao esforço máximo (“chorar”), contanto que alcance o bem desejado. Os demais membros do segmento inicial da quarta estrofe sancionam essa virtualidade da promessa, ao mesmo tempo que ratificam a abstração anterior: “chorarei quanto for preciso”. Note-se que o “eu” do poema é taxativo na assertiva (“quanto for preciso”), mas abstrato no conteúdo que lhe inocula: como saber “quanto for preciso”? De qualquer modo, o vago de antes persiste, justamente por causa do binômio abstração *versus* concreto, que norteia o poema.

14. O verso seguinte (“para fazer com que o mar cresça”) di-lo de maneira concludente: entre os dois versos há aparente contra-senso, aparente porque o ato de chorar não pode ser divisado apenas no plano real, mas também no lírico, o mesmo acontecendo com o seu resultado, o de o mar crescer. O mar interior avultará com o chorar, que pode efetuar-se como ação real e como metafísica: o choro real faria avultar o mar interior, que por momentos se identifica com o mar que a poetisa eventualmente estaria contemplando; igual consequência teria e tem o pranto interior. Seja como for, o mar seria fruto das lágrimas ou cresceria por seu intermédio, como se o mar (interior ou não) se compusesse do pranto vertido incessantemente.

15. O terceiro verso da quarta estrofe (“e o meu navio chegue ao fundo”), “logicamente” encadeado ao anterior, retoma a primeira estrofe da canção: numa espécie de “volta”, o “eu” do poema repisa a idéia-matriz, enriquecendo-a de um pormenor novo (“Chorarei quanto for preciso”), que constitui mero desenvolvimento da metáfora relacionada com o mar. Assim, apenas num “tempo” diverso (assinalado pela elocução do poema, ou pela ordem como se aglutinam as estrofes), opera-se o regresso à atmosfera central do poema.

16. O quarto verso (“e o meu sonho desapareça”) confirma-o nitidamente. Note-se 1) o emprego do subjuntivo, que confere ênfase à virtualidade e abstração que os versos ostentam, 2) o polissíndeto (“e”, “e”), que denota continuidade, pois as três fases do resultado de chorar, sinalizadas pelos três versos finais da quarta estrofe, somente obedecem a uma ordem sucessiva por

motivos gráficos: na verdade, coexistem ou constituem ações simultâneas. Se verificamos que o poema é todo vazado numa linguagem coordenativa aditiva (basta substituir as vírgulas e os pontos-e-vírgulas pela conjunção “e”), compreende-se a ausência de tempo progressivo no poema e, portanto, seu perene e circular presente. E, tão-somente para frisar a impressão, convidado o leitor a examinar a hipótese de haver no princípio da quarta estrofe algo como masoquismo ou morbidez, ou narcisismo, de índole tipicamente feminina (“Chorarei quanto for preciso”).

Atente-se para o fato de que o possessivo “meu”, que vem modificando “sonho”, agora precede o vocábulo “navio”. Como explicar? Ao atingir o ponto assinalado na quarta estrofe, quando culmina a ambiência trágica do poema, o “eu” lírico sente que o navio indeterminado de antes acabou por identificar-se com ele, ou seja, com seu próprio sonho: o “eu” apodera-se do navio da mesma forma que possuía o sonho, e faz que “chegue ao fundo” como ao outro, que “desapareça”; assim, tudo que lhe pertence, conhece o definitivo extermínio. A idéia é corroborada pela simetria completa dos versos quarto e quinto, que traduz a equivalência de sentido entre o naufrágio do navio e o desaparecimento do sonho: uma ação envolve, fatalmente, a outra.

Quinta estrofe A quinta estrofe (“Depois, tudo estará perfeito”) abre com um “depois” simétrico do que se encontra no terceiro verso da primeira estrofe, simétrico em sua função e em seu significado. Na virtualidade e na abstração que perpassam a canção toda, o “depois”, além de intemporal, depende de um “se”, que orienta as estrofes anteriores. É que o “depois” vincula-se ao “tempo” da enunciação dos versos, não da ação que neles se plasma: na lembrança da poetisa, a canção transcorre no presente, sob o signo da condicionalidade (“tudo estará perfeito”, se ocorrerem as circunstâncias previstas nas demais estrofes). Nesse verso, defrontamo-nos com a única palavra cujo sentido poderá dar margem a dúvida: “perfeito”. Os demais versos da estrofe derradeira manifestam limpidamente a conotação nova emprestada pela poetisa ao vocábulo. Para ela, que é “perfeito”? É ter “praia lisa, águas ordenadas”, “olhos secos como pedras” e “mãos quebradas”. Não se perca de vista que aí estão arroladas as entidades que semelham formar o “tudo” da poetisa. Mas por que “praia lisa”? A resposta

estaria na segunda estrofe: desaparecendo o sonho, os dedos da poetisa não deixam mais escorrer a cor que “colore as areias desertas”. Idêntico raciocínio vale para as “águas ordenadas” depois do naufrágio, e para os “olhos secos como pedras” depois que a poetisa chorou “quanto [foi] preciso”.

17. O último verso culmina de modo insólito essa perfeição que se patenteia vizinha da morte (“praia lisa”, “águas ordenadas”, “olhos secos como pedras”). Quanto ao possessivo “minhas”, já vimos que o poema se nucleia em torno do “eu”. O problema está no numeral “duas”, que deve ser entendido como reforço, ênfase, da idéia que o verso encerra. Por certo que se trata de pleonasma, pleonasma legítimo para grifar a idéia de quebrar as *únicas* mãos que possui: como foi com elas que pôs o navio em cima do mar, e que entreabriu o mar para mergulhar o navio, entende-se o significado do “tudo” que introduz a derradeira estrofe. Sucede, no entanto, que a perfeição, neste passo, se oferece por contraste: as mãos quebradas e a perfeição semelham notavelmente antagônicas, mas a poetisa pretende dizer que a perfeição se alcançará quando, atingido seu objetivo (afundar o sonho), as mãos forem quebradas por inúteis. E também quebradas para que não voltem a submergir outros sonhos possíveis; todavia, trata-se de uma conjectura improvável, tendo em vista o caráter conclusivo do poema, uma espécie de “fim de jogo” por seu caráter de inexorabilidade trágica. Seja como for, atingida a meta proposta na primeira estrofe, e que resume o “ideal” da poetisa (ou do “eu” do poema), só lhe resta inutilizar o instrumento empregado. No universo do poema, o ciclo está completo.

21. Chegados a esse ponto, podemos passar à etapa seguinte da marcha analítica, que compreende a localização e exame das palavras-chave e das “atmosferas” líricas em que se estrutura o poema.

Na primeira estrofe, a palavra-chave é “sonho”; na segunda, é “mãos”, que também comparece na anterior. Na terceira e na quarta, é “sonho”; na última, é “mãos”. Como cada estrofe encerra uma unidade emotivo-conceptual (visto não haver ligação sintática entre as secções do poema), podemos pensar em cinco “atmosferas” poéticas, três das quais em torno da palavra “sonho” e duas em torno de “mãos”. Se levarmos em conta que as “mãos” ainda aparecem na primeira estrofe, teremos

idêntico número de palavras-chave: três vezes “sonho” e três vezes “mãos”. Dir-se-ia haver simetria entre “sonho” e “mãos”, evidenciada pela igualdade numérica. A que nos induziria tal paralelismo? Primeiro, ao fato de haver uma correspondência entre as duas entidades: o “sonho”, abstrato, corresponde às “mãos”, concretas. E como vimos que o poema se monta sobre o binômio concreto-abstrato, compreende-se facilmente essa polaridade, que proviria de as “mãos” serem o instrumento do “sonho”. Segundo: percebe-se uma equivalência entre o “sonho”, que resume tudo para a poetisa, e as “mãos”, utensílio duma espécie de onipotência, uma vez que lhe permite inclusive destruir o “sonho”. Neste sentido, à submersão do sonho equivaleria a quebra das mãos, que corresponde, no plano concreto, ao que é o sonho no plano abstrato: como que mágicas, as mãos podem realizar no mundo físico aquilo que integra o sonho, na esfera abstrata. Daí que, soçobrado o sonho, as mãos teriam de ser quebradas para que resultasse a perfeição desejada.

Assim, torna-se claro que as “atmosferas” poéticas se organizem como tais no curso do poema: há entre elas uma como que progressão “lógica” (entenda-se: a “lógica” inerente à emoção), que a própria divisão estrófica ressalta. Desse modo, as “atmosferas” líricas já estão hierarquizadas no próprio poema. Ao analista, cabe interpretá-las nessa ordem, visando a encontrá-lhes a unidade primordial e profunda: na primeira estrofe, temos o “sonho” e as “mãos” aliados no destino comum, ou seja, as “mãos” fazem naufragar o navio em que o primeiro é posto. Note-se, apenas, que a palavra “sonho” aparece duas vezes, como a insinuar sua grandeza ou a obsessão com que a poetisa o encara. Por isso, o vocábulo “navio” não deve iludir o leitor: repetido na primeira estrofe, não constitui uma palavra-chave, mas um como que sinônimo de “sonho”, ou sua representação material.

Na segunda estrofe, colocado o navio “em cima do mar”, a poetisa tem só as mãos, de que escorre o “azul das ondas entreabertas”.

Na terceira estrofe, esgotada a “situação” proposta na estrofe anterior, a poetisa retorna à sua idéia-fixa, o “sonho”, não sem sentir a paisagem circundante, projetada nos dois primeiros versos: formando pano de fundo, como que dão a impressão de que, por momentos, a poetisa se extasiará com a Natureza e olvidará seu propósito inicial. Cessada, porém, a derivação, o

“sonho” se reimpõe, já agora como lembrança, distanciado que ficou quando a poetisa o colocou em um navio e este em cima do mar.

Na quarta estrofe, o “sonho” permanece, mas arremessado para um tempo futuro virtual, em que o temor de não lograr seus desígnios (afundar o navio do sonho) faz a poetisa devotar-se a um pranto infundo. E ao “morrendo” da estrofe anterior sucede o “desapareça”, que assinala a doentia vontade de ver o sonho extinguir-se para sempre. Aqui, como na estrofe anterior, a circunstância de o “sonho” aparecer no último verso sugere a profundidade em que ele está mergulhado, que o próprio conteúdo das estrofes ratifica: as duas quadras contêm “atmosferas” paralelas, formadas de notações externas ou paisagísticas (“O vento vem vindo de longe”; “Chorarei quanto for preciso”), isto é, de fora para dentro e culminando no vértice do triângulo de base voltada para o alto: o “sonho”. Assim, o núcleo da “atmosfera” é-o duas vezes: porque é a mesma a idéia-matriz e porque para ela confluem as palavras em presença, como satélites de um sol.

A derradeira estrofe, retomando a palavra “mãos”, repõe a outra palavra-chave do poema. Vimo-la instrumento do sonho, e vimo-la identificada com o sonho, identificação essa que se efetiva ainda uma vez no serem quebradas no epílogo do poema, à semelhança do sonho submerso. Que podemos inferir dessa dupla função das mãos? Seria demasiado concluir que a “palavra-chave” mais importante é “sonho”? Se por instrumento entendermos uma função subsidiária, não. Se por identificação entendermos que as mãos se anulam como tais para constituir mera concretização do sonho, não. Resultado: o sonho é a “palavra-chave” do poema.

22. Resta, agora, situar a unidade atmosférica que envolve o sonho e qual a força-motriz nela implícita. Acredito que o leitor há de convir comigo em que o sonho é entrevisto num clima de gradual despojamento até o absoluto: o “eu” do poema desprende-se de tudo ao abandonar o sonho num navio em cima do mar e lançá-lo no fundo das ondas entreabertas. O sonho divisado como o tudo de que a poetisa se liberta — eis a “atmosfera” básica da canção de Cecília Meireles. Como se a vida somente aceitasse em plenitude o gesto definitivo de ascese, em que a criatura se despe de tudo que lhe dá razão de viver.

Niilismo, conformação, superação do “pecado” de existir pelo naufrágio do sonho, inutilidade de outro esforço que não tenha por escopo cortar pela raiz toda ambição: há que afogar o sonho porquanto não adianta sonhar, e não adianta sonhar porque o sonho é que reflete a imperfeição de tudo. Eis aí a força-motriz desse sonho de não-sonho: resta cotejá-la com a dos demais poemas da escritora, a ver se a impressão (que é certeza em face da canção selecionada) perdura. Por meio da amostra, percebe-se que Cecília vê o mundo como uma esfera em que nada se possui, e o próprio sonho tem de ser naufragado para se alcançar uma utópica perfeição. Paradoxo, portanto. Cosmologia em que o resgate da pessoa humana se opera pela rejeição do que precisamente lhe resta para continuar o “ofício” de viver sem desesperança: o sonho. Mundividência em que o humano se dilataria aos confins da perfectibilidade quando expelisse de si aquilo que constitui o próprio cerne de sua condição: o sonho.

23. Ao analista restaria ainda comentar as relações possíveis entre a “Canção” e a estética a que se ligaria: tudo no poema denota filiação com o Simbolismo, desde a abstração que o perpassa até a visão do mundo em que se fundamenta. Note-se que a análise não foi feita para *provar* que o poema se enquadra no Simbolismo, mas para compreendê-lo e interpretá-lo. Mas, sem o enquadramento contextual, realizado necessariamente *a posteriori*, a análise corre o risco de se tornar parcial, pois que a canção apenas pode ser amplamente desvendada quando pesamos as implicações contextuais de seu conteúdo. Fora daí, cairíamos no exercício mecânico e inócua. Note-se, ainda uma vez e a modo de remate, que tal procedimento se justifica plenamente do ângulo da análise, não da crítica literária.

c. *Texto Épico*

OS DOZE DE INGLATERRA

- 42 Consentem nisto todos, e encomendam
 A Veloso que conte isto que aprova.
 — Contarei, disse, sem que me reprimam
 De contar cousa fabulosa ou nova.
 E por que os que me ouvirem daqui aprendam
 A fazer feitos grandes de alta prova,
 Dos nascidos direi na nossa terra,
 E estes sejam os Doze de Inglaterra.

- 43 No tempo que do reino a rédea leve,
João, filho de Pedro, moderava,
Depois que sossegado e livre o teve
Do vizinho poder, que o molestava,
Lá na grande Inglaterra, que da neve
Boreal sempre abunda, semeava
A fera Erfnis dura e má cizânia,
Que lustre fosse a nossa Lusitânia.
- 44 Entre as damas gentis da corte inglesa
E nobres cortesãos, acaso um dia
Se levantou discórdia, em ira acesa
(Ou foi opinião, ou foi porfia).
Os cortesãos, a quem tão pouco pesa
Soltar palavras graves de ousadia,
Dizem que provarão que honras e famas
Em tais damas não há para ser damas;
- 45 E que se houver alguém, com lança e espada,
Que queira sustentar a parte sua,
Que eles, em campo raso ou estacada,
Lhe darão feia infâmia ou morte crua.
A feminil fraqueza, pouco usada,
Ou nunca, a apróbrios tais, vendo-se nua
De forças naturais convenientes,
Socorro pede a amigos e parentes.
- 46 Mas, como fossem grandes e possantes
No reino os inimigos, não se atrevem
Nem parentes, nem férvidos amantes,
A sustentar as damas, como devem.
Com lágrimas formosas, e bastantes
A fazer que em socorro os deuses levem
De todo o céu, por rostos de alabastro,
Se vão todas ao Duque de Alencastro.
- 47 Era este inglês potente e militar
Cos portugueses já contra Castela,
Onde as forças magnânimas provara
Dos companheiros, e benigna estrela.
Não menos nesta terra experimentara
Namorados afeitos, quando nela
A filha viu que tanto o peito doma
Do forte Rei que por mulher a toma.
- 48 Este, que socorrer-lhe não queria
Por não causar discórdias intestinas,
Lhe diz: — Quando o direito pretendia
Do reino lá das terras iberinas,
Nos lusitanos vi tanta ousadia,
Tanto primor e partes tão divinas,
Que eles sós poderiam, se não erro,
Sustentar vossa parte a fogo e ferro.

- 49 E se, agravadas damas, sois servidas,
Por vós lhe mandarei embaixadores,
Que, por cartas discretas e polidas,
De vosso agravo os façam sabedores.
Também, por vossa parte, encarecidas
Com palavras de afagos e de amores
Lhe sejam vossas lágrimas, que eu creio
Que ali tereis socorro e forte esteio.
- 50 Destarte as aconselha o Duque experto
E logo lhe nomeia doze fortes;
E por que cada dama um tenha certo,
Lhe manda que sobre eles lancem sortes,
Que elas só doze são; e descoberto
Qual a qual tem caído das consortes,
Cada uma escreve ao seu, por vários modos,
E todas a seu Rei e o Duque a todos.
- 51 Já chega a Portugal o mensageiro;
Toda a corte alvoroça a novidade;
Quisera o Rei sublime ser primeiro,
Mas não lho sofre a régia Majestade.
Qualquer dos cortesãos aventureiro
Deseja ser, com férvida vontade,
E só fica por bem-aventurado
Quem já vem pelo Duque nomeado.
- 52 Lá na leal cidade donde teve
Origem (como é fama) o nome eterno
De Portugal, armar madeiro leve
Manda o que tem o leme do governo.
Apercebem-se os doze, em tempo breve,
De armas e roupas de uso mais moderno,
De elmos, cimeiras, letras e primores,
Cavalos, e concertos de mil cores.
- 53 Já do seu Rei tomado têm licença,
Para partir do Douro celebrado,
Aqueles que escolhidos por sentença
Foram do Duque inglêz experimentado.
Não há na companhia diferença
De cavaleiro destro ou esforçado;
Mas um só, que Magriço se dizia,
Destarte fala à forte companhia:
- 54 — Fortíssimos consócios, eu desejo
Há muito já de andar terras estranhas,
Por ver mais águas que as do Douro e Tejo,
Várias gentes e leis e várias manhas.
Agora que aparelho certo vejo,
Pois que do mundo as cousas são tamanhas,
Quero, se me deixais, ir só por terra,
Porque eu serei convosco em Inglaterra.

- 55 E quando caso for que eu, impedido
Por Quem das cousas é última linha,
Não for convosco ao prazo instituído,
Pouca falta vos faz a falta minha:
Todos por mim fareis o que é devido.
Mas, se a verdade o espírito me adivinha,
Rios, montes, fortuna ou sua inveja
Não farão que eu convosco lá não seja.
- 56 Assim diz e, abraçados os amigos
E tomada licença, enfim se parte.
Passa Leão, Castela, vendo antigos
Lugares que ganhara o pátrio Marte;
Navarra, cos altíssimos perigos
Do Perineu, que Espanha e Gália parte.
Vistas, enfim, de França as cousas grandes,
No grande empório foi parar de Frandes.
- 57 Ali chegado, ou fosse caso ou manha,
Sem passar se deteve muitos dias.
Mas dos onze a ilustríssima companhia
Cortam do mar do Norte as ondas frias;
Chegados de Inglaterra a costa estranha,
Para Londres já fazem todos vias.
Do Duque são com festas agasalhados
E das damas servidos e amimados.
- 58 Chega-se o prazo e dia assinalado
De entrar em campo já cos doze Ingleses,
Que pelo Rei já tinham segurado;
Armam-se de elmos, grevas e de arneses.
Já as damas têm por si, fulgente e armado,
O Mavorte feroz dos Portugueses,
Vestem-se elas de cores e de sedas,
De ouro e de jóias mil, ricas e ledas.
- 59 Mas aquela a quem fôra em sorte dado
Magriço, que não vinha, com tristeza
Se veste, por não ter quem nomeado
Seja seu cavaleiro nesta empresa;
Bem que os onze apregoam que acabado
Será o negócio assim na corte inglesa,
Que as damas vencedoras se conheçam,
Posto que dois e três dos seus faleçam.
- 60 Já num sublime e público teatro
Se assenta o Rei inglês com toda a corte.
Estavam três e três e quatro e quatro,
Bem como a cada qual coubera em sorte;
não são vistos do Sol, do Tejo ao Bactro,
De força, esforço, e de ânimo mais forte,
Outros doze sair, como os ingleses,
No campo, contra os onze portugueses.

- 81 Mastigam os cavalos, escumando,
Os áureos freios, com feroz semblante;
Estava o Sol nas armas rutilando,
Como em cristal ou rígido diamante;
Mas enxerga-se, num e noutro bando,
Partido igual e dissonante
Dos onze contra os doze; quando a gente
Começa a alvoroçar-se geralmente.
- 62 Viram todos o rosto aonde havia
A causa principal do rebuliço:
Eis entra um cavaleiro que trazia
Armas, cavalo, ao bélico serviço;
Ao Rei e às damas fala e logo se ia
Para os onze, que este era o grão Magriço.
Abraça os companheiros, como amigos
A quem não falta, certo nos perigos.
- 63 A dama, como ouviu que este era aquele
Que vinha a defender seu nome e fama,
Se alegre e veste ali do animal de Hele,
Que a gente bruta mais que virtude ama.
Já dão sinal, e o som da tuba impele
Os belicosos ânimos, que inflama;
Picam de esporas, largam rédeas logo,
Abaixam lanças, fere a terra fogo.
- 64 Dos cavalos o estrépito parece
Que faz que o chão debaixo todo treme;
O coração no peito que estremece
De quem os olha, se alvoroça e teme.
Qual do cavalo voa, que não desce;
Qual, co cavalo em terra dando, geme;
Qual vermelhas as armas faz de brancas;
Qual cos penachos do elmo açouta as ancas.
- 65 Algum dali tomou perpétuo sono
E fez da vida ao fim breve intervalo;
Correndo algum cavalo vai sem dono,
E noutra parte o dono sem cavalo.
Cai a soberba inglesa de seu trono,
Que dois ou três já fora vão do valo.
Os que de espada vêm fazer batalha,
Mais acham já que arnês, escudo e malha.
- 66 Gastar palavras em contar extremos
De golpes ferros, cruas estocadas,
É destes gastadores, que sabemos,
Maus do tempo, com fábulas sonhadas.
Basta, por fim do caso, que entendemos
Que, com finezas altas e afamadas,
Cos nossos fica a palma da vitória
E as damas vencedoras e com glória.

- 67 Recolhe o Duque os doze vencedores
Nos seus paços, com festas e alegria;
Cozinheiros ocupa e caçadores,
Das damas a fermosa companhia,
Que querem dar aos seus libertadores
Banquetes mil, cada hora e cada dia,
Enquanto se detêm em Inglaterra,
Até tornar à doce e cara terra.
- 68 Mas dizem, que, contudo, o grão Magriço,
Desejoso de ver as cousas grandes,
Lá se deixou ficar onde um serviço
Notável à Condessa fez de Frandes.
E, como quem não era já noviço
Em todo transe onde tu, Marte, mandes,
Um francês mata em campo, que o destino
Lá teve de Torcato e de Corvino.
- 69 Outro também dos doze em Alemanha
Se lança e teve um fero desafio
Cum germano enganoso, que, com manha
Não devida, o quis pôr no extremo fio.
Contando assim Veloso, já a companha
Lhe pede que não faça tal desvio
Do caso de Magriço e vencimento,
Nem deixe o de Alemanha em esquecimento.

ANÁLISE

1. O texto escolhido para exemplificar o método de análise de poesia épica é por demais conhecido: trata-se do episódio de “Os Doze de Inglaterra”, situado entre as estâncias 42 e 69 do Canto VI d’*Os Lusíadas* (edição organizada por Vítor Ramos, São Paulo, Cultrix, 1966). Assim sendo, escusa de provar que o fragmento encerra poesia épica, ao menos conforme os preceitos tradicionais. Que ainda constitui poesia épica segundo uma concepção atenta à sua essência, poderíamos evidenciar pela própria análise. Portanto, temos de partir da premissa de que o trecho selecionado ostenta nítido caráter épico.

Se o estudante releu o episódio uma e mais vezes, e se traz na memória as considerações feitas no capítulo referente aos “Princípios Particulares de Análise Literária”, na secção reservada à poesia lírica e, sobretudo, à épica, torna-se claro que a marcha da análise do fragmento camoniano apresenta aspectos diversos daqueles oferecidos pela canção de Cecília Meireles.

Antes de mais nada, há que ponderar que o desvendamento da camada denotativa diz respeito não só aos significados dicionarizados das palavras, como às referências contextuais que pontilham as estrofes dOs *Lusiadas*. Caso se tratasse de publicar o texto com a explicitação desses pormenores ligados à cultura e à história de Portugal, recorria-se ao processo vulgar das notas de rodapé ou de fim de capítulo ou de volume. Como o texto camoniano aqui se encontra para servir aos propósitos propedêuticos deste livro, a notação contextual corresponderá à primeira fase do trabalho analítico, referente ao levantamento da carga denotativa das palavras.

Todavia, dado o caráter narrativo, e mesmo histórico, do episódio eleito, o exame da camada denotativa acaba sendo da camada conotativa. Para explicar o fenômeno, agucemos um pouco a memória: a poesia épica, ao menos em sua configuração tradicional, fazia uso de recursos expressivos especiais (como a monumentalização da ação na guerra e no amor; a influência dos deuses sobre os homens; a solenidade marcial dos metros, etc.), mas, no tocante à metáfora, era antagonista da lírica. Esta, como é sabido, pedia a metáfora polivalente, enquanto a épica reclamava uma metáfora próxima da univalência da prosa (daí que tivesse evoluído através dos séculos para a novela, primeiro, e para o romance, posteriormente). Desse modo, a poesia épica apenas ocasionalmente requer a microanálise conotativa.

Mais algumas observações, e poderemos encetar a análise: tratando-se de um episódio de um longo poema épico, é evidente que uma interpretação exaustiva do fragmento demandaria igual cuidado para com a obra inteira. Quando muito, poderemos estabelecer umas ligações com o conjunto do poema, à guisa de esclarecer o núcleo do episódio. Em segundo lugar, entenda-se que a macroestrutura do fragmento está imbricada na estrutura do poema todo, mas não se entenda por macroestrutura dOs *Lusiadas* apenas sua divisão formal tripartite (1. *Introdução*, dividida em *Proposição*, *Inovação* e *Ofertório*, 2. *Narração*, e 3. *Epílogo*): esta ordenação guarda uma estrutura própria, formada dos planos dramáticos, isto é, a viagem de Vasco da Gama e o mundo dos deuses, as remissões e os expedientes narrativos (como o sonho, os recontros, etc.) Pois bem: a análise dos "Doze de Inglaterra" pode levar-nos a considerações em torno da macroestrutura do poema, mas a tarefa somente chegará a termo se procedermos de modo análogo para a obra

toda, vale dizer, a microanálise corrigida pela macroanálise, e vice-versa. De onde a análise do episódio não poder assemelhar-se à da canção de Cecília Meireles, nem nos seus pormenores, nem (sobretudo) em suas conclusões: para contrapor ao poema lírico analisado, teríamos de considerar a epopéia de Camões em sua integralidade, o que é descabível no âmbito deste livro.

2. Na primeira estrofe, há que notar o verso 4.º (“De contar cousa fabulosa, ou nova”): a aventura narrada por Veloso se fundamentaria em acontecimento histórico verídico, mas Camões tê-lo-ia colhido no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, conforme lembra Hernâni Cidade (*Luís de Camões. II. O Épico*, Lisboa, Rev. da Faculdade de Letras, 1953, p. 154). Quanto aos dozes cavaleiros, seriam eles: Antão Vaz de Almada, chefe da ala esquerda em Aljubarrota, Álvaro Vaz de Almada, Conde de Abranches, sobrinho do precedente, Lopo Fernandes Pacheco, João Fernandes Pacheco, Pedro Homem da Costa, João Pereira Agostinho, sobrinho de Nuno Álvares Pereira, Luís Gonçalves Malfia, Álvaro Mendes Cerveira, Rui Gomes da Silva, Soeiro da Costa, Martins Lopes de Azevedo e Álvaro Gonçalves Coutinho, o Magriço, irmão do Conde de Marialva (cf. José Agostinho, *A Chave dos Lusíadas*, Porto, Figueirinhas, 1930, p. 353).

Na estância 43, há que registrar os seguintes passos: o segundo verso (“João, filho de Pedro, moderava”) refere-se a D. João I, filho bastardo de D. Pedro I, o Cru, que subiu ao trono em 1385, conduzido por uma revolta popular; governava brandamente (“a rédea leve [...] moderava”) Portugal depois de afastado o perigo representado por Leonor Teles e o Conde de Andeiro, que procuravam reconquistar o País para a Coroa espanhola (“Depois que sossegado e livre o teve / Do vizinho poder, que o molestava”). Enquanto isso, a “fera Erínis”, uma das Fúrias, espalhava a discórdia na fria Inglaterra (“semeava / A fera Erínis dura e má cizânia”), que só beneficiaria os portugueses (“Que lustre fosse a nossa Lusitânia”).

Neste ponto, caberia abrir parênteses para relembrar que as considerações expedidas não constituem análise, mas preparação para ela. As observações raíam na paráfrase porque o texto camoniano guarda hermetismo, proveniente mais da sintaxe e das alusões históricas e outras do que das metáforas. Em

suma: estamos decifrando a camada denotativa do fragmento selecionado. Fechado o parênteses, já podemos continuar o estudo.

No tocante à estrofe 44, observe-se o seguinte: “gentis” significa “nobres”; “opinião” significa “crença”, “convicção”; “porfia” significa “teimosia”; portanto, em razão de crença ou teimosia, os fidalgos da Corte inglesa negavam às Damas condições de nobreza.

No segundo verso da estrofe 45, entenda-se por “parte sua” tomar o partido das Damas agravadas, ou seja, defendê-las da injúria recebida. “Campo raso, ou estacada” (v. 3.º) significa “campo aberto ou de combate” (cercado de estacas); “feia infâmia” significa “castigo vergonhoso”; “usada” (v. 5.º) significa “habituada”; “nua” (v. 6.º) significa “desamparada”.

Na estrofe 46, note-se o “como” do primeiro verso, que tem a função de “porque”; “sustentar” significa “defender”; e os quatro versos finais querem dizer que as Damas, debulhadas em “lágrimas fermosas”, capazes de animar os deuses do Olimpo a correr em seu auxílio, dirigem-se empalidecidas (“rostos de alabastro”), ao Duque de Lencastre, de nome João de Gaunt, filho de Eduardo III, rei de Inglaterra.

Os quatro versos iniciais da estrofe 47 traduzem o seguinte: o Duque de Lencastre casara-se, em primeiras núpcias, com Constança, filha de D. Pedro I de Castela. Falecido este, o nobre inglês consegue a aliança de Portugal e desembarca na Península disposto a apoderar-se da Coroa a que se julga com direito. Por “benigna estrela” entenda-se “boa sorte”. A segunda parte da estrofe relata a paixão que a filha de João de Gaunt, Filipa de Lencastre, ateou no coração de D. João I (“A filha viu, que tanto o peito doma / Do forte Rei”), que este acabou por desposá-la a 2 de fevereiro de 1387 (“por mulher a toma”). Por “namorados afeitos” entenda-se “a força, os efeitos do amor”.

Na estrofe 48, o “socorrer-lhe” do primeiro verso está por “socorrê-las”, e o “lhe” do terceiro verso está por “lhes”. “Discórdias intestinas” = guerras civis; “terras iberinas” = Castela; “ousadia” = coragem; “primor” = cavalheirismo; “partes tão divinas” = dotes superiores; “sós” = somente; “sustentar vossa parte a fogo e ferro” = defendê-las com armas de fogo e lanças.

O primeiro verso da estrofe 49 (“E se, agravadas damas, sois servidas”) quer dizer: “E se vós, Damas ofendidas, quiserdes”. O “lhe” deve ser entendido por “lhes”. “Embaixadores” = emissários; “discretas” = prudentes, ponderadas. Nos quatro versos finais, o Duque de Lencastre encarece às Damas a necessidade de manifestarem aos portugueses sua dor com lágrimas e palavras de carinho (“e de afagos e de amores”); com isso, receberiam socorro e forte auxílio (“esteio”).

Na estrofe 50, o Duque atilado (“experto”) escolhe os doze valentes (“fortes”) defensores das Damas, e para que cada uma tenha o seu (“E por que cada dama um tenha certo”), manda que tirem à sorte (“lancem sortes”); e designando-se assim a que dama corresponde cada um dos cavaleiros (“e descoberto / Qual a qual tem caído das consortes”), cada uma escreve livremente a seu defensor, todas se dirigem ao soberano deles, e o Duque de Lencastre a todos (dois versos finais).

Nos quatro primeiros versos da estrofe 51, tem-se o alvoroço causado pela “novidade” que conduzia o emissário inglês a Portugal. O monarca lusitano gostaria de ser o primeiro a atender ao chamado das damas inglesas, mas sua condição não o autoriza (vv. 3.º e 4.º). Da mesma forma, todos os fidalgos desejam ansiosamente ser escolhidos (vv. 5.º e 6.º).

Na estrofe 52, “leal cidade” refere-se ao Porto (Portus Cale → Portucale → Portugal). “Madeiro leve” = pequeno navio; “apercebem-se” = munem-se; “elmos” = capacetes; “cimeiras” = adorno dos elmos; “letras” = legendas inscritas nos escudos; “primores” = enfeites, desenhos nos escudos; “concertos” = enfeites.

Na estrofe 53, afora o “celebrado”, sinônimo de “afamado”, note-se apenas que os cavaleiros são iguais na destreza e na fortaleza de ânimo (vv. 5.º e 6.º).

Na estrofe 54, note-se o significado de “manhas” = costumes; “aparelho” = ocasião; “serei” = estarei.

Na estrofe 55, os três primeiros versos querem dizer o seguinte: se, por acaso, eu for impedido por Deus, ou pela morte (“por Quem das cousas é última linha”), de estar convosco no dia aprazado (...). “Por mim” significa “em meu lugar”. “Mas, se a verdade o espírito me adivinha” = mas se é verdade

o que o meu espírito prevê. “Fortuna ou sua inveja” quer dizer a “boa sorte ou a má sorte”.

Na estrofe 56, nota-se o seguinte: “tomada licença” significa “obtida a autorização” (régia); “pátrio Marte” significa “armas da Pátria”, ou seja, Portugal; “altíssimos perigos / do Perineu” = Montes Pirenéus, que separam a Espanha da França (“que Espanha e Gália parte”); “cousas grandes” = privilégios, maravilhas; “empório” = centro comercial; “Frades” = Bélgica.

Na estrofe 57: “caso” = acaso; “manha” = propósito; “sem passar” = sem ir para a frente; “para Londres já fazem todos vias” = dirigem-se todos para Londres; “Duque” = João de Gaunt; “E das damas servidos e amimados” = E pelas Damas são recebidos carinhosamente.

Na estrofe 58: “prazo” = tempo; “assinalado” = combinado; “Que pelo Rei já tinham segurado” = o Rei lhes dera todas as garantias de que o campo de luta apresentava absoluta segurança contra qualquer traição; “grevas” = polainas; “arneses” = couraças; “Mavorte” = Marte, deus da Guerra (no caso, o substantivo está sendo usado no sentido metafórico, em lugar de “espírito belicoso”); “ledas” = alegres.

Na estrofe 59: “com tristeza” = de luto; “nomeado” = designado. Os quatro versos finais encerram o seguinte sentido: os onze cavaleiros declaram que o seu trabalho se resolverá assim: as Damas serão consideradas vencedoras ainda que dois ou três dos portugueses venham a falecer.

Na estrofe 60: “sublime” = alto; “teatro” = palanque. Os vv. 3.º e 4.º querem dizer que os cavaleiros estavam dispostos em grupos de três e quatro, conforme coubera por sorte. “Bactro” = afluente do rio atualmente cognominado de Amu-Dária, situado na Ásia Central. Os quatro versos finais dizem que não se encontram, sob o Sol, que vai desde o Ocidente ao Oriente, cavaleiros mais poderosos e valentes do que os ingleses, que agora surgem na arena para enfrentar os portugueses.

Na estrofe 61: “mastigam” = mordem; “dissonante” = destoante, discrepante; “quando a gente / Começa a alvoroçar-se geralmente” = quando todos começam a alvoroçar-se.

Na estrofe 62: “aonde” = para onde; “que” (v. 6.º) = pois; “grão” = grande, célebre; “certo” = infalível.

Na estrofe 63: “como” = quando; “e veste ali do animal de Hele” = veste-se de seda bordada a ouro; Hele, filha de Atamante, Rei da Beócia, para escapar ao ódio de sua sogra, fugiu num carneiro de pêlo de ouro, com destino à Cólquida, mas submergiu no mar entre o Quersoneso e Tróia; “tuba” = clarim; o v. 4.º refere-se ao ouro; “fere a terra fogo” = da terra saltam faíscas.

Na estrofe 64: “qual” significa “uns”, “outros”; “voa, que não desce” = voa, e não desce; o poeta quer dizer que o cavaleiro parece voar, não descer do ginete; v. 7.º = armas brancas tintas de sangue; v. 8.º = o cavaleiro cai para trás, a ponto de seu elmo bater nas ancas do animal.

Na estrofe 65: “perpétuo sono” = morte; v. 2.º = pouco demorou para agonizar o cavaleiro; “valo” = estacada que limita o campo de luta; vv. 7.º e 8.º = os que, passando a usar espada em vez de lança, encontram nos cavaleiros portugueses, além da armadura, a coragem indômita.

Na estrofe 66: “estocadas” = pancadas, golpes; “fábulas sonhadas” = histórias fantasiadas. Os quatro primeiros versos referem-se negativamente aos autores de novelas de cavalaria; v. 6.º = gloriosamente; “glória” = honra.

Na estrofe 67: “recolhe” = recebe, acolhe. Na estrofe 68: “lá” = no estrangeiro; “Marte” = deus da Guerra; “Tortato” = Tito Mânlio, romano que matou em duelo a um gaulês, e depois se enfeitou com seu colar; “Corvino” = Mário Valério, romano que matou em duelo a um gaulês, ajudado por um corvo.

Na estrofe 69: “outro” = D. Álvaro Vaz de Almada; “fero” = terrível; “enganoso” = astucioso; “não devida” = indecorosa; “extremo fio” = morte; “vencimento” = triunfo.

Duas observações devem ser feitas no final destas notas: 1) o episódio interrompe-se na estrofe 69, com a tempestade, e a curiosidade dos navegantes, bem como a dos leitores, permanece insatisfeita; 2) na prática, tendo à mão uma edição anotada de *Os Lusíadas*, o estudante pode prescindir das elucidações textuais que acabamos de fazer, mas sem os esclarecimentos de ordem lingüística e histórica estará impossibilitado de uma análise segura da epopéia.

3. Posto o quê, pergunta-se: que se observa de constante ou de notável no episódio? As estâncias 43 a 46 não parecem

sugerir, a uma releitura, nada de especial (se houver algo digno de comentário, o exame das estrofes seguintes o revelará; nesse caso, voltaremos aos versos iniciais). Que acha o leitor? Na estância 47, chama-nos a atenção o seu dúplice conteúdo, bélico e amoroso, pois aí se declara que o Duque de Lencastre conheceu 1) “as forças magnânimas” e “benigna estrela” dos portugueses, e 2) “namorados afeitos”, na pessoa de sua filha, D. Filipa, e de D. João I.

Percorrendo as estâncias imediatamente seguintes, que encontramos? A confirmação da mesma imagem favorável aos lusitanos, dotados que são de “tanta ousadia / Tanto primor e partes tão divinas” (est. 48, vv. 5.º e 6.º), isto é, valentes e destemidos; e donos de coração brando, vulnerável a “palavras de afagos e de amores” (est. 49, v. 6.º). Prosseguindo na releitura, vemos perdurar o duplo aspecto da gente portuguesa: o próprio Rei quisera “ser primeiro” a atender ao chamado do Duque de Lencastre e das Damas inglesas, e os cortesãos lhe seguem os passos (est. 51, vv. 3.º, 5.º e 6.º). Note-se que na vontade do Rei e dos fidalgos se mesclam as duas forças apontadas: a defesa da honra pelas armas e o entregar-se ao serviço das Damas em obediência a imperativos sentimentais, porquanto a bem-aventurança (v. 7.º) para os cavaleiros seria empenhar sua vida em prol das senhoras ultrajadas. Escolhidos por sorteio (est. 50, v. 4.º), seriam sempre igualmente destros e esforçados (est. 53, v. 6.º), o que corresponde a entender que *quaisquer* doze cavaleiros eleitos seriam portadores das mesmas qualidades e aptidões. Repete-se, assim, o encômio ao valor bélico dos portugueses, que se solidifica nas estâncias posteriores: Magriço, que deseja ir por terra (est. 54, vv. 1.º e 2.º), assevera que nada o impedirá de estar junto de seus companheiros no dia marcado para a pugna (est. 54, vv. 7.º e 8.º), salvo se a morte lhe cortar os passos (est. 55, vv. 1.º e 2.º); mas se porventura vier a faltar, os companheiros lhe preencherão a ausência (vv. 3.º e 4.º). Ratifica-se, assim, a valia moral dos cavaleiros portugueses, inclusive pelo fato de estarem cômicos da elevada importância da missão e das condições físicas e espirituais que reúnem para levá-la a cabo.

Ao mencionar que Magriço vê “antigos / Lugares que ganhara o pátrio Marte” (est. 56, vv. 3.º e 4.º), reitera-se a imagem luminosa projetada pelos lusitanos, utilizando idêntica expressão, ao referir “O Mavorte feroz dos Portugueses” (est.

58, v. 6.º). A apologia dos cavaleiros lusos continua: eles “apregoam” que vencerão a batalha mesmo se ausente Magriço ou mortos dois ou três deles (est. 59). A descrição da chegada de Magriço e do combate reafirma o apreço em que os cavaleiros o tinham, mas o poeta suspende a pormenorização do louvor por julgá-lo desnecessário e próprio de “gastadores” / “Maus do tempo, com fábulas sonhadas” (est. 66, vv. 3.º e 4.º). Como se não bastasse, Magriço e um companheiro ainda permaneceram por outros países da Europa, em andanças bélicas pela honra de damas ofendidas (est. 68 e 69).

4. Passando agora à terceira fase do processo analítico, não acha o leitor que a frequência do elogio à gente lusa nos garante que aí demora a “atmosfera” poética central do episódio? E que tudo o mais lhe está medularmente vinculado? Por isso, examinar os aspectos adjacentes significa interpretar o episódio todo, incluindo a arquitrave que acabamos de revelar. Visto que o meu intuito é sugerir ao leitor o *modo* como proceder na análise da obra literária, vou limitar-me a assinalar os pontos que mereceriam tratamento mais demorado e, quiçá, pesquisa ou leituras paralelas.

Movendo-se de fora para dentro, o leitor observaria que o poeta emprega o decassílabo heróico, com cesura na 2.ª sílaba, ou 3.ª, ou 4.ª, na 6.ª e na 10.ª. Portanto, ritmo largo, solene, evidenciando que a poesia épica se compraz na utilização de metros longos, diretamente conectados com a gravidade do assunto. Note-se que esta ponderação vale para *Os Lusíadas* todos e para qualquer poema épico, seja conforme o conceito vulgar, seja de acordo com uma teoria mais atenta à sua essência. O épico repele os metros curtos.

Da mesma forma, observe-se o emprego da oitava-rima (estrofe de oito versos, com o seguinte esquema rímico: *abababcc*), que colabora visivelmente para a solenidade do conjunto. Lembre-se que o épico não requer estrofação rigorosa, nem ritmo uniforme: contanto que se respeitem as exigências próprias, o metro pode ser livre e irregular, bem como a estrofação (à semelhança, por exemplo, da “Ode Marítima”, de Fernando Pessoa).

Vê-se, pois, que o fragmento se caracteriza, formalmente, pela monumentalidade, a qual também impregna os demais aspectos dos “Doze de Inglaterra”. Primeiro que tudo, vemos que somam uma dúzia os portugueses do episódio: como explicar

o fato? O estudante teria de partir do cotejo com outros poemas épicos anteriores a *Os Lusíadas*. Assim procedendo, veria que a regra era haver herói ou heróis dotados de qualidades sobre-humanas, oriundas de sua condição de semideuses. Mas eram *indivíduos e raros*, como Enéias ou Ulisses, ao passo que n*Os Lusíadas* convivemos com diversos heróis ou um herói coletivo, não obstante Magriço ostente relativa autonomia. Para compreender o fato, seria preciso considerar o poema todo em que se intercala o episódio cavaleiresco, e o seu conteúdo: o estudante precisaria levar em conta que *Os Lusíadas*, como epopéia renascentista, moderna, substituem o herói-indivíduo pelo herói-coletividade. É que, cantando a gesta portuguesa de abrir o caminho marítimo para as Índias, Camões exaltou não apenas um só navegante, Vasco da Gama, porém todos aqueles que com ele enfrentaram os perigos do oceano. Mais do que isso, seu intento, implícito ou subconsciente, resumia-se em glorificar o povo português em sua totalidade, pois somente suas virtudes sublimes de povo permitiram que um punhado de bravos chegasse a Calicut. Na verdade, o herói é Portugal. Não acha o leitor que assim se compreende claramente o caráter coletivista dos “Doze de Inglaterra?”

Por outro lado, temos de considerar um aspecto anterior: como explicar por que o poeta utiliza personagens? Na canção de Cecília Meireles, ela ou o seu *alter-ego*, constituindo o “eu” do poema, era o protagonista; agora, presenciamos a intervenção de vários figurantes. Por quê? A resposta está em que o épico sempre contém alguma dose de dramático, isto é, a situação em que o “eu” do poeta se dilata para fora de si, encarnando-se noutros “eus” independentes, que refletem ou personificam um aspecto particular da realidade. O “eu”, transformando-se em “nós”, impõe a multiplicação em máscaras ou personagens, que “representam” as emoções e os pensamentos do poeta. Daí que os cavaleiros sejam impulsionados por sentimentos de honra e amor, que pertencem a eles ao mesmo tempo que ao poeta, e, portanto, a Portugal.

Curioso observar a dualidade honra *versus* amor, que por sinal percorre *Os Lusíadas* de ponta a ponta, como uma de suas autênticas forças-motrices. No episódio dos “Doze de Inglaterra”, o binômio parece pender para o termo inicial, mas uma sondagem mais cuidada revela que se entrelaçam. Afora a observação de que D. João de Gaunt conheceu o poder do afeto

em terras portuguesas, quando sua filha suscitara forte paixão em D. João I (est. 47), note-se que o cavaleirismo dos lusitanos está todo articulado ao "serviço amoroso", que remonta à poesia trovadoresca: os cavaleiros servem por amor das damas, ainda que por amor de sua honra difamada. Quer dizer que, nem por ser belicoso, o episódio despreza a alavanca do sentimento, muito embora estreitamente preso à honra. Ora, se o leitor desejasse testar o acerto de sua análise, teria de per-lustrar *Os Lusíadas* todos, e decerto terminaria por confirmá-lo: a epopéia constitui um hino em louvor a Portugal, nos seus atributos de povo dado não só às armas, como também às lides sentimentais.

5. Recorrendo ao poema em sua totalidade e às grandes constantes em que se funda, o estudante seria levado a compreender nos "Doze de Inglaterra" a existência de uma faceta que é típica da poesia épica em geral, e de *Os Lusíadas* em particular: enaltecendo os cavaleiros que acodem à solicitação de doze damas aflitas e indefesas, o poeta celebra não apenas Portugal (tornado que foi o herói da façanha insólita), mas o próprio Homem. É que a poesia lírica exprime o próprio "eu" do poeta, e nada mais, enquanto a épica se ergue, na sua monumentalidade, como porta-voz de todos os homens, sejam quais forem seus valores e condições de vida. Não julga o leitor que só assim ganha relevo o fato de um grupo de cavaleiros abandonar seus deveres para defender, desinteressadamente, a dignidade de uma dúzia de fidalgas inglesas? Não se lhe afigura que existe algo mais do que ofensa às damas? E que os cavaleiros batalham por algo mais do que sua fama? Não estará o poeta exaltando os padrões éticos e sentimentais que entende devam ser defendidos para além de qualquer circunstância?

Pois bem: esse enaltecimento do que seria a verdadeira manifestação de espírito humanitário é que fundamenta o episódio. Tanto é assim que o leitor deve ter observado que o poeta faz duas menções desairosas às novelas de cavalaria, uma à entrada do episódio, e outra na estância 66, quando sabemos que se inspirou numa novela do gênero, o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*. Por quê? Semelha que o poeta desejava discriminar, nos "Doze de Inglaterra", o que poderia confundir-se com as invenções fantasiosas da novela de cavalaria, para apenas salientar o que merecia aplauso, a seu ver: o altruísmo de doze cavaleiros portugueses, ou seja, o impulso humani-

tarista que *deve* presidir a toda ação humana. Assim, Camões recebe da matéria cavaleiresca a motivação, mas despoja-a do ar fantástico que poderia revestir. Não acha o leitor, por isso, que se justificam as duas referências restritivas às novelas de cavalaria?

Seria excessivo divisar nessa exaltação dum gesto humanitarista mais um pormenor da magnificação do episódio e, portanto, do poema todo? Parece que não. Aliás, outra incidência amplificadora pode ser apontada: o discurso de Magriço. O próprio fato de introduzir sua fala de duas estâncias (54 e 55) no corpo do episódio já é por si só um fator da grandiloquência do conjunto, seguindo, de resto, o exemplo dos poemas épicos greco-latinos. Todavia, seu conteúdo e seu tom frisam-no em toda a escala: o cavaleiro manifesta uma larga curiosidade geográfica e humana, muito a gosto dos homens da Renascença, mas confessa-a alto e bom som, como certo de sua grandeza, a ponto de invocar Deus ou a Morte como a única força capaz de inibir-lhe os passos. Assim, o próprio cavaleiro engrandece seu projeto de viagem, em que o "eu" se expande até às fronteiras dos países conhecidos: o "eu" amplifica-se ao limite da Humanidade.

Nesse ponto, creio que o leitor e eu temos argumentos bastante para sustentar que a força-motriz assinalada como básica no episódio dos "Doze de Inglaterra" fundamenta uma cosmovisão em que o Homem é concebido como herói porque é homem (não porque semideus, o que sucedia com os épicos da Antigüidade), dono de seu próprio destino, a ponto de alargar a todos os semelhantes o raio de suas ações benéficas, e em que a realidade é enxergada como um palco em que se joga a maior das aventuras que é dado ao homem experimentar, a aventura de sua própria vida. Não acha o leitor que tal mundividência se deixa transparecer no episódio?

A análise dos demais episódios dOs *Lusíadas* confirmá-lo-ia em toda a extensão, mas aqui temos de suspender a pena, por conduzir-nos longe essa perspectiva de análise. Se logramos *mostrar* ou *exemplificar* um procedimento analítico ao leitor, resta-lhe a tarefa de aplicá-lo ao mais da epopéia camoniana e a outros poemas épicos.

3. ANÁLISE DE TEXTO EM PROSA

a. PRELIMINARES

Prosa. Denotação
e Conotação

Como vimos, a poesia se caracteriza por ser a expressão do "eu" por meio da linguagem conotativa, ou de metáforas polivalentes. Quanto à prosa, sabemos que constitui a expressão do "não-eu" através de metáforas aproximadamente univalentes. Expliquemos melhor o caráter da prosa, tendo por objetivo sua análise: visto que ela se enquadra no perímetro das Artes, a metáfora continua a ser seu meio primordial de comunicação, mas empregada segundo específicos padrões de qualidade e quantidade. Enquanto a poesia ostenta substancialmente um cerrado tecido de metáforas, a prosa explora-as com parcimônia, mercê de seu pendor para oferecer uma imagem "objetiva" e "concreta" da realidade. E ao passo que a metáfora poética é polivalente, a metáfora da prosa tende à univalência, ou por outra, ao passo que a poesia lança mão de signos conotativos, a prosa exprime-se acima de tudo em linguagem denotativa.

Obviamente, a linguagem da prosa não é pura denotação, pois nesse caso perderia sua feição artística, mas dela se aproxima na medida em que o prosador assume, geralmente, atitudes diretas em face da Natureza e dos homens, à procura de ser tão explícito quanto possível. Assim, por exemplo, quando Machado de Assis enuncia que "Maria Regina acompanhou a avó até o quarto, despediu-se e recolheu-se ao seu"¹⁵, apenas deseja transmitir o que as palavras significam, denotativamente. Fique claro, porém, que tal objetividade não equivale à inexistência de um plano "interno", implícito ou subentendido, para além da

15 Machado de Assis, primeiras linhas do conto "Trio em Lá Menor", incluído em *Várias Histórias*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1896.

camada visível do texto. Numa palavra, o esclarecimento operado ao nível do pormenor -respeita o "mistério" ou o "oculto", ainda que constitua um "mistério" ou um "oculto" somente para as personagens entre si e não para nós, leitores, que podemos "ver" tudo que se passa com elas. Todavia, sem o "mistério", concebido sobretudo como o que não alcançamos saber, até o próprio inefável ou absurdo, a prosa de ficção corre o perigo de tornar-se mero registro jornalístico ou planfleto, ou, paradoxalmente, de alienar-se da realidade ambiente, como sucede a respeitável porção da literatura naturalista. Assim, como exemplo daquilo que não alcançamos saber, podíamos formular a pergunta que nos assalta ao fim de *D. Casmurro*: teria Capitu realmente cometido adultério? E como exemplo de inefável ou absurdo, podia-se levantar a seguinte questão: quando uma personagem recorda seu passado, como balizar o ponto em que pára a realidade (realidade da personagem, bem entendido), e onde principia a imaginação (imaginação relativamente ao plano ficcional, não à realidade em que estamos imersos)? Como interpretar as metamorfoses kafkianas?

Por outro lado, a prosa de ficção também recorre à linguagem conotativa, ou às metáforas polivalentes, sempre que se trata de situar "ilhas" poéticas na correnteza do enredo. É consabido que, não existindo pureza em Arte, da mesma forma que a poesia admite metáforas univalentes, a prosa se socorre da conotação quando o fluxo narrativo o permitir ou requerer. Diga-se de passagem que, a rigor, uma obra em prosa de superior quilate, seja ela de cunho "realista", seja introspectivo ou poético, caracteriza-se por utilizar, equilibradamente, a linguagem denotativa e a conotativa. É que a própria natureza estética desse tipo de prosa decreta o uso de uma dose de lirismo, ainda quando o escritor delibere adotar a postura de fotógrafo ou de cientista, como, por exemplo, no caso de Zola: *no Crime do Abade Mouret*, a impassibilidade naturalista se rompe de vez quando os protagonistas se refugiam no *Le Paradou*. Em compensação, a própria essência da prosa (expressão do "não-eu", etc.) evita que predomine a linguagem conotativa. E se isso ocorrer, o resultado será poesia e não prosa, como no chamado poema em prosa ou na prosa poética, tão em voga durante o esplendor do Simbolismo.

Posto o quê, já podemos considerar a questão da análise da prosa. Iniciemos lembrando que há outros obstáculos a vencer:

enquanto a leitura de um soneto demanda breves minutos, e de uma obra em prosa reclama muito mais. O leitor despende um tempo imprevisível para tomar contacto com o *Ulysses*, mas em poucos instantes se sente familiar de alguns poemas de Fernando Pessoa. Alguém poderia objetar que também há poemas líricos longos, e as epopéias costumavam equivaler, em matéria de extensão, a autênticos romances. Em resposta, diríamos 1) que mesmo os vastos poemas líricos não correspondem aos *Irmãos Karamazov*, e 2) que as epopéias deixaram de ser elaboradas, assim como os amplos idílios ou as extensas odes, ao passo que os romances continuam a ser produzidos e consumidos, sem falar nos contos e novelas. Dessa elementar verificação resulta que a análise da prosa de ficção levanta dificuldades algo diversas das inerentes à poesia.

O primeiro aspecto a apreciar conecta-se com o fato de a análise de texto em prosa mover-se em dois níveis: 1) a *análise microscópica*, ou *microanálise*, que visa ao exame das microestruturas, e 2) a *análise macroscópica*, ou *macroanálise*, que se volta para a interpretação das *macroestruturas*. Para o cabal entendimento desse ponto, julgo necessário deslindar o significado de tais gradações analíticas.

Microanálise A microanálise, ou análise microscópica, tem por escopo sondar o texto palavra a palavra, expressão a expressão, minúcia a minúcia, e pode fazer-se em dois planos: 1) em que a análise se contenta com o pormenor, quase olvidando por completo o conjunto da obra, e 2) em que a análise "sobe" para a consideração particularizada dos ingredientes da prosa de ficção, ou seja, as personagens, o tempo, o lugar, a ação, o ponto de vista narrativo, os expedientes de linguagem (o diálogo, a descrição, a narração e a dissertação). Estes últimos, que constituem as categorias fundamentais da prosa de ficção, denominam-se *microestruturas*. Assim, a investigação de uma personagem encerra uma microanálise, ou análise de uma microestrutura. Para tanto, cumpre isolar a categoria ficcional do magma narrativo, e analisá-la acompanhando o fluir dos acontecimentos em ordem ascendente, capítulo a capítulo, episódio a episódio, ou imobilizando-a, com vistas a perquiri-la estaticamente. Em qualquer dos casos, temos a característica básica de tal procedimento analítico, que consiste na prospecção horizontal, linear, das categorias ficcionais. Contudo, no momento em que o leitor almeja perscrutá-las dinamicamente e circularmente, isto é,

sondá-las em mútua correlação ao longo dos sucessos que compõem a história narrada, estará invadindo o segundo estágio da análise, a macroanálise, ou análise das macroestruturas.

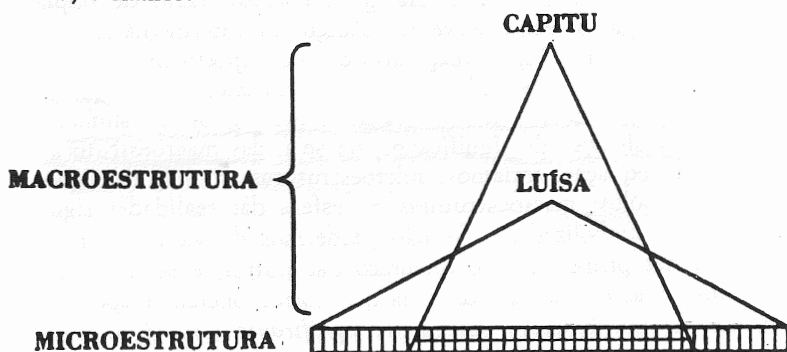
Dado que as categorias essenciais da ficção constituem microestruturas, pode-se dizer que estas formam a superfície visível das macroestruturas. Entre elas se estabelece a mesma relação que existe entre a forma e o fundo: ambos intimamente associados, semelham a duas faces transparentes da mesma moeda, de modo que a forma seria o horizonte externo do fundo, e o fundo seria o horizonte interno da forma. Paralelamente à dualidade forma e fundo (de que parecem sinônimos), em verdade as microestruturas e as macroestruturas integram um organismo só, e constituem os planos externo e interno das obras de ficção em prosa (o conto, a novela e o romance). Desse modo, pois, as microestruturas seriam a parte que se "vê", que "aparece", das macroestruturas, numa relação que condiciona algumas das características da macroanálise.

Macroanálise

Visto que objetiva a sondagem dinâmica e totalizante do que está por "dentro" das, ou implícito nas, microestruturas, a macroanálise identifica-se antes de tudo por sua verticalidade, pois anela investigar a esfera dos conceitos, sentimentos e emoções que subjaz ao plano das microestruturas. Como que em prospectiva, ou vislumbráveis apenas a um corte transversal das camadas textuais, as macroestruturas não podem ser vistas, mas apenas supostas ou imaginadas, sempre com base nas microestruturas; não podem ser concretizadas, salvo na medida em que as microestruturas funcionam como o seu sinal; o espaço que ocupam é virtual, aquele existente entre o leitor e o escritor, empenhados num diálogo silencioso, farto de implicações, de que o texto serve de código ou intermediário; em suma, constituem o lugar imaginário das ou suposto pelas microestruturas quando analisadas em sua interioridade. Daí que as microestruturas devam ser encaradas como signos ou símbolos de uma constelação de significados, ou seja, das macroestruturas. Pondo em equação, teríamos: microestruturas = rede de signos ou de símbolos; macroestruturas = esfera das realidades significadas ou simbolizadas. Se não perdermos de vista o caráter estático das primeiras, e o dinâmico das outras, e se não fosse empobrecê-las demasiado, dir-se-ia que correspondem, respectivamente, ao que Saussure chama de *significante* (isto é, o signo

ou símbolo no seu aspecto mórfico-fonético) e de *significado* (isto é, a idéia ou conceito inserto no signo ou símbolo).

Exemplifiquemos: quando cotejamos detidamente a Luísa do *Primo Basílio* e a Capitu do *D. Casmurro*, vemos que se distinguem, acima de tudo, por sua macroestrutura. O problema comum, o adultério, Luísa vive-o corriqueira e vulgarmente, relacionando-o com as convenções sociais e o dinheiro (este, para evitar o escândalo que a revelação do delito poderia deflagrar); Capitu, ao contrário, engolfa-se toda, como que comprometendo a essência mesma de sua humanidade, num jogo em que o seu destino é lançado irremediável e ambigualmente (porque dissimulada às raias da perfeição, deixa suspensa a certeza de sua infidelidade). Examinando as duas personagens de perto, vemos que Eça fornece mais informações factuais e externas do que Machado de Assis. Tal discrepância quantitativa nos ensina 1) que as divergências no plano microestrutural devem ser manuseadas com cuidado, para evitar que lhes concedamos importância desmesurada, ou maior do que as diferenças existentes no plano macroestrutural; e 2) que inexiste qualquer nexo da causa-e-efeito entre o volume das microestruturas e a qualidade das macroestruturas, ou por outra, entre o número de elementos integrantes das microestruturas e o valor (conceptual, intelectual e emocional) das macroestruturas. Portanto, escassas minúcias no plano microscópico podem implicar macroestruturas compactas e polivalentes (como em Capitu), e abundância de pormenores pode ser perfeitamente irrelevante (como em Luísa). Bem por isso, a distinção entre as duas personagens se delinea, em sua macroestrutura, numa flagrância que a disparidade microestrutural, em favor de Luísa, não deve iludir. Reduzindo a um gráfico, teríamos:



A essa primeira fase da análise macroscópica se segue uma outra, de maior complexidade e amplitude, atingida quando se examina o conjunto da obra, e o modo como se embricam suas várias microestruturas. Ao chegar a tal momento do processo analítico, já se pode efetuar uma revisão e atualização da perspectiva franqueada pelas microestruturas. Na verdade, toda a tarefa da análise literária pretende o conhecimento da macroestrutura global de uma obra, e apenas ao realizá-lo poderá considerar-se terminada: a macroanálise final de um romance, novela ou conto permite conhecer tudo quanto passava despercebido ou obscuro, ao mesmo tempo que projeta dúvidas sobre recantos julgados, indevidamente, esclarecidos.

Assim, por exemplo, quando fechamos *D. Casmurro*, pomonos a perguntar: houve realmente delito? por que sim? por que não? que importância encerra o fato? como interpretar a circunstância de ser um romance em primeira pessoa? que significa a estruturação da obra em breves capítulos, etc., etc.

Em síntese: sem a visão de conjunto, a análise microscópica corre o risco de não induzir a nada, pela simples razão de que o pormenor somente adquire significação quando confrontado com os demais e com a macroestrutura total da obra.

A Ação Portanto a análise completa de uma obra de ficção pressupõe a sondagem das microestruturas, uma a uma, seguida de seu cotejo no plano das macroestruturas, culminando na visão macroscópica que abranja o todo da obra. O ponto de partida poderia ser a ação, ou seja, a soma de gestos e atos que compõem o enredo, o trecho ou a história.

A ação pode ser externa e interna: uma viagem, o deslocamento de uma sala para outra, o apanhar de um objeto para defesa contra um agressor, e assim por diante, classificam-se como ação externa, que é própria da ficção linear (José de Alencar, Herculano, Aluísio Azevedo, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Eça de Queirós, Tolstoi, Balzac, Zola...); a ação interna passa-se na consciência ou/e na subconsciência da personagem, como na ficção introspectiva de um Proust, de uma Virgínia Woolf, de um Machado de Assis, de um James Joyce, de um Guimarães Rosa, de uma Clarice Lispector... Decerto, não existe ação externa pura nem ação interna pura, o que significa que ambas estabelecem uma relação de vasos comunicantes, em que uma pode prevalecer sobre a outra, sem jamais anulá-la. Por outro lado, numa mesma obra coexistem as duas formas de ação.

Entretanto, se aprofundássemos até o máximo o exame desse aspecto, veríamos que em verdade existe uma única forma de ação, a interna, de que a externa constituiria mero símbolo ou sinal; ou, ao contrário, poder-se-ia afirmar que a ação interna é que é uma imagem da outra. Seja como for, constituem dois modos de ação contemporâneos e interligados, de acordo com uma escala graduada cujos extremos seriam ocupados pela ação externa "pura" e pela interna "pura". Pois bem: a verificação do grau de exterioridade e de interioridade da ação encerra uma primeira tarefa do processo analítico.

Um segundo aspecto do problema da ação refere-se à sua "verdade" e à sua necessidade. Sabemos todos que um romance (ou um conto, ou uma novela) formula as próprias leis sob as quais se desenvolve, leis essas que cumpre ao leitor conhecer e aceitar. Por outras palavras: ao iniciar o contacto com um romance de qualquer tipo, o leitor é obrigado a concordar com as normas estabelecidas pelo ficcionista. Este inventa um mundo, com base na observação, na memória e na imaginação, que o leitor deve entender como tal. Caso recuse o universo fictício que se lhe oferece, ou procure nele o relato de verídicos fatos acontecidos, só lhe resta fechar o romance e abrir o jornal.

Suponhamos que o nosso leitor aceitou as regras do jogo literário, e se pôs a degustar a história que através dele se engendra. Será suficiente para que o diálogo se realize? Para que o leitor continue preso à leitura? Creio que não: uma das condições básicas para que o leitor se mantenha atento aos acontecimentos que seus olhos vão desvendando é que a ação contenha "verdade" e necessidade. Por "verdade", ou verossimilhança, não se entenda que a ação reproduza literalmente ocorrências da vida real, pois nesse caso não seria ficção, mas que a ação se organize como se se desse na realidade, isto é, segundo uma coerência relativa, semelhante à que preside os eventos da vida diária. Portanto, verossimilhança interna à própria obra, não enquanto relação com o mundo real.

Assim, se a personagem é paraplégica, espera-se que permaneça em tal estado até o fim, salvo se o núcleo do romance contiver precisamente o equacionamento das conhecidas paralisias históricas ou psicopatológicas. Neste caso, será verossímil que a personagem abandone, em determinado momento, o carrinho de rodas ou as muletas; fora daí, tem-se inverossimilhança. Da mesma forma, se o romancista concebe um animal a "falar"

ou a “pensar” (como em *Quincas Borba*), será considerado como verossímil que ele assim proceda até o desenlace do romance. Mas se se trata de uma situação em que o animal está reduzido à sua própria condição, tornar-se-á inconcebível que de súbito adquira o dom da fala ou do pensamento. Levando às últimas conseqüências essa idéia, se o romancista fantasia uma história transcorrida no século XVIII, estará fugindo à “verdade” da obra se de repente a personagem se move de um ponto a outro de automóvel ou de avião. Todavia, se tudo o mais da narrativa seguir na mesma trilha de absurdo ou de inverossimilhança (em relação com o mundo real), a obra será perfeitamente verossímil: verossimilmente inverossímil, dir-se-ia.

É o caso, por exemplo, de *Macunáima*, em que o “herói sem caráter” protagoniza “inverossímeis” e mágicas façanhas, como soltar um berreiro “tão imenso que encurtou o tamanho da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra” (capítulo I); metamorfosear-se proteicamente em saúva, pingo d’água ou peixe; transformar Jiguê em “máquina telefone” ou o primo Tuiuiu em “máquina aeroplano” (capítulo XI); viajar o Brasil de ponta a ponta sem obediência a qualquer noção de espaço ou de tempo, etc. Em tal situação se encontraria toda a prosa surrealista, ou a kafkiana, caracterizada pela fusão do mundo real e do irreal, do mundo onírico e do factual, ou a prosa de Júlio Verne, precursora da “ficção científica”.

A categoria “necessidade”, intimamente relacionada com a verossimilhança, diz respeito à obrigatoriedade ou não de atos, cenas, gestos ou atitudes no curso da ação; ou ao “encadeamento das causas e efeitos num sistema determinado”, “a dependência de um meio a um fim, de uma condição a um condicionado”¹⁶. Para bem equacionar esse aspecto, julgo avisado começar por observações tiradas ao óbvio e ao elementar. Primeiro que tudo, toda obra de ficção em prosa deve encerrar, *necessariamente*, uma ou mais ações, que podem ser internas ou externas, como vimos. Em segundo lugar: todo romance (ou conto) introspectivo se caracteriza pela ação interna, ao passo que todo romance linear ou extrospectivo (ou conto linear, ou novela), se identifica por sua ação externa. Nesse caso, diríamos que a ação é interna ou externa por necessidade, ou seja, em conse-

16 Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, 6.ª ed., rev. e aum., Paris P.U.F., 1951, p. 676.

qüência da própria natureza de cada tipo de prosa ficcional. Ou vice-versa: o romance é linear justamente porque armado sobre uma ação externa, etc.

Por isso, escusa de evidenciar que a ação do romance introspectivo é interna: tem-se como dado conhecido, ou como resultante do próprio caráter do objeto em causa. Do contrário, cairíamos em redundâncias e em demonstrar o óbvio: o romance introspectivo caracteriza-se pela ação interna, logo a ação interna caracteriza o romance introspectivo, etc. Em suma, mostrar que $A = A$ não tem razão de ser quando já se observou fartamente a identidade. O que tem muita razão de ser é a desigualdade, ou seja, saber quando um ato, uma cena, um gesto, uma atitude se revela *desnecessária*, relativamente à natureza da obra ou da ação que nela se implica.

Vale dizer: há casos em que uma ação externa se justifica perfeitamente num romance introspectivo, e, ao revés, não se justifica num romance extrospectivo. Vejamos exemplos. O *Guarani*, típica narrativa histórica, e portanto linear ou extrospectiva, desenvolve-se como uma complexa bacia hidrográfica, cruzada por rios de vários caudal e intensidade. Pois bem, se todas as idas e vindas da ação se justificam plenamente, há um capítulo ou cena desnecessária, ainda que harmonizada com o teor dramático da obra: trata-se do episódio final, posterior à batalha exterminadora travada entre os aimorés e o clã de D. Antônio de Mariz. O próprio ficcionista tencionava colocar ponto final no capítulo anterior, decerto porque sabia que, dramaticamente, nada havia a acrescentar, “mas, a pedido de suas irmãs, que liam a obra com o máximo interesse, permitiu escrever esse epílogo, da mesma maneira que, já por idênticos empenhos, suplicara o perverso Loredano em uma fogueira, pouco antes do desastre”¹⁷. Com isso, justapôs à história um apêndice inútil, que amortece sobremodo o impacto provocado pela refrega entre indígenas e brancos. Diga-se de passagem que essa observação somente cobra integral sentido quando confrontamos as derradeiras páginas do romance alencariano com tudo o mais, ou seja, quando iluminamos a microestrutura com a macroestrutura.

Outro exemplo de falha no plano da ação pode ser-nos dado por Lima Barreto: sua narrativa “O homem que sabia javanês”,

17 Araripe Júnior, *Obra Crítica de...*, 3 vols., Rio de Janeiro, M.E.C./Casa de Rui Barbosa, 1958-1963, vol. I, p. 167, nota.

embora uma autêntica obra-prima em matéria de conto, e do melhor que o ficcionista produziu, não está de todo isenta de breves deslizes, representados por minúcias completamente dispensáveis. O conto se inicia por uma conversa entre o protagonista (Castelo) e um seu amigo (Castro), numa confeitaria do Rio de Janeiro. O primeiro contava "as partidas que havia pregado às convicções e às respeitabilidades, para poder viver". Transcrevamos o diálogo que trocam:

— Tens levado uma vida bem engraçada, Castelo!

— Só assim se pode viver... Isto de uma ocupação única: sair de casa a certas horas, voltar a outras, aborrece, não achas? Não sei como me tenho agüentado lá, no consulado!

— Cansa-se; mas, não é disso que me admiro. O que me admira, é que tenhas corrido tantas aventuras aqui, neste Brasil imbecil e burocrático.

— Qual! Aqui mesmo, meu caro Castro, se podem arranjar belas páginas de vida. Imagina tu que eu já fui professor de javanês!

— Quando? Aqui, depois que voltaste do consulado?

— Não; antes. E, por sinal, fui nomeado cônsul por isso.

— Conta lá como foi. Bebes mais cerveja?

— Bebo.

Mandamos buscar mais outra garrafa, enchemos os copos e continui!" (...)

Observe-se que as linhas finais encerram informações realmente desnecessárias ao andamento da ação, visto que não lhe acrescentam nada, ou constituem pormenores desvinculados do conflito em torno do qual gravita o conto. Minúcias gratuitas, apenas para encher o espaço que deveria ser ocupado pelo silêncio, e portanto dispensáveis, pois que pouco significa, do prisma dramático, que Castro pergunte a Castelo se bebe cerveja, e o outro responda que sim, e o narrador arremate informando: "Mandamos buscar mais outra garrafa, enchemos os copos, e continui!". Gestos supérfluos, decerto promanam do intuito detalhista do narrador, e, portanto, de seu horror às implicações ou aos subentendidos. Preocupação de jornalista, dir-se-ia, ou/e fruto do afeiçoamento às minudências, ensinado e divulgado pelos realistas e naturalistas. Em qualquer hipótese, ao exagerar na informação de gestos dramaticamente irrelevantes, o ficcionista

18 Lima Barreto, primeiras linhas do conto "O homem que sabia javanês", apenso ao romance *Clara dos Anjos*, Rio de Janeiro, Mérito (1948).

empobreceu a olhos vistos o *tonus* da ação, embora sem comprometer a excelente impressão deixada pelo conjunto.

Observe-se que as duas obras referidas se caracterizam por sua linearidade ou extrospectividade, ainda que em grau diverso; nem por isso as excrescências factuais, posto explicáveis, são justificáveis. O reverso da medalha, ou melhor, o caso em que uma cena ou informação se aglutina corretamente à evolução de um conflito íntimo, pode ser-nos fornecido por Machado de Assis. Em *Esau e Jacó*, como se sabe, a trama romanesca monta-se ao redor da crise amorosa vivida por Flora, indecisa entre Paulo e Pedro, irmãos gêmeos. E seja porque a heroína desconhecia meios de solucionar o impasse, ou seja porque o romancista pretendesse mostrar quão profundo era seu dilema, Flora acaba morrendo. Seu enterro ocorre no capítulo CIX, e com ele o desenlace da obra, pois em princípio nada mais havia que ajuntar. Entretanto, o ficcionista ainda agrega doze capítulos. Como explicá-los?

Centrados nos protagonistas remanescentes (os dois irmãos, Natividade e Aires), explicam-se pelo intuito de Machado em recordar o "mistério" das predições da "cabocla do Castelo" com respeito ao futuro dos gêmeos, e, retomando-as, acentuar o insondável da existência dos rapazes (e, por tabela, de toda criatura humana); e para informar o leitor acerca do destino das personagens que contracenaram com Flora. Em suma: os capítulos finais "fecham" o romance, como que recomeçando o ciclo terminado com o falecimento de Flora, e tornam-se indispensáveis à compreensão dos capítulos precedentes, pois nos revelam que a heroína levava sua indecisão para o túmulo, e que, ao fim de contas, não fora correspondida por nenhum dos dois.

Na verdade, o ceticismo machadiano precisava "demonstrar" que no íntimo de Pedro e Paulo haveria para todo o sempre egoísmo e dissensão: irremediavelmente convergidos para si próprios, ou como se cada um constituísse o espelho do outro, eram incapazes de amar a quem quer que fosse. Resultantes de um "eu" cindido em duas metades idênticas, repeliam-se precisamente por isso, e sentiam-se impotentes para projetar-se no sentido do "outro" (personificado em Flora). Gêmeos, iguais na vaidade e no amor-próprio, eis a explicação sugerida pelas páginas derradeiras de *Esau e Jacó*.

E visto que o romance gravita ao redor do triângulo amoroso que os irmãos formaram com Flora, nada mais natural que

a ação se prolongue por algum tempo após o passamento da heroína: no equívoco inextricável de suas vidas, o que para ela encerrava sentido e valor absolutos, o Amor, para eles não passava de um episódio menor, quando pouco, do que sua ânsia de glória mundana: eis aí o conteúdo das cenas finais. E ao no-lo apresentar, nem por isso Machado debilitou a obra; ao contrário, carrega dados novos, que lhe fortalecem o nervo dramático, ao revelar a trágica situação de Flora, e mostram o drama duma perspectiva complementar, oferecida pelos gêmeos.

Ainda no tocante à ação, há que assinalar a intensidade e a densidade. Pela primeira, entende-se o volume, a quantidade, a "frequência" da ação, ou melhor, dos ingredientes que compõem a ação. Por densidade, entende-se a altura ou/e a condensação de tais ingredientes. Também faz parte da intensidade a rapidez com que ocorrem as cenas, e da densidade sua lentidão. Na verdade, a intensidade diz respeito ao número de componentes da ação e à velocidade com que surgem na *écran* narrativo, mas uma ação pode ser intensa apenas com poucos elementos. Por outro lado, a densidade refere-se ao aspecto compacto assumido pelos componentes da ação, e à vagareza com que se desdobram.

De modo geral, uma ação intensa repele a densidade, e vice-versa, mas há casos em que a suprema densidade é dada pela intensidade com que se acumulam e se interseccionam vários planos de ação, como no *Ulysses*. Entretanto, é preciso compreender que se trata de aparente intensidade, pois que o tempo de cada célula narrativa, ou de cada "tomada", em qualquer dos planos, permanece lento. O que parece veloz — como se constituísse uma sucessão de "cortes" cinematográficos — é a maneira como o ficcionista transita do plano "real" ou presente da fabulação, para todas as associações com o passado ou a fantasia das personagens; ou entrelaça ações simultâneas transcorridas em espaços paralelos. Por isso, a intensidade com que se sucedem as "tomadas", em vez de comprometer, robustece a densidade: semelha que, pela passagem vertiginosa de um plano a outro, o romancista tenciona preservar-lhes a densidade dramática, ocultando-a de uma apreensão fácil por parte do leitor apressado ou distraído. E no final, a intensidade casa-se tão bem com a densidade que o romance todo acaba ganhando uma concentração que exige do leitor dotes especiais, pois tudo se passa como se, efetivamente, a intensidade fosse decorrência necessária da cerrada densidade da obra: a densidade de cada "tomada" determinaria

sua imediata substituição por outra, de molde que qualquer demora na mudança lhe provocasse o esvaziamento.

Vale observar que o oposto pode suceder, com idêntico resultado: essa espécie de hermetismo ou de universo enigmático em que ao fim de contas se resume o romance joyceano. Proust realiza seu mergulho no tempo com o vagar dum escafandrista penetrando labirintos abissais, e à medida que progride sua perquirição o clima dramático vai-se adensando, pela descoberta de novas paisagens interiores, como numa reação em cadeia. Em verdade, *Em busca do tempo perdido* baseia-se no associacionismo, empregado para captar o passado impresso nas lembranças, enquanto *Ulysses* o manipula com os olhos voltados para o presente. Todavia, a obra proustiana, estruturada como uma rosácea, ostenta uma rápida mudança de cenas, segundo um movimento em calidoscópio, apreendido numa sintaxe equivalentemente enovelada e sôfrega. Por isso, ainda nesse caso a suavidade de aquário que caracteriza a sondagem do escritor francês apenas encobre a velocidade psicológica com que o espeleólogo do tempo perscruta os desvãos da memória. E também aqui a intensidade põe-se a serviço da densidade, em vez de recusá-la.

Evidentemente, tais casos são extremos, quer pela categoria das obras, quer pela tendência introspectiva em que se classificam. Se, porém, tentássemos esquematizar a generalidade da prosa de ficção, o panorama mudaria de figura. É o que procuraremos efetuar nas considerações seguintes.

A intensidade, tomada como sinônimo de velocidade, volume e freqüência da ação, comparece sobretudo na ficção linear ou extrospectiva. E condiz mais com as matrizes da novela que do conto e do romance: com efeito, a novela identifica-se por ações intensas, tensas, mas pouco profundas ou densas; o novelista preocupa-se com inventar e colecionar situações, e não com lhes analisar a densidade. Esta, se existe, é por acidente ou exceção, como em *D. Quixote*, pois que a fôrma novela constitui um simpósio de células dramáticas, em que a ação vale pela ação, e não por qualquer motivo "oculto" ou "misterioso". É por isso que, subordinando-se a uma equação de causa e efeito, cujos termos se intercambiam, a novela trabalha com esquematismos psicológicos e sociais. Bem ponderadas as coisas, o *D. Quixote*, como pretendesse satirizar os valores da Cavalaria, teve de rompê-los para atingir a magnitude que lhe conhecemos, isto é, desintegrou *por dentro* os postulados das novelas de cavalaria, embora

dando a aparência de utilizá-los: o cavaleiro que sai em “aventura” pela dama eleita, as “justas”, os torneios, etc. A fim de clarificar tal ponto, seria aconselhável dar um exemplo: o Cavaleiro da Triste Figura assegura que o moinho de vento é um gigante, e com isso desafia as convenções da sociedade cavaleiresca, que o induziriam a enxergar no moinho de vento precisamente um moinho de vento, da mesma forma que ver numa árvore apenas uma árvore, ou num castelo exatamente um castelo, etc. Idêntico raciocínio vale para todas as suas “visões” heterodoxas ou absurdas, e heterodoxas ou absurdas não só em face dos estatutos da Cavalaria como da própria verossimilhança proposta pela realidade circundante.

Analisando a cena quixotesca, temos o seguinte: a mecânica cavaleiro x realidade, ou seja, a circunstância fundamental de o cavaleiro enfrentar perigos naturais e humanos no afã de “servir” à sua dama, permanece inalterada; o que cambia é o *modo* como a relação se estabelece, e também a presença de novas entidades com que se defronta o herói andante, qual o moinho, o rebanho de carneiros, etc. Dessa forma, não obstante se mantenha estruturalmente uma novela, o *D. Quixote* alcança os níveis problemáticos que a crítica lhe vem descortinando, e chega a dar a impressão de escapar por completo das matrizes formais da novela de cavalaria medieval. Noutros termos: tornou-se a mais importante das novelas de cavalaria justamente porque desejava satirizá-las, e satirizá-las com o manejo de seus próprios valores e expedientes: assim, graças à instauração da ironia e da sátira no âmbito do convencionalismo cavaleiresco, o *D. Quixote* elevou-se ao ponto mais alto a que ascendeu a novela (de cavalaria ou não) até os nossos dias. Além da presença saneadora dos processos irônicos e satíricos, outra explicação pode ser aventada: à semelhança do que acontece com qualquer fôrma literária, quando a novela não quer ser novela é que o é mais (ou acaba por ser), e pode realizar o máximo de suas potencialidades. Um meio de evidenciar as qualidades da novela cervantina é cotejá-la com qualquer novela histórica romântica, no gênero das de Walter Scott, Alencar ou Herculano: todas empregam a multiplicação horizontal das cenas, mas ao passo que o *D. Quixote* se caracteriza pela sucessividade episódica a ocultar profundezas e complexidades psicológicas e ideológicas, as novelas dos demais escritores patenteiam linearidade externa e interna.

Em matéria de intensidade e densidade, o romance extrospectivo funciona como novela, ou seja, prima pela intensidade em detrimento da densidade. É o caso, por exemplo, da ficção realista e naturalista, de um Zola, de um Eça, de um Aluísio Azevedo: pondo-se de lado a questão de se saber até que ponto a fisionomia linear de suas obras as aproxima, histórica e essencialmente, da novela, salta aos olhos sua tendência para oferecer do mundo uma visão intensa mas esquemática ou superficial, quando não apriorística ou preconcebida. Ainda que entre os romances de Zola e as novelas de Scott haja um abismo, enquanto verossimilhança e propósitos, é imediato verificar que se aparentam pelo fato de sua tônica recair na intensidade e não na densidade da ação.

O conto, por suas características fundamentais, semelha acolher ao mesmo tempo a intensidade e a densidade. Constituindo uma célula dramática, com unidade de tempo, lugar e ação, é natural que o conto aborreça o ritmo da câmara lenta e prefira a intensidade implícita em todo flagrante tomado da realidade cotidiana. Dir-se-ia que, de modo genérico, corresponde a uma cena ou a uma "tomada". Entretanto, a pressa com que ela se oferece ao escritor e ao leitor não significa ausência absoluta de densidade. Pelo contrário, graças a ser uma espécie de alargamento ao microscópio de um pormenor apresentado pelo real de todos os dias, o conto se admite a condensação de outros aspectos desse mesmo real. Como se, na verdade, ele fosse o minúsculo espelho em que se refletisse uma legião de minúcias dramáticas e psicológicas. Entenda-se, porém, que a densidade possível no conto não comporta maior análise ou sondagem psicológica, visto impedi-lo a própria condição de "instantâneo" fotográfico do real.

Quer dizer: a densidade do conto dessemelha-se da que sabemos existente na obra de um Joyce ou de um Proust. Trata-se mais de uma densidade atmosférica ou poética que da densidade resultante do acúmulo compacto de minudências. Tudo se passa como se, no aparente gratuito das narrativas, ou no ar de "histórias de exemplo", a densidade se concentrasse na moral da história ou na realidade psicológica ou ideológica que o escritor alcança esclarecer com sua intuição. Densidade resultante mais da totalidade que das minúcias, parece conciliar a sucessão veloz de breves páginas com a impressão de surpresa que o desvelamento de novos (velhos) aspectos do cotidiano deixaria no espírito do leitor.

Creio que das observações anteriores podemos inferir que a densidade, conquanto presente em todas as expressões da prosa de ficção, encontra seu *habitat* adequado no romance introspectivo. A rigor, uma condição implica a outra, inextricavelmente: a densidade só atinge sua plenitude quando a sucessividade anecdótica é substituída pela verticalidade analítica, e vice-versa, quer dizer, o romance introspectivo se define como aquele no qual a densidade prevalece sobre a intensidade, respeitadas as distinções postas no início deste tópico.

Para maior compreensão do assunto, talvez valesse a pena lembrar que se deve distinguir romance psicológico de romance introspectivo. É sabido que o romance (como de resto a novela e o conto), por girar ao redor de personagens (ou seja, transposição, ou representação, de seres vivos para o plano da ficção), é psicológico por natureza. Daí que constitua um ingente e discutível esforço dissociar a personagem da Psicologia, como prescreve o "novo romance" francês, notadamente Robbe-Grillet: a personagem, ou a pessoa humana, e a Psicologia andam sempre de mãos dadas, uma implícita na outra, de tal forma que a transferência do foco narrativo para os objetos não significa anular a Psicologia, mas criar uma nova relação psicológica com o mundo exterior. Entenda-se, porém, que a aliança natural entre personagem e Psicologia, não sendo estática, varia em grau conforme o poder analítico do ficcionista. Basta confrontar um romance urbano de Alencar, como *Senhora*, e *O Vermelho e o Negro*: colocando-os face a face, percebe-se que diferem substancialmente em consequência da argúcia psicológica de que eram dotados seus autores. Todavia, mais importante que essa discrepância é o fato de ambos serem romances psicológicos e de se diferenciarem dos romances introspectivos. Vejamos como se dá essa distinção.

Senhora e *O Vermelho e o Negro* situam os conflitos das personagens ao nível do relacionamento social, mas sem buscar-lhes causas profundas nem recorrer às analogias psíquicas que revelam complexidades subjacentes às opções de ordem ética ou sentimental. Em resumo, o romance psicológico localiza os dramas na consciência. Contrariamente, o romance introspectivo invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos de linguagem, das associações involuntárias. Um cotejo entre a heroína de *Madame Bovary* e do *Ulysses* (Molly Bloom) di-lo-ia claramente. Sintetizando as

características de ambas, teríamos o seguinte: o delito conjugal da primeira esbate-se na superfície de uma sociedade burguesamente preconceituosa, desencadeando a angústia mortal em que acaba por imergir; a segunda entrega-se ao desregramento erótico como em decorrência (ou que é causa) de sua desintegração interior. Ema “sofre” porque sua ânsia de vida plena colide com os padrões morais vigentes no século XIX; Molly não sofre, mas anula-se porque conhece o tédio espesso e a sem-razão de tudo. A personagem flaubertiana mortifica-se na consciência, ao passo que o desespero da personagem joyceana está coagulado nos estratos mentais subterrâneos, anterior à fala e ao gesto.

Percebe-se, pois, que os romances introspectivos patenteiam o máximo de densidade dramática a que pode chegar a prosa de ficção. Na verdade, erguem-se ao ponto mais alto de uma curva iniciada na novela e nos romances lineares, e que passa pelo conto e pelo romance psicológico. Num autêntico processo de osmose, à medida que decresce a intensidade aumenta a densidade, e vice-versa. Graficamente, a relação entre ambas poderia ser esquematizada do seguinte modo:



Chegados a este ponto, já podemos equacionar o modo como o leitor há de encarar as referidas categorias da ação, a verossimilhança, a necessidade, a intensidade e a densidade. Primeiro que tudo, buscará ver como elas se harmonizam no todo da obra, ou como discrepam comprometendo o andamento da ação e a macroestrutura. Quer dizer, não basta que assinale e descreva as categorias, é preciso examinar-lhes a mútua relação, a ver em que medida se equilibram e se explicam, ou não. Em segundo lugar, procurará interpretar-lhes o equilíbrio ou desequilíbrio, tendo em vista as demais características mencionadas ou a mencionar. Assim, se a ação transcorre suave e, de súbito, entra a precipitar-se pondo em xeque a verossimilhança e a necessidade, há que analisar o fenômeno, a fim de julgá-lo deslize ou coerente com os intuitos do escritor.

Exemplifiquemos com *D. Casmurro*. Sabemos que os primeiros capítulos, em que se desenvolve a adolescência dos protagonistas, fluem mansamente, como a lhes acompanhar o demorado amadurecer. De repente, a ação põe-se a acelerar, e a

intensidade cede lugar à densidade. Como explicar a arritmia? Falha? Se falha, foi propositada? Ou não é falha? A uma análise que envolva as quatro categorias da ação, vê-se que a mudança no andamento dramático obedece a razões inerentes à própria fabulação. Ou seja: para o quadro social e psicológico que tinha em mira, Machado de Assis teve de criar um ritmo em “tempos” diferentes, pois do contrário atentaria contra a verossimilhança e a necessidade. É que a adolescência, ao mesmo tempo que assinala a lenta maturação dos heróis, constitui a época em que se plasman as condições para a tragédia que deflagraria nos capítulos restantes, de intensidade reduzida. Supondo que Machado abreviasse a sondagem na adolescência das personagens, é quase certo que o ápice dramático das cenas derradeiras soaria gratuito ou artificial, isto é, inverossímil. Como tal, tem-se a nítida impressão de crescimento numa equação psicológica fatal; “vemos” o inexorável daqueles destinos, e sentimos quão verídica sua trajetória e quão necessária a câmara lenta nos capítulos iniciais e a precipitação nos finais. Machado sabia-o, ou intuía-o: o estudante tem a obrigação de compreender o processo e explicá-lo. Observe-se que, nesse particular, o resultado é diverso do que produziu “O homem que sabia javanês”, pois, como vimos, o conto de Lima Barreto resvala no supérfluo, ao contrário do romance machadiano, que explora o absolutamente necessário para a verossimilhança que pretende ostentar.

O Tempo — O tempo constitui um dos aspectos mais importantes — se não o mais importante — da prosa de ficção. Na verdade, é para ele que confluem todos os integrantes da massa ficcional, desde o enredo até a linguagem: dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo. A explicação, que demandaria uma série de considerações de ordem literária e filosófica, pode ser sumariada no seguinte: criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou de transcendê-lo. Basta isso para nos alertar acerca da fundamental relevância da categoria “tempo” nas obras de ficção. Esperando que ainda nesse particular o leitor compreenda não vir ao caso entrar na explanação teórica do assunto, sugiro que remonte ao meu livro *A Criação Literária* caso necessite de informações a respeito.

Considerando os objetivos colimados por este livro, creio suficiente recordar que existem dois tipos de tempo, o cronológico ou histórico, e o psicológico ou metafísico. O primeiro corresponde à marcação das horas, minutos e segundos, no relógio, de acordo com o tempo físico ou natural, disposto em dias, semanas, meses, anos, estações, ciclos lunares, etc. Por sua vez, o tempo psicológico caracteriza-se por desobedecer ao calendário e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração (no conhecido dizer de Bergson), sem começo, nem meio, nem fim. Doutra ângulo, o tempo histórico é linear, horizontal, como se os acontecimentos transcorressem numa linha reta, segundo um "antes" e um "depois" rigorosamente materializados. Inversamente, o tempo psicológico, porque interior, se desenvolveria em círculos ou em espirais, infenso a qualquer ordem, exceto a emprestada pelos próprios fluxos emocionais que lhe estão por natureza vinculados.

Para os fins da análise, importa não perder de vista essa distinção, uma vez que tudo o mais nas obras de ficção está intimamente subordinado ao fator tempo. Além disso, julgo necessário partir de uma observação (que a análise deve confirmar ou infirmar, consoante o espécime literário em estudo), segundo a qual existe uma espécie de relação necessária entre cada um dos tipos de tempo e as formas em prosa. Quer dizer: o tempo cronológico semelha específico do conto e da novela, e pode ocorrer no romance linear; ao passo que o tempo metafísico encontra seu lugar ideal no romance, especialmente o introspectivo. Entenda-se que apontamos a adequação entre as formas ficcionais e o tempo não como uma regra fixa, imperiosa e *a priori*, mas como fruto de uma observação baseada nos fatos, ou seja, num quantioso exemplário de contos, novelas e romances. Bem por isso, podem-se encontrar contos em que a notação temporal fora dos ponteiros do relógio ocorre simultaneamente com a outra. Tenho para mim que, apesar do número de casos que tais, constituem exceção à regra, que cumpre ao analista registrar e interpretar devidamente, cotejando-os com os paradigmas e procurando explicar os pontos discrepantes, ou recusando enquadrar a obra dentro da categoria "conto", como sucede com uma porção de narrativas limítrofes da crônica.

Esclarecido esse aspecto da questão, pergunta-se: como deve agir o estudante na análise do tempo? Para responder à indagação, temos de estabelecer a premissa de que toda a funda-

mental teoria a respeito da matéria já foi percorrida e assimilada. Posto o quê, convencionemos que se trata de estudar o tempo cronológico num conto, numa novela, ou num romance linear: a atitude analítica será comum às três fôrmas? Parece óbvio que não, pois cada fôrma encerra sua especificidade, que deve ser respeitada. Vale dizer, o tempo histórico conecta-se profundamente com a fôrma literária que a emprega, ou seja, com os demais ingredientes em presença, o enredo, as personagens, o cenário, etc. Assim, se o conto decorre, via de regra, num circunscrito espaço de tempo, é imediato concluir que devemos encará-lo diferentemente do tempo na novela ou no romance linear, pela simples razão de ser mais extenso nessas duas fôrmas, pois sua maior duração há de condicionar um tratamento específico. Todavia, há lugares-comuns na marcação do tempo cronológico no conto, na novela e no romance linear. Vejamos tais lugares-comuns e a seguir as discrepâncias, aspectos que o leitor há de ter em mira ao proceder a seus exercícios de análise.

No conto, na novela e no romance linear, o tempo escoa como se o ficcionista pudesse cronometrar todas (ou quase todas) as ações das personagens, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia. Vê-se que o trecho se encadeia numa seqüência temporal, que é registrada sempre que necessária à compreensão da história narrada. Para tanto, o ficcionista anota a sucessão dos minutos, horas ou dias em que a fabulação se passa, ou limita-se a situar os acontecimentos numa sucessão retilínea, em que a idéia de tempo é dada pela própria ordenação da história; ou, ainda, emprega os dois recursos concomitantemente. Porque mais fácil, o primeiro processo é mais encontrado, como se pode ver no seguinte exemplo, meio colhido ao acaso, onde apenas se ressaltam as notações temporais:

“Desde as quatro horas da tarde, no calor e silêncio do domingo de junho, o fidalgo da Torre, em chinelos, com uma quinzena de linho envergada sobre a camisa de chita cor-de-rosa, trabalhava.” “E nesse ano justamente se estreou nas Letras Gonçalo Mendes Ramires.” “Nesse domingo, para celebrar a sua entrada na Literatura, Gonçalo Mendes Ramires pagou aos camaradas do Cenáculo e a outros amigos uma ceia (...).”

“Quando regressou das férias para o quarto ano já não refervia na rua da Matemática o Cenáculo ardente dos Patriotas.”¹⁹

Vejamos um exemplo do segundo processo:

¹⁹ Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Porto, Lello, 1945, pp. 5, 8, 10 e 11.

"Antes de começar a primeira mão, o Cuba gritou à filha, a Ismena (aquilo é que era caboclinha linda!): — Traga uma luz aqui, minha filha, aquela da garrafa branca! Senão esta gente desconfia de uma vez comigo, que nunca mais me deixa estribar!

Veio a pinga, uma pinga zangada, de trazer água aos olhos e um pigarro teimoso à garganta. E, enquanto a Ismena acendia o fogo para o café e a queimada, correu-se a primeira mão. Não houve coisa de maior: o Craro e o Prequeté ganharam no empate, com jeito frio, sem uma palavra ao menos." 20

Percebe-se que, neste caso, a sinalização temporal é dada pelo próprio fluir da narrativa: sabe-se que o tempo escoou pelos atos e gestos desferidos, não pela indicação explícita do contista. Perante os dois processos não cabe argüir qual é preferível ou mais válido; cabe, simplesmente, analisá-los a fim de verificar se se justificam pela história em que aparecem, ou se discrepam do resto, pois não basta o emprego de nenhum deles para conferir alta categoria à ficção (visto que há obras boas e más utilizando um e outro), mas o modo coerente e apropositado como o executa o ficcionista. No caso, portanto, a função do analista consiste em confrontar o pormenor "tempo" com os demais, a ver se se harmoniza ou não com eles, se houve falha ou não na estrutura da obra.

No que diz respeito às diferenças na maneira como o tempo cronológico pode evidenciar-se no conto, na novela e no romance, valia a pena considerar os seguintes aspectos. A brevidade natural do conto (decorrente de suas características fundamentais) explicaria desde já que a marcação do tempo pode centrar-se no conflito unitário que lhe serve de núcleo. Noutros termos, significa que o narrador se dá ao direito de situar a ação num tempo qualquer (uma tarde, uma noite, etc.), deixando a sinalização mais atenta do tempo para o drama que exhibe. Dir-se-ia que o contista vê o tempo ao microscópio, pois a própria unidade dramática que busca ofertar ao leitor determina o curto lapso de tempo da ação. Bem por isso, o tempo, linear as mais das vezes, parece esvair-se minuto a minuto (ao menos no curso do conflito propriamente dito, pois os intervalos ou suspenses não entram em linha de conta); e o contista pode registrá-lo, como se o seu transcorrer denotasse a ânsia do protagonista, ou apenas sugerir-lo a escorrer horizontalmente, pelo

20 Valdomiro Silveira, primeiras linhas do conto "Truque", inserto em *Mixuangos*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1937.

mero acompanhamento dos passos do herói. Tal distinção, que deve estar intimamente relacionada com o drama e os demais ingredientes do conto, há de estar presente no espírito do estudante. E estabelecida a distinção em toda a escala, isto é, pormenor a pormenor, deverá verificar se é coerente ou não com os demais componentes da ação.

Porque estruturada como uma sucessão linear de células dramáticas, a novela apresenta seu tempo doutro modo, ou seja, como exterior às personagens, a ponto de semelhar os trilhos por onde desliza uma composição ferroviária. O tempo na novela, concatenado rigidamente, parece ainda superior às personagens, como se lhes condicionasse todos os passos: o tempo escraviza-as de tal forma que seu movimento vital acaba sendo minuciosamente cronometrado. Senhor todo-poderoso, o tempo cronológico na novela impede que as personagens usufruam de liberdade mental ou de ação, embora sejam, paradoxalmente, típicos seres de ação. É que apenas gozariam de liberdade quando fossem donas de seu tempo, cronológico ou psicológico. Tendo em vista a análise da novela, o estudante deverá ter presente na memória esse aspecto, mediante o qual se explica, com raras exceções, a pobreza congênial das novelas.

Quanto ao romance linear, observa-se que se processa uma relativa identidade entre o tempo cronológico e as personagens. Quando não, tem-se a impressão de que agora um e outras estão situados no mesmo plano, de forma que o tempo começa a funcionar como um dos vários acidentes que compõem a "circunstância" das personagens. Decerto, o tempo ainda está longe de interiorizar-se, mas percebe-se que já adere às personagens, em vez de marginalizar-se, como na novela. E, de acordo com a densidade dramática, o romancista pode lançar mão do processo de insinuar o fluxo do tempo pelo simples enumerar das ações. Para compreender que estamos a um passo do tempo psicológico, ou ao menos já distantes do tempo mineralizado das novelas, comparemos o tempo na ficção dum Walter Scott com os romances de Balzac; ou dum Manuel Antônio de Almeida (sem desdouro para a obra-prima que criou) com os romances de Aluísio Azevedo: semelha uma progressão partindo do tempo-objeto, o tempo estático, o tempo exterior, na direção do tempo humanizado, próximo de adquirir denotação subjetiva e/ou psicológica. Ora, o leitor se beneficiará atentando para esses níveis temporais, a fim de, entrelaçando-os com as outras categorias ficcionais, compreender os liames externos e internos da obra anali-

sada, porquanto a maior ou menor adesão da personagem ao tempo que a envolve constitui uma minúcia que não pode escapar à análise, sob pena de esta malograr completamente. É que o desmonte pormenorizado de um texto implica o exame dos nexos entre as categorias ficcionais e suas particularidades.

No que tange ao tempo psicológico (ou tempo metafísico, ou mítico, ou "duração"), vimos que pode ocorrer, excepcionalmente, em alguns contos, mas seu lugar próprio é o romance introspectivo. Este, como sabemos, explora a ação interna, de que a escassa ação externa seria um sinal. Pois bem: se tal tipo de romance evolui num tempo psicológico, imediatamente se deduz que o estudante deve prevenir-se contra a tendência para procurar um encadeamento lógico entre os "momentos" da vida profunda da personagem que lhe é dado presenciar. Na verdade, a própria condição de tempo não-histórico basta para conferir às "tomadas" interiores um caráter fragmentário ou caótico. Caso exista coerência nesse vir-a-ser desordenado do tempo, trata-se duma coerência subterrânea, íntima das camadas psíquicas, que apenas se fazem conhecidas quando desprendem seu conteúdo na direção da memória. Congruência psicológica, dir-se-ia, que nada tem que ver com a ordenação artificial do tempo conforme nos sugere o relógio; portanto, harmonia resultante da identidade ou reiteração dos conteúdos, não da sucessividade.

Pode suceder, até, que haja conflito patente e deliberado entre os dois níveis temporais, como vemos no *Ulysses*, em que as vinte e quatro horas dos protagonistas na sua faina rotineira colidem frontalmente com o tempo mental de cada um, que abrange o presente, o passado e o futuro numa seqüência ininterrupta e circular. Ao leitor caberia analisar e interpretar a discronia, baseando-se na simetria secreta existente entre as várias "frações" do tempo-memória de cada personagem, como se a continuidade delas fosse estabelecida por sua unidade oculta, oculta para quem as exhibe (as personagens), mas que deve ser evidente para o leitor.

A rigor, a tarefa da análise consistiria em descosturar essa aparente colcha de retalhos que é o tempo no romance introspectivo (como tudo mais que o integra), no enalço da essência que os une e justifica: analisar, nesse caso, equivaleria a perseguir uma espécie de unidade perdida, perdida quando o homem desvelou os abismos da memória e pôs-se a esquadrihá-los cada

vez mais distante da ordem postíça atribuída ao tempo e ao mundo físico. Bem por isso, a obra proustiana constituiria o protótipo da introspecção romanesca, naquilo em que, investigando o passado mais remoto e evoluindo dali para a frente em ondas ou círculos concêntricos, o ficcionista objetivava tão-somente recuperar sua própria unidade na unidade subjacente ao tempo insculpido para sempre em suas reminiscências.

Compreende-se, à luz da aventura proustiana, que o tempo de um *D. Casmurro*, por exemplo, banha e torna ambigualmente nítidas e obscuras as margens por onde flui o rio da memória: tudo, afinal de contas, está no romance como tempo interior, tudo é seu tempo interior, desde Capitu enquanto pessoa física até o destino que a conduziu para a Europa e a morte. A unidade é conferida pelo protagonista (Bentinho), pois não há outro meio de conhecer a história que no romance se narra, e pelos próprios estilhaços psíquicos trazidos à tona pela introversão. Dir-se-ia que se gera uma unidade *malgré lui*, unidade essa que o leitor deve analisar e interpretar, pois através dela podemos perceber o quanto Bentinho se recorda sem o saber, isto é, em suas lembranças se esculpem imagens desconexas, que rejeitam qualquer controle consciente. Como se, na verdade, o herói cumprisse as funções de um aparelho registrador apenas mais ou menos lúcido. Ora, é o caso de frisar que tais observações acerca da ficção proustiana e machadiana parecem sugerir que repousam sobre uma análise anterior, e que lamentavelmente deve ser posta de parte, no momento, mas sem a qual a interpretação da obra cai num vazio ou num círculo vicioso.

O Espaço O espaço constitui outro ingrediente em que deve atentar o analista de ficção. Como se sabe, uma narrativa pode passar-se na cidade ou no campo, mas depende de seu caráter linear ou vertical a maior ou menor importância assumida pelo cenário. Na verdade, a frequência e a intensidade e densidade com que o lugar geográfico se impõe no conjunto de uma obra ficcional está em função de suas outras características. E a tarefa do analista consistirá especialmente em lhes conhecer a interação e a razão de ser.

Raciocinemos por partes: se se trata de história urbana, o cenário será predominantemente o construído pelo homem, ou seja, o interior de uma casa (sala de visitas, sala de jantar, quarto de dormir, sótão, mansarda, cozinha, etc.), ou as ruas; se regional ou sertaneja, o cenário será a própria Natureza, conce-

bida como a soma de objetos que a mão do homem não transformou. A relevância do lugar na ficção citadina variará de acordo com a fôrma literária (o conto, a novela ou o romance) e a tendência estética ou ficcional (a ficção romântica, realista, etc.; o romance introspectivo, romance existencialista, etc.). Não sendo o caso de questionar todas as equações compostas por essas duas categorias, valia a pena assinalar, a modo de exemplo, algumas delas.

No conto, a circunstância conta pouco, menos ainda no romance introspectivo, quer o enredo se desenvolva na cidade, quer no perímetro rural, o que facilmente se explica pelo fato de a tônica recair sobre o sujeito da ação, não sobre a paisagem. Bem por isso, haveria que sondar o *como* aparece o cenário e que *funções* desempenha no evolver da ação. Embora correndo o risco de simplificar, podia-se dizer que a geografia do conto deve estar diretamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem *vale* como uma espécie de projeção das personagens ou o local ideal para o conflito, carece de valor em si, está condicionada ao drama em causa; não é pano de fundo, mas algo como personagem inerte, interiorizada e possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre as personagens. Se assim se arquiteta no conto a relação personagem x ambiente, com mais razão no romance introspectivo, onde a geografia pode confundir-se com o protagonista ou tornar-se-lhe mero prolongamento.

Como que "estado d'alma", a paisagem no romance introspectivo escasseia e cumpre a função, quando presente, de sinais externos duma viagem no interior do "eu": com poucos acidentes concretos, arma-se o ambiente onde se desencadeia o drama, porquanto este se situa no íntimo das personagens, não no cenário. Daí que a análise deva observar se os dados paisagísticos discrepam ou não, pelo número ou qualidade, do caráter intimista desse tipo de romance, para concluir fatalmente que é reduzida a função do cenário: a tragédia vivida por Capitu e Bentinho podia dar-se em qualquer parte, e para montá-la o escritor recorreu a uns poucos sinais geográficos, exclusivamente aqueles que se articulavam com a psicologia das personagens. Ao analista não deve escapar a deformação operada no cenário ao sofrer o processo de interiorização: a paisagem adquire significado ou conteúdo, e pode assumir feições antropomórficas. O novo romance francês, diligenciando eliminar a psicologia da ficção ou alterar o seu conceito tradicional, transferiu a tônica

narrativa para os objetos diante dos quais as personagens se colocam, mas o deslocamento óptico não deve iludir, pois que permanece presa ao "humano", e daí ao psicólogo, a visão das coisas: estas carecem de "voz" para sair do silêncio perene em que vivem mergulhadas, e do qual parecem emergir quando o ficcionista, descrevendo-as minuciosamente, como que lhes empresta direito à fala; em suma, os objetos continuam a ser encarados antropomorficamente, o que evidencia a limitação do objectualismo pretendido.

No romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, "fora" das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos. É bem verdade que o modo e a função da Natureza ou do ambiente variam de um romance romântico para um romance moderno, não na essência mas em grau: deu-se algo como um movimento ascendente de verossimilhança no tocante à geografia do romance linear, desde o Romantismo até os nossos dias. Principiando por considerá-la palco *ideal*, a psicose romântica deflagrou o seu oposto cientificista na concepção realista e naturalista; o estágio seguinte presencia a evolução para a "verdade" do cenário. Do ângulo da análise, interessa examinar o modo e a função do ambiente em cada caso, com vistas a justificar-lhe a presença.

Uma palavra acerca da novela: mais do que no romance linear, na novela o cenário cumpre as funções de um lugar qualquer, irrelevante e descolorido, em que a história se passa. Ressalvado o *D. Quixote*, a cenografia novelesca prima por convencional e preconcebida, como se pode observar, por exemplo, nas novelas de cavalaria: é que, refletindo a geral afetação e imobilidade dos caracteres e dos dramas, ou a escassa importância que lhes é consagrada, a paisagem se torna indiferenciada, dando origem a padrões fixos e, portanto, vazios à custa de repetidos. Constituem os *topoi*²¹, dos quais um dos mais característicos é o *locus amoenus* (lugar ameno): "é uma bela e ensombrada nesga da Natureza", cujo "mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte ou regato", admitindo-se, "a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento"²². Pois

21 Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, tr. brasileira, Rio de Janeiro, I.N.L., 1957, pp. 82 e ss.

22 *Idem, ibidem*, p. 202.

bem, "os cavaleiros do rei Artur frequentemente chegam de suas viagens, através de florestas selvagens", no centro das quais "existe às vezes um *locus amoenus* sob a forma de pomar"²³. Semelhante convencionalismo perpassa os outros tipos de novela: ao leitor não deve escapar o exame dessas paisagens de convenção, indispensável à compreensão das matrizes da novela, essencialmente idealistas e simplificadoras da realidade.

As Personagens Na análise da prosa de ficção, ocupa lugar de relevo o setor representado pelas personagens. Como nas observações precedentes, temos de abstrair uma série de considerações implícitas, porquanto ultrapassam as perspectivas em que se coloca este livro. Tomando em conta apenas as informações mais pertinentes, começemos por lembrar a classificação das personagens. É sabido que podem ser ordenadas em dois grupos, conforme suas características básicas: *personagens redondas e personagens planas*²⁴. Estas seriam bidimensionais, dotadas de altura e largura mas não de profundidade: um só defeito ou uma só qualidade. Quanto às personagens redondas, ostentariam a dimensão que falta às outras, e, por isso, possuiriam uma série complexa de qualidades ou/e defeitos. As personagens planas geram os *tipos e caricaturas*, enquanto as outras envolvem os *caracteres*. Pensando nas formas em prosa, teríamos que as primeiras compõem as mais das vezes nos contos, nas novelas e nos romances lineares, ao passo que as redondas predominam nos romances psicológicos e introspectivos.

Posto o quê, coloca-se a questão de como analisar as personagens de ficção. Deixemos para outra circunstância o comentário relativo aos vários métodos (o psicológico, o sociológico, o culturalista, o marxista, etc.) que podem ser empregados na interpretação e julgamento da obra de arte em todos os seus aspectos, inclusive as personagens. Muito embora as ponderações que se expendem a seguir possam estar conectadas com qualquer método, acredito plausível considerar a análise da personagem tanto quanto possível autônoma e, mesmo, *anterior* à aplicação duma dada metodologia crítica. Noutros termos: se, em princípio, *deve* haver um denominador comum entre as

23 *Idem, ibidem*, p. 208.

24 E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nova Iorque, Harcourt, Brace and Co. [1954], pp. 67-78.

análises sugeridas por tais métodos, parece válido tentar configurá-lo.

Estabelecida tal premissa, passemos a responder à indagação colocada à frente do parágrafo anterior. De dois modos se podem analisar as personagens de ficção: 1) *estaticamente* e 2) *dinamicamente*. Antes de entrar no seu desenvolvimento, previnamos dois mal-entendidos: a forma estática de proceder à análise de uma personagem nada tem que ver com sua tipologia, isto é, as personagens planas são estáticas por natureza, pois que sua característica principal jamais se modifica. Sua estaticidade enquanto personagem não deve ser confundida com o modo estático de análise, porquanto pode ser-lhe aplicado o outro procedimento analítico. Em síntese: uma personagem plana é suscetível de ser analisada estática e/ou dinamicamente. Idêntico raciocínio se adapta às personagens redondas, pois seu dinamismo enquanto personalidade não impede a adoção da análise estática e/ou dinâmica, pois se trata de dois dinamismos, o da personagem em si e do processo de interpretá-la. Portanto, podem-se empregar os dois mecanismos de análise tanto às personagens redondas quanto às planas. Um segundo equívoco a evitar consiste em considerar estanques as duas formas de análise: ao contrário, seria de bom aviso encará-las como intercomunicantes e apenas dissociadas por motivos didáticos.

Entendidos tais pontos, vejamos mais de perto os dois processos de análise. A análise estática diz respeito à descrição da personagem, segundo as palavras diretas do próprio ficcionista, ou o que dela se depreende. Num caso ou noutro, imobiliza-se a personagem no encaixo de saber como ela é. Por certo que a imobilização pode dar-se ao longo da série de situações que integram a narrativa, mas nem por isso deixa de ser análise estática, à semelhança de uma seqüência de fotografias captando a mesma pessoa em "momentos" diferentes. A tarefa do analista reside no confronto entre as diversas descrições da personagem, no rumo de suas metamorfoses patentes ou recônditas. Por outro lado, a descrição procura ser integral, abarcando os aspectos físicos e psíquicos da personagem, suas vestimentas e suas idiossincrasias: para tudo isso há de convergir a atenção do leitor. Vejamos um exemplo:

Era de vinte anos, tipo do norte, franzino, amorenado, pescoço estreito, cabelos crespos e olhos vivos e penetrantes, se bem que alterados por um leve estrabismo.

Vestia casimira clara, tinha um alfinete de esmeralda na camisa, um brilhante na mão esquerda e uma grossa cadeia de ouro sobre o ventre. Os pés, coagidos em apertados sapatinhos de verniz, desapareciam-lhe casquilhamente nas amplas bainhas da calça.

.....

Entretanto, o seu tipo franzino, meio imberbe, meio ingênuo, dizia justamente o contrário. Ninguém, contemplando aquele insignificante rosto moreno, um tanto chupado, aqueles pômulos salientes, aqueles olhos negros, de uma vivacidade quase infantil, aquela boca estreita, guarnecida de bons dentes, claros e alinhados, ninguém acreditaria que ali estivesse um sonhador, um sensual, um louco.

Sua pequena testa, curta e sem espinhas, margeada de cabelos crespos, não denunciava o que naquela cabeça havia de voluptuoso e ruim. Seu todo acanhado, fraco e modesto, não deixava transparecer a brutalidade daquele temperamento cáldo e desensofrido ²⁵.

Que dizer da descrição, isolando-a do contexto em que se insere e encontra sua razão de ser? Independentemente de sabermos que o escritor, porque afeiçoado ao credo naturalista, se estriba numa concepção psicofisiológica e apriorística de personalidade, vê-se que parece conhecer a personagem por dentro e por fora. Seja como for, a análise estática revela que se trata de uma personagem plana, pré-moldada, cujas ações no curso do romance tenderão a confirmar o retrato físico e psíquico que dela nos fornece o ficcionista.

Fosse personagem redonda, e diversa seria a interpretação: haveria que considerá-la complexa e polimórfica, infensa a qualquer pré-classificação, como se o romancista desconhecesse o material humano com que lida:

Parecia uma gata selvagem, os olhos ardendo acima das faces incendiadas, pontilhadas de sardas escuras de sol, os cabelos castanhos despenteados sobre as sobrancelhas. Enxergava em si púrpura sombria e triunfante ²⁶.

Descrevendo como quem não descreve, a ficcionista se nos afigura apenas interessada em focalizar a personagem naquele momento, e por dentro; daí que a descrição se torna breve e desprovida de minúcias supérfluas. Ao analista, tal descrição indicará que a personagem escapa ao aplainamento típico das

²⁵ Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão*, 11.^a ed., Rio de Janeiro, Briguiet, 1951, pp. 11-12 e 21-22.

²⁶ Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves, 1963, p. 72.

personagens bidimensionais, graças à indecisão ou à permanente mutação dos acidentes pessoais mencionados. Afinal, a psicologia profunda da personagem recusa toda sorte de esquematismo.

Quanto à análise dinâmica, realiza-se pela desmontagem da evolução da personagem, plana ou redonda, ao longo do romance. Por certo que a análise estática auxilia enormemente esta fase da tarefa analítica, mas o fundamental é provido pela interpretação evolutiva. Quer dizer: o leitor, insulando a personagem dos demais componentes da obra de ficção, buscará divisá-la em sua transformação, externa e/ou interna, como quando, numa série de "tomadas" cinematográficas, vemos o herói metamorfosear-se lenta ou rapidamente. Assim, ao contrário da análise estática, que cuida da imobilidade, a análise dinâmica ocupa-se da continuidade, referida a personagens planas ou a personagens redondas. No primeiro caso, admite-se como *a priori* que a análise não desvendará surpresas, visto as personagens serem caracterizadas pela reiteração de um defeito ou qualidade irremissível; no segundo, ou há surpresa ou a identidade das personagens não resulta de serem inevitavelmente e superficialmente iguais a si próprias (o que seria negar-lhes a tridimensão), mas dum complexo de fatores que se desdobram no fio da ação, ocasionando unidade pela diversidade. Dir-se-ia que as personagens planas não evoluem (por dentro), mas que se repetem, ao passo que as redondas somente nos dão idéia de sua identidade profunda quando, fechado o romance, verificamos que, através de tantas modificações, apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem: sua identidade não se manifestaria por meio de uma só faceta, mas quando fossem conhecidas todas as suas mutações possíveis.

O Ponto de Vista Por ponto de vista, ou foco narrativo, se entende a posição em que se coloca o escritor para contar a história, ou seja, qual a pessoa verbal que narra, a primeira ou a terceira? O primeiro foco, relativo ao emprego da primeira pessoa, esgalha-se em dois: a personagem principal relata-nos sua história, ou uma personagem secundária comenta o drama do protagonista. Por sua vez, o emprego da terceira pessoa bifurca-se em 1) o escritor, onisciente, conta-nos ou mostra-nos a história, e 2) o escritor limita-se às funções de observador, apenas comunicando o que estiver ao seu alcance²⁷. A

27 Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, Nova Iorque, F. S. Crofts and Co., 1943, p. 588.

questão do ponto de vista, aqui simplificada para os fins da análise, encerra tal importância para os estudos da ficção que um dos mestres no assunto não hesitou em coroá-la a primeira de todas as questões ²⁸.

A verdade é que a análise de um conto, uma novela ou um romance não pode prescindir desse aspecto, sob pena de escamotear um fator de capital relevância na estrutura da obra ficcional. Assim, por exemplo, o ser Bentinho quem nos confia sua tragédia doméstica constitui dado indispensável à compreensão de *D. Casmurro*, pois serve ambivalentemente para os propósitos de ajuizar o cerne do romance, isto é, se houve ou não adultério por parte de Capitu. Em contraposição, a onisciência com que certos romancistas narram dramas e peripécias pode evidenciar sua falsidade íntima. E o emprego de mais de um foco narrativo, como na ficção moderna de vanguarda, denota o esforço de atingir a "verdade" ficcional completa.

Sem querer dizer que labora em erro o ficcionista que utiliza narrador onisciente, nem que constitua acerto o emprego das técnicas múltiplas, ao leitor vigilante não pode passar despercebido o ponto de vista, encarando-o sempre em confronto com os outros aspectos da obra de ficção, a ver-lhes a interação e a necessidade. A análise do foco narrativo, convidando-nos a refletir acerca do relativismo das perspectivas individuais, localiza-nos no âmago da obra de ficção, e descortina-nos a oportunidade para conhecer-lhe a estrutura, micro e macroscopicamente considerada.

Recursos Narrativos

Para uma análise total de uma obra de ficção, não podem faltar os recursos narrativos, por meio dos quais se exprimem os aspectos anteriormente referidos. Desse modo, teríamos: diálogo, descrição, narração e dissertação. Pelo primeiro, entende-se a fala das personagens, e pode ramificar-se em: diálogo direto, que é mostrado ao leitor, por meio de travessão, aspas ou mesmo sem tais expedientes; diálogo indireto, que é mencionado pelo escritor, utilizando a expressão-chave "ele disse que..." e sucedâneos. Ainda pertencem à esfera do diálogo o 1) monólogo interior direto, em que a fala mental da personagem semelha dirigir-se diretamente ao leitor, e monólogo interior indireto, que se transmite com a

28 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 4.^a ed., Nova Iorque, The Viking Press [1962], p. 251.

participação do escritor; e 2) o solilóquio, em que a personagem fala sozinha, sem interlocutor, nem mesmo o escritor (aparentemente). A descrição corresponde à enumeração dos componentes e pormenores de objetos inertes. Quanto à narração, implica acontecimentos, ação e movimento, e a dissertação diz respeito à explanação de idéias ou conceitos. Obviamente, tais recursos podem não aparecer estanques, mas confundidos, entrelaçados, dificultando uma discriminação rigorosa: a dissertação pode integrar-se no diálogo, criando assim um expediente híbrido, e a descrição pode imperceptivelmente passar à narração, e vice-versa, bastando que as personagens se ponham em ação, e vice-versa.

Como deve proceder o analista em face dos recursos de fabulação? Primeiro que tudo, considerará que sua tarefa depende primordialmente da obra em causa, isto é, a própria obra determinará a maneira como encarar os recursos narrativos. Dessa forma, se se trata de um conto, ou de um romance introspectivo, terá de esperar que predomine o diálogo; se for um romance linear ou uma novela, verá que a descrição e a narração ocupam posição destacada. De qualquer modo, a análise exaustiva de uma obra de ficção suporia a estatística de tais expedientes narrativos, a fim de avaliar-lhe o grau de necessidade, adequação e verossimilhança com a história narrada. Por último, o leitor examinar-lhes-á a harmonia e a proporção no conjunto da obra, com vistas a saber em que medida estas duas categorias foram respeitadas. Por exemplo: um romancista de tendência introspectiva que prolongue demasiado a descrição do ambiente social ou da Natureza pode com isso manifestar imaturidade, ou desconhecimento dos modos de adequacionar os meios e os fins de sua obra ficcional. Ou, por outra, se o romancista se propõe como tema uma história de amor segundo o corriqueiro triângulo, cometerá deslize caso se detenha na pintura da sociedade e da cidade: é o que ocorre em *Gabriela, Cravo e Canela*. E se o contista preferir narrar a mostrar sua personagem em ação, é sinal de inexperiência, ou exceção. Como as observações que acabaram de ser feitas se basearam no cotejo dum grande número de espécimes, somente se a quantidade de exceções for numerosa é que mudaremos nossa expectativa a respeito.

E à semelhança do que acontece noutras fases da análise, o estudante pode proceder ao exame dos recursos narrativos de dois modos: 1) separando-os do magma ficcional, considera-los-á estaticamente, ou 2) acompanhando-lhes a evolução no decurso da

obra, isto é, dinamicamente. No primeiro caso, a relação com os demais componentes pode reduzir-se ao mínimo, ao passo que a análise dinâmica tende a sublinhar essa relação, pois implica levar em conta as mutações sofridas pelos recursos narrativos no interior da obra. Assim, podemos dizer que, estaticamente, a Natureza na ficção de Alencar configura-se as mais das vezes ideal ou convencional. Interpretada dinamicamente, haveríamos que ponderar sua relação com os demais expedientes de fabulação e o entrecho de cada romance, e o resultado poderia alterar-se.

b. O CONTO

UM LADRÃO

[1] O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois. Coisa estranha: sem nenhuma preparação, um tipo se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados, comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua — e tudo corre bem. Pisa como se estivesse na rua. É aí que principia a dificuldade. Convém saber mexer-se rapidamente e sem rumor, como um gato: o corpo não pesa, ondula, parece querer voar, mal se firma nas pernas, que adquirem elasticidade de borracha. Se não fosse assim, as juntas estalariam a cada instante, o homem gastaria uma eternidade para deslocar-se, o trabalho se tornaria impossível. Mas ninguém caminha desse jeito sem aprendizagem, e a aprendizagem não se realizaria se as primeiras tentativas fossem descobertas. Deve haver uma divindade protetora para as criaturas estouvadas e de articulações perras. No começo usam sapatos de corda — e ninguém desconfia delas: conseguem não dar nas vistas, porque são como toda a gente. Nenhum polícia iria acompanhá-las. Se não batessem nos móveis e não dirigessem a luz para os olhos das pessoas adormecidas, não cairiam na prisão, onde ganham os modos necessários ao ofício. Aí apuram o ouvido e habitua-se a deslizar. Cá fora não precisam sapatos de banho ou de tênis: mover-se-ão como se fossem máquinas de molas bem azeitadas rolando sobre pneumáticos silenciosos.

[2] O indivíduo a que me refiro ainda não tinha alcançado essa andadura indispensável e prejudicial: indispensável no interior das casas, à noite; prejudicial na rua, porque denuncia de longe o transeunte. Sem dúvida o homem suspeito não tem só isso para marcá-lo ao olho do tira: certamente possui outras pintas, mas é esse modo furtivo de esquivar-se como quem não toca no chão que logo o caracteriza. O sujeito não sabia, pois, andar assim, e passaria despercebido na multidão. Por enquanto nenhuma esperança de se acomodar àquele ingrato meio de vida. E Gaúcho, o amigo que o iniciara, havia sido franco: era bom que ele escolhesse ocupação menos arriscada. Mas o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico.

[3] Entrara na casa, fingindo-se consertador de fogões, e atentara na disposição das peças do andar térreo. Arrependeu-se de não ter estudado melhor o local: devia ter-se empregado lá como criado uma semana. Era o conselho do Gaúcho, que tinha prática. Não o escutara, procedera mal. Nem sabia já de que lado da sala de jantar ficava a porta da copa.

[4] Afastou-se receoso de que alguém o observasse. Desceu a rua, entrou no café da esquina, espiou as horas e teve desejo de tomar uma bebida. Não tinha dinheiro. Doidice beber álcool em semelhante situação. Procurou um níquel no bolso, estremeceu. As mãos estavam frias e molhadas.

— Tem de ser.

[5] Tornou a olhar o relógio. Não é que se havia esquecido das horas? Passava de meia-noite. Felizmente a rua topava o morro e só tinha uma entrada. A exceção dos moradores, pouca gente devia ir ali.

[6] Afinal aquilo não tinha importância. Agora temia encontrar um conhecido. O que mais o aperreava era o diabo da tremura nas mãos. Estava quase certo de que o garção lhe estranhava a palidez. Saiu para a calçada e ficou indeciso, olhando o morro, enxugando no lenço os dedos molhados, dizendo pela segunda vez que aquilo não tinha importância. Como? Sacudiu a cabeça aflito. Que é que não tinha importância?

[7] Seria bom recolher-se. Sorriu com uma careta e subiu a ladeira, colando-se às paredes. Como recolher-se? Vivia na rua. À medida que avançava, a frase repetida voltou e logo surgiu o sentido dela. Bem. À perturbação diminuiu. O que não tinha importância era saber se a porta da copa ficava à direita ou à esquerda da sala de jantar. Ia levar talheres? Hem? Ia correr perigo por causa de talheres? Mas pensou num queijo visto sobre a geladeira e sentiu água na boca.

[8] Aproximou-se do morro, as pernas bambas, tremendo como uma criança. Provavelmente a copa era à direita de quem entrava na sala de jantar, perto da escada.

— Tem de ser.

[9] Foi até o fim da calçada e, margeando a casa do fundo, passou para o outro lado. Parou junto ao portão, encostou-se a ele, receando que o vissem. Se estirasse o pescoço, talvez o guarda, lá embaixo, lhe percebesse os manejos. O coração bateu com desespero, a vista se turvou. Não conseguiria enxergar a esquina e o guarda.

[10] Encolheu-se mais, olhou a janela do prédio fronteiro, imaginou que por detrás da janela alguém o espreitava, talvez o dono da loja de fazenda que o examinara com ferocidade, através dos óculos, quando ele estacionara junto do balcão. Tentou libertar-se do pensamento impertuno. Por que haveriam de estar ali, àquela hora, os mesmos olhos que o tinham imobilizado na véspera?

[11] De repente sentiu grande medo, pareceu-lhe que o observavam pela frente e pela retaguarda, achou-se impellido para dentro e para fora do jardim, a rua encheu-se de emboscadas. A janela escureceu, os óculos do homem da loja sumiram-se. Pôs-se a tremer, as idéias confundiram-se, o projeto que armara surgiu-lhe como fato realizado. Encostou-se mais ao portão.

- [12] Durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado. A menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes.
- [13] Um estremezimento dispersou essas recordações meio apagadas. Quis fumar, temeu acender um cigarro. Levantou a cabeça, distraiu-se vendo um bonde rodar longe, na boca da rua.
- [14] Sim, não, sim, não. Duas idéias voltaram: o homem que se ocultava por detrás da janela estava aquecido e tranqüilo, a menina das tranças escondia os olhos verdes e tinha um sorriso tranqüilo. Os dentes bateram castanholas, e isto alarmou-o: talvez alguém ouvisse aquele barulho esquisito de porco zangado. Mordeu a manga do paletó, o som esmoeceu.
- [15] Sim, não, sim, não. Havia um relógio na sala de jantar, estava quase certo de que escutava as pancadas do pêndulo. Os dentes calaram-se, felizmente já não havia precisão de mastigar o tecido.
- [16] Mudou de posição, espreguiçou-se, os receios esfriaram. Agora se mexia como se não houvesse nenhum perigo. Segurou-se aos ferros da grade, uma energia súbita lançou-o no jardim. Pisando os canteiros, subiu a calçada, arriou no sofá do alpendre. Se o descobrissem ali, diria que tinha entrado antes de se fechar o portão e pegara no sono. Era o que diria, embora isto não lhe servisse.
- [17] Para que pensar em desgraças? Levantou-se, chegou-se à porta, meteu a caneta na fechadura. O tremor das mãos havia desaparecido. A língua correu macia, uma folha da porta se descerrou. Estacou surpreso: como nunca havia trabalhado só, imaginara que a fechadura emperrasse, que fosse preciso trepar no sofá e cortar com diamante um pedaço de vidraça. Deitaria por baixo da porta um jornal aberto, enrolaria a mão no lenço e daria um murro no vidro, que iria cair sem ruído em cima do papel. Agarrar-se-ia ao caixilho com as pontas dos dedos, suspender-se-ia, entraria na casa, a cabeça para baixo, as mãos procurando o chão. Ficaria pendurado algum tempo, feito um macaco, os dedos dos pés curvos à borda da abertura como ganchos. Era quase certo não se sair bem nesse pulo arriscado. Falharia, sempre falhava.
- [18] Procurou a vidraça, inutilmente: não existia vidraça. Nem existia jornal. Estupidez fantasiar dificuldades.
- [19] Entreabriu a porta, mergulhou na faixa de luz que passou pela fresta, correu o trinco devagarinho. Avançou, temendo esbarrar nos móveis. Acostumando a vista, começou a distinguir manchas: cadeiras baixas e enormes que atravancavam a saleta. Escorregou para uma delas, o coração aos baques, o fôlego curto. Afundou no assento gasto. As rótulas estalaram, as molas do traste rangeram levemente. Ergueu-se precipitado, encostou-se à parede, com receio de vergar os joelhos. Se as juntas continuassem a fazer barulho, os moradores iriam acordar, prendê-lo. Achou-se fraco, sem coragem para fugir ou defender-se. Acendeu a lâmpada e logo se arrependeu. O círculo de luz passeou no soalho, subiu uma cadeira e sumiu-se. A escuridão voltou. Temeridade acender a lâmpada.

- [20] Penetrou na sala de jantar, escancarando muito os olhos. Agora os objetos estavam quase visíveis. Uma sombra alvacentas descia pela escada, havia luz no andar de cima.
- [21] Bem. A porta da copa, um buraco negro, ficava à direita, como ele tinha suposto. Vira um queijo sobre a geladeira dois dias antes. Chegou-se à escada, apoiou-se ao corrimão, voltado para a copa. Realmente não tinha fome. Sentia uma ferida no estômago, mas a boca estava seca. Encolheu os ombros. Estupidez arriscar-se tanto por um pedaço de queijo.
- [22] Subiu um degrau, parou arfando, subiu outros, experimentando uma sensação de enjôo. A casa mexia-se, a escada mexia-se. A secura da boca desapareceu. Dilatou as bochechas para conter a saliva e pensou no queijo, nauseado. Adiantou-se uns passos, engoliu o cuspo, repugnado, entortando o pescoço.
- Tem de ser.
- [23] Repetiu a frase para não recuar. Apesar de ter alcançado o meio da escada, achava difícil continuar a viagem. E se alguém estivesse a observá-lo no escuro? Lembrou-se do sujeito da loja de fazenda. Talvez ele fosse o dono da casa, estivesse ali perto, vigiando como um gato. Pensou de novo na menina da escola primária, no sorriso dela, nas pálpebras que se baixavam, escondendo olhos verdes, de gato. Desgostou-se por estar vacilando, perdendo tempo com miudezas.
- [24] Chegou ao fim da escada, parou escutando, enfiou por um corredor onde vários quartos desembocavam. Fugiu de uma porta iluminada e encaminhou-se à sala, com a esperança de encontrá-la deserta. O medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho. Realizara uma proeza, sim senhor, só queria ouvir a opinião do Gaúcho. Se não acontecesse uma desgraça, procuraria Gaúcho no dia seguinte. Se não acontecesse uma desgraça. Benzeu-se arrepiado. Deus não havia de permitir infelicidade. Tolice pensar em coisas ruins. Contaria a história no dia seguinte, sem falar no medo, e Gaúcho aprovaria tudo, sem dúvida.
- [25] Torceu a maçaneta, devagarinho: felizmente a porta não estava fechada com chave. Aterrorizou-se novamente, mas surgiu-lhe de supetão a idéia singular de que o perigo estava nos quartos, e na sala poderia esconder-se. Entrou, cerrou a porta, fez um gesto cansado, respirou profundamente, afirmou que estava em segurança. A tontura devia ser por causa da fome. Também um desgraçado como ele meter-se em semelhante empresa! Tinha capacidade para aquilo? Não tinha. Um ventanista. Que é que sabia fazer? Saltar janelas. Um ventanista, apenas. A vaidade infantil murchou de repente. Se o descobrissem, nem saberia fugir, nem acertaria com a saída. O que o preocupava naquele momento, porém, era menos o receio de ser preso, que a convicção da própria insuficiência, a certeza de que ia falhar. As mãos tremeriam, as juntas estariam, movimentos irrefletidos derrubariam móveis.
- [26] Apertou as mãos, subitamente resolvido a acabar depressa com aquilo, fixou a atenção na cama enorme, onde um casal de velhos dormia. Baixou-se, alarmado: se uma das pessoas acordasse, vê-lo ia parado, como estátua. Avançou, de cócoras, foi esconder-se por detrás da cabeceira

da cama, permaneceu encolhido, até sentir cãibras nas pernas. As janelas estavam abertas, a luz da rua banhava a sala.

[27] Virando o rosto, viu-se no espelho do guarda-vestidos e achou-se ridículo, agachado, em posição torcida. Voltou-se, livrou-se da visão desagradável, avistou um braço caldo fora da cama. Braço de velha, braço de velha rica, de uma gordura nojenta. A mão era papuda e curta, anéis enfeitavam os dedos grossos. Pensou em tirar os anéis com agulhas, mas afastou a idéia. Trazia no bolso as agulhas, só porque Gaúcho lhe ensinara o uso delas. Não se arriscaria a utilizá-las. Gaúcho tinha nervos de ferro. Tirar anéis da mão de uma pessoa adormecida! Que homem! Anos de prática, diversas entradas na casa de detenção.

[28] Engatinhando, aproximou-se do guarda-vestidos, abriu-o e começou a revistar a roupa. Descobriu uma carteira e guardou-a sem reparar no que havia dentro dela. Interrompeu a busca, afastou-se, mergulhou no corredor, parou à porta do quarto iluminado. Examinou a carteira, achou várias notas. Tentou calcular o ganho mas a luz do corredor era insuficiente. Escondeu o dinheiro, soltou um longo suspiro.

[29] Devia retirar. Deu alguns passos, recuou vexado, receoso das pilhérias que Gaúcho iria jogar-lhe quando soubesse que ele tinha deixado uma casa sem percorrê-la. O terror desaparecera: estava cheio de espanto por haver escapado àquele imenso perigo. Realmente não tinha escapado, mas julgava-se quase livre.

[30] Abriu uma porta a ferro, acendeu a lâmpada, viu um oratório. Desejou apoderar-se dos resplendores das imagens e do bordão de São José, de ouro, pesado. Afastou-se, com medo da tentação. Não cometeria semelhante sacrilégio.

[31] Andou noutras peças, arrecadou objetos miúdos. Queria penetrar no quarto iluminado, mas não conseguia saber o que o empurrava para lá. Boiavam-lhe no espírito dois esboços de projetos: contar o dinheiro, coisa que não poderia fazer no corredor, e descrever a Gaúcho a aventura.

[32] Destrancou a porta, entrou, esquivou-se para trás de um armário. Havia no quarto uma cama estreita, mas nem reparou na pessoa que estava deitada nela. Tirou do bolso a carteira, ficou algum tempo olhando, como um idiota, papéis e dinheiro. Principiou uma soma, que se interrompeu muitas vezes: os dedos tremiam, os números atrapalhavam-se. Impossível saber quanto havia ali. Machucou as notas na algibeira da calça. Bem, contaria depois a grana, quando estivesse calmo. Abandonaria o morro e iria viver num subúrbio distante, onde ninguém o conhecesse, largaria aquela profissão, para que não tinha jeito. Nenhum jeito. Não diria nada a Gaúcho, evitaria indivíduos assim comprometedores. Iria endireitar, criar vergonha, virar pessoa decente, arranjar um negócio qualquer longe de Gaúcho. Sim senhor. Apalpou o rolo de notas através do pano, meteu o botão na casa da algibeira. Criar vergonha, sim senhor, o que tinha ali dava para criar vergonha.

[33] Olhou a cama, julgou a princípio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu. Voltou-se, não devia arriscar-se à toa. Deu uns passos em direção à porta, deteve-se, curvou-se, observou a moça.

Achou nela traços da menina de olhos verdes. O coração bateu-lhe demais no peito magro, pareceu querer sair pela boca.

— Estupidez.

[34] Aprumou-se e desviou a cara. Estupidez. Tentou pensar em coisas corriqueiras, encheu os pulmões, contou até dez. A tatuagem da perna de Gaúcho era medonha, uma tatuagem indecente; àquela hora o café da esquina devia estar fechado. Tornou a contar até dez, esvaziando os pulmões. Um acesso de tosse interrompeu-lhe o exercício.

[35] Retirou-se precipitado, fazendo esforço enorme para se conservar em silêncio. Faltou-lhe o ar, as lágrimas saltaram-lhe, as veias do pescoço endureceram como cordas esticadas. Atravessou o corredor desembestadamente, desceu a escada, meio doido, sacudindo-se desengonçado, a mão na boca. Sentou-se no último degrau e esteve minutos agitado por pequenas contrações, um som abafado morrendo-lhe na garganta, asmático e penoso, resfolegar de cachorro novo. Pôs-se a arquejar baixinho, extenuado, procurando livrar-se de um pigarro teimoso que lhe arranhava a goela. Enxugou um fio de baba, pouco a pouco se recompôs. Certamente as pessoas do andar de cima tinham despertado quando ele fugira correndo.

[36] Virou a cabeça, puxou a orelha, agoniado. Tinha a ilusão de perceber o trabalho das traças que roíam pano lá em cima, nos armários.

[37] Devia ter trazido alguma roupa para vender ao intrujão.

[38] Um apito na rua deu-lhe suores frios, um galo cantou perto. Depois tudo sossegou, avultaram no silêncio rumores indeterminados: provavelmente pés de baratas se moviam na parede.

[39] Ergueu-se, com fome, libertou-se de terrores, procurou orientar-se. As cócegas na garganta desapareceram. Toliçe prestar atenção à marcha das baratas na parede e ao apito do guarda na rua. Nada daquilo era com ele, estava livre de perigo. Livre de perigo. Se a tosse voltasse, abafá-la-ia mordendo a manga. Temperou a garganta, baixinho. Tranquilo e com fome. Voltou-se para um lado e para outro, hesitou entre a saleta e a copa. O pigarro sumiu-se completamente, a boca encheu-se de saliva. Aguçou ainda o ouvido: nem apito nem canto de galo, as pernas das baratas se tinham imobilizado. Desejava entrar na copa, comer um bocado. Agora que a sufocação e a secura da boca haviam desaparecido, bem que precisava mastigar qualquer coisa.

[40] Apertou o botão da lâmpada, a luz fraca lambeu a cristaleira, subiu a mesa, dividiu-a pelo meio. Descansou a lâmpada na toalha. Bambeando, amolecido, retirou da algibeira as notas machucadas, tentou novamente contá-las, aproximando-as muito do pequeno foco elétrico. Recomeçou a contagem várias vezes, afinal julgou acertar, convenceu-se de que havia ali dinheiro suficiente para um botequim de subúrbio. Alisou as cédulas, dobrou-as, guardou-as, abotoou-se. Um capital. Sentia frio e fome. O guarda devia estar cochilando lá embaixo, à esquina do café. Levantou a gola. Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe do Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregue-

ses, pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. Um patrão, sim senhor, fiscalizaria os empregados rigorosamente. E Gaúcho nem o reconheceria se o visse, gordo, sério, bulindo na caixa registradora. Naturalmente. Apalpou a carteira, sentiu-se forte. Bem. Contanto que não fossem fuxicar política no café. Esportes, coisas inofensivas, perfeitamente; mas cochichos, papéis escondidos, isso não. Tudo na lei, nada de complicações com a polícia.

[41] Aprumou-se, esqueceu o lugar onde estava. Uma dorzinha fina picou-lhe o estômago. Tomou a lâmpada, encaminhou-se à copa, firme como um proprietário. O medo se havia sumido. Para bem dizer, era quase um dono de botequim no subúrbio.

[42] De repente assaltou-o um desejo besta de rir, riu baixo, temendo engasgar-se e tossir de novo. Sacolejou-se muito tempo, e a sombra dele dançava na luz que se espalhava no soalho. Tinha chegado fazendo tolices, nem acertava com as portas, um doido. Largara-se pela escada abaixo, aos saltos. E ninguém acordara, parecia que os moradores da casa estavam mortos. Então para que todos os cuidados, todas as precauções? Gaúcho fazia trabalho direito, tirava anéis das pessoas adormecidas, com agulhas. Homem de merecimento. E, apesar de tudo, mais de vinte entradas na casa de detenção, viagens à colônia correcional, fugas arriscadas. Inútil a ciência de Gaúcho. Quando Deus quer, as pessoas não acordam.

[43] Onde estaria o queijo que na antevéspera se achava em cima da geladeira? Procurou-o debalde. Entrou na cozinha, mexeu nas caçarolas, encontrou pedaços de carne, que devorou quase sem mastigar. Lambeu os dedos sujos de gordura, abriu devagarinho a torneira da pia, lavou as mãos, enxugou-as ao paletó. Respirou, consolado. A tontura desapareceu.

[44] Recordou os disparates que praticara. Santa Maria! Desastrado. Se falasse a Gaúcho com franqueza, ouviria um sermão. Mas não falaria, não queria mais relações com Gaúcho, ia abrir um café no arrabalde.

[45] Voltou à sala de jantar e apagou a lâmpada. Aquela gente lá em cima tinha um sono de pedra.

[46] Veio-lhe a idéia extravagante de subir de novo a escada e tornar a descê-la, convencer-se de que não era tão desazado como parecia. E lembrou-se da menina dos olhos verdes, que lhe surgiu na memória com um seio descoberto. Absurdo. Quem estava com o seio à mostra era a moça que dormia no andar de cima. Como seriam os olhos dela?

[47] Duas pancadas encheram a casa. E um tique-taque de relógio começou a aperreá-lo. Pouco antes havia silêncio, mas agora o tique-taque martelava-lhe o interior.

[48] Dirigiu-se à saleta, voltou com a tentação de entrar nos quartos, trazer de lá alguns objetos para vender ao intrujão. Parecia-lhe que, recomeçando o trabalho em conformidade com as regras ensinadas por Gaúcho, de alguma forma se reabilitaria. O maço de notas, adquirido facilmente, nem lhe dava prazer.

- [49] Pisou a escada e estremeceu. As razões que o impeliam sumiram-se, ficou o peito descoberto.
- [50] Esforçou-se por imaginar o botequim do arrabalde. Inutilmente. Subiu, parou à entrada do corredor.
— Que doidice!
- [51] Foi até a porta do quarto iluminado, empurrou-a, certificou-se de que a mulher continuava a dormir.
- [52] E daí em diante, até o desfecho medonho, não soube o que fez. No dia seguinte, já perdido, lembrou-se de ter ficado muito tempo junto à cama, contemplando a moça, mas achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou. Como se tinha dado aquilo? Nem sabia. A princípio foi um deslumbramento, a casa girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca. Girando, aproximando-se e afastando-se, mosca. E a necessidade de pousar, de se livrar dos giros vertiginosos. A figura de Gaúcho esboçou-se e logo se dissipou, os óculos do homem da loja e os vidros da casa fronteira confundiram-se um instante e esmoreceram. Novas pancadas de relógio, novos apitos e cantos de galo, chegaram-lhe aos ouvidos, mas deixaram-no indiferente, voando. E aconteceu o desastre. Uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça.
- [53] O resto se narra nos papéis da polícia, mas ele, zozzo, moído, só conseguiu dar informações incompletas e contraditórias. É em vão que o interrogam e machucam. Sabe que ouviu um grito de terror e barulho nos outros quartos. Lembra-se de ter atravessado o corredor e pisado o primeiro degrau da escada. Acordou aí, mas adormeceu de novo, na queda que o lançou no andar térreo. Teve um sonho rápido na viagem: viu cubículos sujos povoados de percevejos, esteiras no chão úmido, caras horríveis, levas de infelizes transportando vigas pesadas na colônia correcional. Insultavam-no, choviam-lhe pancadas nas costas cobertas de pano listrado. Mas os insultos apagaram-se, as pancadas findaram. E houve um longo silêncio.
- [54] Despertou agarrado por muitas mãos. De uma brecha aberta na testa corria sangue, que lhe molhava os olhos, tingia de vermelho as coisas e as pessoas. Um velho empacotado em cobertores gesticulava no meio da escada, seguro ao corrimão. E um grito de mulher vinha lá de cima, provavelmente a continuação do mesmo grito que lhe tinha estragado a vida.

ANÁLISE

1 Primeiro que tudo, localizemos a narrativa que tomamos para matéria de análise: trata-se do conto "Um Ladrão", pertencente ao livro *Insônia*, de Graciliano Ramos (1892-1953), publicado pela Liv. José Olympio, no Rio de Janeiro, em 1947.

Como vimos na altura própria, a análise de qualquer obra em prosa centra-se nos seguintes aspectos: a ação (ou o enredo),

o tempo, o espaço, as personagens, o ponto de vista e os recursos técnicos (o diálogo, a descrição, a narração e a dissertação). Coerentemente com o espírito propedêutico deste livro, vou passar à análise do conto seguindo sua própria evolução, a fim de mostrar como emergem os acidentes narrativos que conduzem àqueles tópicos. O leitor e eu procederemos como se estivéssemos desvendando os “segredos” da história de Graciliano na mesma ordem em que se estrutura. Terminado esse lance da análise, poderemos, na segunda parte, sintetizar as anotações feitas e propor caminhos de conclusões e de juízos críticos.

2. O conto abre *ex-abrupto*, como de hábito, com a seguinte declaração: “O que o desgraçou por toda a vida foi a felicidade que o acompanhou durante um mês ou dois.” Que dizer dela? Formalmente, corresponde a um mote, ao *motivo* do conto, o que atende a uma característica tradicional dessa fôrma literária: uma “história de proveito e exemplo”, um apólogo, um “caso”. Portanto, do prisma formal, vemos que o conto principia à maneira de uma narrativa de “era uma vez...”, mas noutra nível estilístico. E noutra nível ético: o mote, interpretado em seu conteúdo, revela uma espécie de “moral” ou de aforisma, de que a narrativa seria a ilustração. Essa moral evidencia bom senso e senso comum: denota, por parte de seu autor, um conhecimento resignado e tenso da realidade cotidiana, qual o “saber de experiências feito” de que fala Camões. Uma filosofia de vida profunda e sábia, mas simples e desencantada, como se dissesse que a felicidade é sempre enganadora. Tal ceticismo, que se insinua desde a primeira linha, pode ser um aspecto relevante para a compreensão do conto como um todo.

Todavia, para a análise importa, desde já, saber se houve coerência entre o mote e a ilustração, isto é, se uma e outra se casam bem, harmonicamente, ou se revelam artificialidade por parte do narrador, inventando um mote falso ou postiço para uma história já pronta, ou uma narrativa para um mote velho. Resolver a dúvida interessa muito, para além da substância do mote, pois, conforme for, o conto será considerado estruturalmente falho, ou estruturalmente correto. Só a análise pode carrear elementos que permitam afirmá-lo em definitivo.

O que se segue, desde “Coisa estranha”, que introduz o segundo período do parágrafo, até “pneumáticos silenciosos”, que encerra o parágrafo, constitui algo como explicitação ou/e parti-

cularização do mote, porquanto a moral de abertura se aplicaria a qualquer pessoa, especialmente (ao ver do contista) a um tipo que “se aventura, anda para bem dizer de olhos fechados; comete erros, entra nas casas sem examinar os arredores, pisa como se estivesse na rua — e tudo corre bem”, em suma, um ladrão.

Vê-se que o ficcionista, tendo plena consciência dos rigores estruturais do conto, caminha do geral para o particular, mas um geral sujeito à prova e apenas geral no âmbito da narrativa que arquiteta, ou seja, que funciona como uma generalidade em face da particularidade do conto, mas que não gozaria de idêntica prerrogativa fora dele. Se me fiz claro, pode-se acrescentar que tal andamento do geral para o particular denuncia a existência de uma como “introdução” ou “proposição”, que prepara a curiosidade do leitor para o desenvolvimento da história. Note-se que, ao explicitar ou particularizar o mote, o contista generaliza: “um tipo”, “usam sapatos de corda”, “conseguem não dar nas vistas, porque são como toda a gente”, etc.

Mas, na entrada do segundo parágrafo (note-se a segurança do autor na organização das partes de sua história: o primeiro parágrafo corresponde à “introdução”, como vimos; e o segundo?), o contista individualiza o tratamento da personagem, voltando-se para o seu herói diferenciado, personificação daqueles mencionados nas primeiras linhas: agora, o ficcionista fala em “o indivíduo”, “o sujeito”, ainda que anônimo.

Registre-se o fato de o protagonista não ter nome: como explicar? “Herói sem caráter”, à semelhança de Macunaíma (será que ambos retratam, de perspectivas diferentes, o caráter do brasileiro?), o ladrão não precisa de nome, nem mesmo de apelido, por se tratar de um anônimo, idêntico a todos os ladrões e, quem sabe?, igual a todas as pessoas que arriscam tudo depois de conhecer por algum tempo a felicidade. Não é de um exímio contista o anonimato da personagem do conto? Não é de um arguto conhecedor da alma e da condição humanas? Para bem equacionar a questão, julgo aconselhável que o estudante coteje o anonimato do herói com o fato de seu “mestre” ostentar um apelido, Gaúcho, e de as demais personagens serem destituídas de nome. Com isso, vamo-nos dando conta das personagens que contracenam no conto, e, anotando-lhes as semelhanças e dessemelhanças, vamos preludiando a interpretação parcial e global da narrativa.

Fechado o parênteses, retornemos às nossas observações. Atente-se para o fato de que, no parágrafo 2, conquanto a especificação (relativa) do herói da história se acentue, ainda por instante o contista cede à necessidade de generalizar. Assim, desde a referência à “andadura indispensável e prejudicial” até “esse modo furtivo de esquivar-se como quem não toca no chão que logo o caracteriza”, percebe-se a inserção do conceito ou da nota universalizante. Essa, que indica a presença dum recurso técnico raro no conto moderno — a dissertação —, corre por conta do caráter de “história de proveito e exemplo” já assinalado. Mas correria tão-somente por conta disso? Provavelmente não, pois é indiscutível a flagrante coerência interna entre o anonimato dos figurantes (com exceção de um só) e sua universalização. Não acha o leitor que se poderia levantar a hipótese de uma e outra coisa poderem estar denunciando uma visão simbólica ou alegórica do mundo? Isto é, uma visão segundo a qual no âmago de cada situação isolada se encontraria uma situação universal, de molde que a conjuntura microcós mica seria símbolo ou alegoria da conjuntura macrocós mica?

Mais uma vez cabe alertar o leitor para o fato de a hipótese nos ser sugerida pelos dados colhidos até agora; nada impede que a análise posterior a desminta, a modifique, pois o importante não é confirmá-la apenas, mas fixá-la no momento em que se nos impõe. Explique-se novamente que, apesar de negada ou alterada, contribuirá por certo para aclarar o aspecto em causa e para a interpretação do conjunto da obra.

Como quer que seja, a injeção dissertativa do segundo parágrafo, nascida por consequência das próprias observações acerca do herói, completam de vez a secção introdutória do conto, ao menos em sua faceta conceptual. Decerto percebendo o mecanismo orientador de sua “fábula”, o contista ainda nos fornece outra informação, agora de natureza histórica, a fim de arrematar a “história prévia” do ladrão: adianta-nos que Gaúcho o iniciara cautelosamente, mas que “o rapaz tinha cabeça dura”.

Quanto ao nome do “mestre” do aprendiz de gatuno, ainda não há elementos para uma resposta cabal: na devida altura, retomaremos a questão. Quanto aos traços psicológicos do ladrão, enriquecem, a seu modo, o desenho mental que dele vimos esboçando. Note-se que, em harmonia com o anonimato e a universalização do tipo, desconhecemos-lhe qualquer

outra minudência física ou psíquica que não aquela escassíssima informação que nos foi prestada no topo do parágrafo 2: "o rapaz tinha cabeça dura: animado por três ou quatro experiências felizes, estava ali, rondando o portão, como um técnico". Diga-se de passagem que tal parcimônia descritiva, além de correr por conta da referida coerência, constitui uma das características específicas do conto: a descrição de seu protagonista central sempre tende a uma simplificação de traços, pela impossibilidade de lhe pintar um retrato inteiro, apenas exequível nos amplos quadrantes do romance. Não quero dizer que o herói de um conto deva sempre ser indefectivelmente anônimo, mas que é esquematizado e corriqueiro: alguém como Raskolnikov jamais se acomodaria no perímetro de um conto, da mesma forma que o ladrão da história de Graciliano em hipótese alguma poderia protagonizar um romance.

Findo o segundo estágio da "introdução", o contista enceta sua narrativa (§ 3): "Entrara na casa, fingindo-se consertador de fogões, e atentara na disposição das peças do andar térreo". Percebe-se que o ficcionista dedica toda a sua atenção ao herói, causa primeira e última de sua história, como pode evidenciar uma leitura preliminar, ainda que realizada ludicamente. Tanto é assim que de pronto cessam as notações de ordem narrativo-dissertativa (dos parágrafos anteriores), para dar lugar ao expediente que mais se ajusta à fisionomia dramática do conto: o diálogo. Mas o leitor poderia indagar pelo diálogo neste terceiro parágrafo. A resposta seria que, tirante o período iniciador do parágrafo, tudo o mais é diálogo, numa de suas expressões, o monólogo interior. Vê-se que a própria menção do Gaúcho semelha aludir a um diálogo entre o protagonista e o colega de profissão, mas trata-se de uma sugestão perfeitamente dispensável ao caráter de monólogo interior ostentado pela passagem. Observe-se que é um monólogo rememorativo, de feição narrativa, apenas aflorando a zona do consciente, o que decorre das próprias exigências do conto. Quer dizer: o espaço dramático de um conto não comporta os monólogos abissais, que trazem à superfície mental a vegetação psíquica dos mundos da inconsciência e da subconsciência.

O leitor, que deve estar apetrechado de uma teoria do conto, sabe que essa fôrma literária rejeita a câmara lenta das prospeções psicológicas mais fundas. Assim se explica que tenhamos monólogo nesse passo do conto, e que seu tom seja reme-

morativo. E se recordarmos que o conto pede sínteses dramáticas (súmulas de acontecimentos anteriores ou colaterais à ação principal; o mesmo que “história prévia”), parece esclarecida a presença do diálogo em sua forma monologal.

Como se nota, já conhecemos a dissertação (em sua configuração moralizante), o diálogo e a narração (em seu aspecto primário, logo à entrada do parágrafo 3, que acabamos de examinar). O parágrafo seguinte (4) abre com pormenores narrativos, alinhados de maneira telegráfica, como aliás reclama o conto: o ficcionista prepara cuidadosamente a ação capital, mas esta é que importa; daí que tudo o mais, concernente à narração, propenda a simplificar-se ao nível do estritamente indispensável à elucidação do nervo central da história. Observe-se, por isso mesmo, que as breves indicações narrativas são entremeadas de monólogo, direta ou indiretamente expresso: “receoso de que alguém o observasse”, “teve desejo de tomar uma bebida”; “Doidice beber álcool em semelhante situação”; “— Tem de ser”.

Tal mesclagem entre a narração e o diálogo denota uma tendência à fusão que não pode escapar à lupa analítica do leitor. Mas como explicá-la? Creio que se poderia aventar a hipótese de o caráter típico do conto o requerer, isto é, a concentração de efeitos que o identifica exigiria que entre a ação (que é substancial) e o diálogo (que é imprescindível) ocorresse profunda interação, até culminar na osmose que dificultasse, ao primeiro golpe de vista, discriminá-los (como no § 4). À rigor, a ação física da personagem aparece como que vigiada pelo pensamento, ou pelo diálogo, de modo que o eixo da fabulação fosse constituído do amálgama composto da ação “concreta” e da ação rememorada, a primeira expressa pela narração, e a outra, pelo diálogo. Daí a brevidade dos apontamentos narrativos, porque sempre em função da ação dramática central, plasmada no diálogo.

Nos parágrafos 5 a 10, note-se o mesmo entremear dos dois recursos técnicos, de tal forma que o leitor talvez entre a desconfiar que a história toda está, na verdade, sendo lembrada pelo ladrão, como se o “ele” narrativo constituísse o seu *alter-ego*, e como se o verdadeiro autor (Graciliano Ramos) se elidisse para que a voz interior do protagonista falasse mais alto. Ou como se o conto (ou a memória do herói) se contasse a si próprio. Nesse caso, não acha o leitor que podemos estar diante de um longo monólogo, apenas disposto na terceira pessoa para

conferir ênfase ao acontecimento capital, marcar-lhe a espontaneidade original? Assim sendo, não haveria identificação entre o autor e o protagonista? E, no caso de tais indagações conhecerem resposta positiva, não evidenciará a superior habilidade do ficcionista, ao desdobrar-se no herói e simultaneamente esconder-se na terceira pessoa? Não acha que a verossimilhança (proposta pelo universo do conto) resiste, por isso mesmo, à perquirição mais exigente possível? Seja como for, os fragmentos de monólogo que pontilham a narrativa guardariam ainda mais essa explicação, o que confirmaria uma vez mais a importância do diálogo na configuração do conto.

Note-se porém que, ultrapassada a fase de indecisão perante seus desígnios malevolentes, o jovem ladrão, trêmulo ainda, “encostou-se mais ao portão” (§ 11), e “durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio” (§12), etc. Percebe-se, aqui, a mudança no tom do monólogo: antes rememorativo, próximo, quase como a soma de imagens vivas, presentes na consciência; agora, a lembrança dum passado distante, se bem que de caráter ainda narrativo. Antes, a recordação se impunha por uma espécie de associação automática, ao passo que agora se torna imperiosa uma pausa no dinamismo da ação, evidente no próprio fato de o herói haver-se encostado ao portão.

Por outro lado, os monólogos anteriores estavam sintaticamente solidários com a narração; neste momento, deslocada para longe a fonte das reminiscências, o ficcionista destaca o monólogo do corpo da ação e vê-se compelido a declarar o tipo de prospecção psicológica que efetua: o parágrafo 12, iniciado por “Durante minutos”, funciona como uma “ilha” proustiana, de que o verbo “lembrar” constitui um sinal. Se nos detivermos um instante neste parágrafo remissivo, perceberemos alguns dados importantes para a compreensão do protagonista da história e de sua propensão (fruste) para o crime. Primeiro, ficamos sabendo que era, ou então se julgava que fosse, um “menino triste, enfezado”. Como se não bastasse como fator determinante de sua conduta na juventude, damos conta de que os demais participantes de seu mundo infantil também colaboraram com sua parcela decisiva: a escola, ambiente da co-educação, deixa-lhe a lembrança amarga de uma professora distraída, “indiferente”. A vizinhança, de certo modo prolongando o clima doméstico (que as recordações desconsideram, mas cuja tônica psicológica pode ser facilmente imaginada), corrobora as más condições psico-

fisiológicas (“triste, enfezado”) em que o ladrão iniciou a vida: “O vizinho mal-encarado, que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado”, enquanto “a menina de tranças era linda, falava apertando as pálpebras, escondendo os olhos verdes”.

Que acha o leitor dessas lembranças? É preciso aguardar o término da análise para equacionar-lhes devidamente o significado, mas poderíamos deduzir algumas idéias, a modo de hipótese a confirmar. O leitor certamente se lembrará de que a prosa de ficção, porque gira em torno de personagens, envolve problemas de psicologia, social ou individual. Pois bem: as reminiscências do ladrão ingênuo nos conduzem ao conhecimento de seu perfil psíquico e, por tabela, de sua filosofia de vida e da visão do mundo que enforma o conto que analisamos e as restantes obras de Graciliano.

De um lado, percebe-se a predileção pelas lembranças melancólicas, seja porque ficaram mais gravadas no subconsciente da personagem, seja porque ignorou experiências felizes na infância. De outro lado, a referência ao mau vizinho, além de toque desconsolado, revela uma relação entre a maldade e o gozo da autoridade permitido pela condição de militar (e o leitor de Graciliano certamente se recorda de idêntica situação em *Vidas Secas*). Seria demasiado vislumbrar, por entre as sombras dessa amargurada imagem da infância, uma concepção do Universo que situa a tônica do binômio homem *versus* realidade no segundo termo da equação? Seria despropositado acreditar que o herói, ao rememorar, buscava involuntariamente as causas de seu pendor para o furto, como que para isentar-se de culpa? E o narrador, ao acompanhar o protagonista em sua coerente sondagem no tempo, não estaria advogando causa idêntica, isto é, a de que o culpado do crime seria o organismo social, não o indivíduo que o pratica? Como sempre, tais indagações devem esperar outros argumentos para alcançar resposta satisfatória, mas o que nos interessa no momento é saber que o mencionado parágrafo 12 autoriza claramente a levantá-las.

Por fim, o mesmo parágrafo 12 culmina com a referência à menina de olhos verdes: linda, afetada (“falava apertando as pálpebras”), dotada de predicados que fascinam sobremaneira o brasileiro miscigenado: tinha “olhos verdes”. Em suma: bonita mas vazia por dentro. Outra causa de seu desencanto, como se o fato de os dotes físicos serem exclusivos na memória ratificasse

toda a injustiça social e psicológica que o ladrão sofreu na pessoa da professora e do “vizinho mal-encarado”. Não acha o leitor? Não acha que o parágrafo 12 contém elementos fundamentais à compreensão do herói e de sua história? Vejamos o que as linhas seguintes nos ensinam.

Voltando-se a si das “recordações meio apagadas” (§ 13), ei-lo por um escasso momento em comunicação com a realidade circundante. Mas terminada a breve escapada ao presente, opera-se o retorno ao passado (§ 14), já agora de mistura com a atualidade de sua escalada criminoso, como se o mais relevante das reminiscências tivesse ficado esculpido no parágrafo 12. Entretanto, importa, mais do que registrar essa alteração na eloqüência das lembranças, a renovação de seu conteúdo. É que “duas idéias voltaram: o homem que se ocultava por detrás da janela estava aquecido e tranqüilo, a menina das tranças escondia os olhos verdes e tinha um sorriso tranqüilo” (§ 14). Por que as duas idéias? Por que a professora ficou de parte?

Não acha o leitor que a explicação para sua ausência residiria no seguinte: 1) o § 12 não hierarquizou as imagens do passado, graças ao processo natural de lembrar em bloco, 2) retornando as recordações, fatalmente as classificaria, e 3) classificando-as, a professora seria eliminada? Mas por que foi ela a eleita para a supressão, e não o vizinho ou a menina?, perguntaria o leitor. Creio que, por sua própria condição de sexo e de idade, deixaria, com sua indiferença, menos marcas negativas no espírito do herói do que o vizinho deste e a menina: entre ele e a professora estabeleceu-se uma natural distância psicológica, que contribuiu para afastá-la quando a memória, atualizando o passado, sentiu necessidade de submeter as recordações a uma seriação. O desdém tranqüilo do vizinho e da menina fez mais (talvez pudesse fazer tudo) do que a indiferença da professora, resultante da mágoa e do cansaço, mágoa por também se julgar uma injustiçada, e cansaço oriundo de uma luta inglória contra o analfabetismo. Revendo suas lembranças, e alijando a professora, o protagonista porventura a compreendesse afinal, e, quem sabe?, nela encontrasse um companheiro de infortúnio. Vamos a ver, na seqüência da narrativa, se outras modificações ocorrem no plano das reminiscências do ladrão, a fim de testar as observações arroladas neste ponto da análise.

Os parágrafos 15 e 16, ao mesmo tempo que se caracterizam pela narração das agruras do pobre meliante de primeiras

águas, nos oferecem outros informes acerca de sua frágil constituição para o crime e, talvez, para qualquer atividade que reclame intrepidez e cálculo. Tímido, irremediavelmente tímido, até a “energia súbita” (§ 16) que o impele a invadir a casa e consumir o roubo planejado desaparece de vez perante o medo irracional que o acomete na suposição de ser interpelado: “diria que tinha entrado antes de se fechar o portão e pegara no sono”. Para o retrato do ladrão, que se vai esboçando aos poucos diante de nós como se sucessivas lâmpadas fossem acesas em sua direção, as notações dos parágrafos 15 e 16 são dignas de registro. Não se perca de vista, porém, o mecanismo empregado pelo contista: é por meios indiretos, pela ação e pelas reações do herói, que nos delineia o seu perfil psicológico (e obliquamente o físico). Por vias reflexas, em suma, vai cumulativamente gizando o psiquismo desse herói (um autêntico anti-herói) anônimo. Note-se que o processo já tinha sido apontado antes: confirmando-o, percebe-se a firmeza do prosador, que com parcos e transversos elementos nos mostra, com verdade e originalidade, uma psicologia.

Os parágrafos 17 e 18 corroboram-se ainda uma vez, lançando luz sobre outros aspectos da situação ridícula em que a pouco e pouco se vai metendo o jovem, e o que lhe competia realizar caso quisesse levar a bom termo sua tarefa: tudo em vão (como tudo nele e para ele), pois “não existia vidraça. Nem existia jornal” (§ 18).

Observe-se, nesta altura, que o escoar do tempo igualmente se opera por vias oblíquas: “havia um relógio na sala de jantar” e o herói “estava quase certo de que escutava as pancadas do pêndulo” (§ 15), mas pouco importa para o andamento cronológico da narrativa. Esta desliza num presente quase sem princípio nem fim, num tempo histórico que não é balizado pelo cronômetro, e que parece aglutinado à própria marcha do conto: o tempo emerge da ação, ou se identifica com ela, numa unidade em que o fluir das horas só existe na ação, e esta apenas se evidencia porque obediente a uma ordem dada pelo tempo. Sem este, a ação anular-se-ia como tal, e transformar-se-ia num estado, isto é, tornar-se-ia in-ação; e, sem a ação, o tempo deixa de contar, volvendo-se eterno ou inimaginável.

Note-se que nossas observações surgem quando transcorreu parte do tempo e da ação do conto; doutra forma, não perceberíamos tal aspecto da questão. Portanto, com vistas à análise

desses dois ingredientes da narrativa, o leitor já pode considerar-se possuidor de preciosas informações.

Os parágrafos seguintes, 19 a 22, ratificando as notações precedentes, semelham instigar-nos a ir mais adiante. Vejamos: por meio deles, somos informados dos passos prudentes e minuciosos que o ladrão vai dando no interior da casa. Não acha o leitor que a enumeração das providências tomadas e de outras circunstâncias nos dão a impressão de fluir num tempo exatamente igual ao que é gasto em sua enunciação? Não parece que, por exemplo, quando diz que o herói "acendeu a lâmpada e logo se arrependeu" (§ 19), os segundos despendidos no ato equivalem precisamente ao tempo de declarar as palavras com que a ação se comunica ao leitor? Como explicar? Além de traduzir a superior habilidade do contista, revela outras características específicas do conto: precipitação dos acontecimentos e concentração de efeitos. Em orações curtas, o escritor insinua a seqüência retilínea do tempo e da ação que conduz a narrativa, deixando de fora qualquer superfluidade. Não acha o leitor que a economia verbal guarda uma tensão entre o tempo e a ação, que se desenvolvem unívoca e inseparavelmente? Não acha que para a valorização do contista (tarefa posterior à análise, como sabemos), temos em mãos dados relevantes?

O parágrafo 23 constitui outra parada no desenvolvimento da ação física, dando lugar a novas reminiscências: uma das lembranças obsessivas do parágrafo 12 vem à tona, aquela que diz respeito à menina dos olhos verdes. Por que o narrador eliminou primeiro a professora, e agora o vizinho mal-encarado, ficando só com a púbere de sorriso afetado e olhos claros? Não acha o leitor que a paulatina exclusão dos dois fatos fortemente inscritos na memória tem sua razão de ser? Vejamos qual explicação podemos aventar: o afastamento da professora já justificamos na ocasião. Resta, agora, entender a obnubilação do vizinho mal-encarado. Este, como assinalamos, pode representar a lei em sua cegueira e, mesmo, em sua impiedade.

Pois bem, recusando-se a memória do ladrão em manter presente a crueldade do soldado (§ 12), é possível que considerasse (subconscientemente) apenas a menina como causa determinante da ação delituosa em progresso. Quer dizer: a mola psicológica que o arrastou para o crime seria de ordem sentimental, antes de tudo, e depois de natureza social, a primeira representada pela menina de olhos verdes, e a segunda, pela

indiferença da professora e a maldade do vizinho. Resta, ainda, considerar que a menina, pernóstica e oca, decerto rejeitava a corte do menino, ou punha-se num pedestal de vaidade e auto-suficiência que afastava de vez o infantil pretendente. Desse modo, não crê o leitor ser plausível que o fator precípua da tendência do jovem para o roubo seria compensar o sentimento de inferioridade deixado em seu psiquismo profundo pela esquiva da menina de olhos verdes?

Afigura-se-nos que a hipótese não é de todo improcedente, pois no parágrafo seguinte (24) somos informados de que “o medo foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho”. O móbil do intento criminoso poderia ser precisamente enaltecer o “sentimento infantil de orgulho”, uma espécie de resposta retardada ao desprezo da menina de olhar esmeraldino, e evidência de que continuava psiquicamente “fixado” na puberdade. Observe o leitor que a própria menção reiterada do nome do Gaúcho, para quem o herói relataria sua proeza, e a esperança de que “Deus não havia de permitir infelicidade”, são indícios ainda de infantilidade: o ladrão deseja a aprovação do “mestre”, como a criança procura ser aceita pelos adultos, e atribui a Deus a responsabilidade de seus atos, como a transferir-Lhe a onipotente autoridade paterna.

Assim, o aprendiz de meliante como que busca, por meio do assalto à casa, a compensação das frustrações da infância, mas empregando um processo pueril. Sua criminalidade reduz-se, por isso, a um propósito meramente reivindicatório, que tem no fundo a sociedade (simbolizada na professora e no soldado), e no primeiro plano a menina esquiva: ele rouba como se através dos objetos empalmados obtivesse a reciprocidade e os favores afetivos que lhe foram negados. E se ainda nos faltassem argumentos em prol dessa interpretação, bastava referir o medo, não o medo em si (que toda pessoa pode ter), mas aquele que “foi contrabalançado por um sentimento infantil de orgulho”, e que o ladravete não confessaria ao seu comparsa mais experimentado: num caso e noutro, estamos diante de uma síndrome psicológica infantil.

Nesta altura, também já possuímos elementos para tentar explicar por que o ficcionista declina apenas, e repetidamente, o nome de Gaúcho. Salvo melhor juízo, a razão da anomalia reside no seguinte: obviamente, não cabia citar os moradores do sobrado

onde penetra o herói do conto; o problema se põe em relação às demais personagens; pois bem, ao passo que a professora, o vizinho e a menina se colocam longe no tempo, na infância do protagonista e, portanto, em seu subconsciente, o Gaúcho é seu contemporâneo e colega; tanto é assim que, para apresentar os primeiros ao leitor, o ficcionista lança mão das frases introdutórias “lembrou-se” e “recordou-se”, enquanto o outro se insere espontaneamente no magma dos pensamentos do herói; e este, ainda que tivesse conhecido o nome das três pessoas que lhe marcaram profundamente a puberdade, esqueceu-o por completo, visto importar bem menos do que o trauma deixado por elas em seu espírito; e como o estigmatizaram com um único aspecto de sua personalidade (a indiferença, a maldade e a afetação), bastava lembrá-lo para ter presente na memória seus portadores; ao contrário, o influxo de Gaúcho sobre o herói persiste ao longo de toda a narrativa (e mesmo antes de ela principiar); mais ainda, Gaúcho personifica precisamente aquilo que o ladrão novato desejava ser para indenizar-se dos malogros morais e afetivos sofridos na infância; por fim, visto Gaúcho ser assaltante como ele (embora traquejado a ponto de se tornar seu “mestre”), não havia outro jeito de referi-lo senão pelo nome, já que sua “profissão” lhe conferia o traço de personalidade que o distinguia e lhe atribuía foros de “nobreza” aos olhos do herói.

O parágrafo seguinte (25) confirma plenamente as notações sugeridas pelo anterior: o monólogo, iniciado por “Também um desgraçado”, traduz ainda uma vez a medular insegurança do ladrão, mas agora iluminada por uma espécie de clarão vindo da zona adulta de sua psique. Tanto é assim que “a vaidade infantil murchou de repente”. O medo se apossa novamente de seu espírito, e ei-lo recuado no tempo, à fase em que o temor se lhe entranhou nas células e no sangue. Daí que “o que o preocupava naquele momento (...) era menos o receio de ser preso que a convicção da própria insuficiência, a certeza de que ia falhar”.

Os parágrafos 26 e 27 põem de manifesto o grotesco de sua situação: “avançou, de cócoras, foi esconder-se por detrás da cabeceira da cama, permaneceu encolhido, até sentir cãibras nas pernas”, “achou-se ridículo, agachado, em posição torcida”. Puerilidade, ainda. Note-se que a referência ao nome de Gaúcho corre por conta da mesma razão de antes: o Gaúcho substitui, no tempo presente, a autoridade longínqua do vizinho e da professora.

Os parágrafos subseqüentes (28 e 29) fazem perdurar a atmosfera de dúvida, provocada pelo medo irracional, apenas entremeadado de uma segurança fictícia e passageira. Note-se que, alcançada a carteira de notas, “devia retirar”, mas não adota esse alvitre porque “receoso das pilhérias que Gaúcho iria jogar-lhe quando soubesse que ele tinha deixado uma casa sem percorrê-la”. Como explicar? Talvez porque Gaúcho, remetendo-o de volta ao quadro mental e social infantil, o destinasse a continuar sujeito ao constrangimento que experimentara na infância, diante da professora e do soldado. “Julgava-se quase livre”, mas esse “quase” era tudo. Girando num círculo vicioso, não se libertaria de sua obsessão enquanto transferisse para outrem a responsabilidade de seus atos, ou a autoridade para dirigi-los e julgá-los. Observe-se que, no plano da ação, o conto poderia terminar aqui, mas seria inverossímil e insatisfatório relativamente ao painel esboçado desde o começo. E nem seria um conto.

Desse modo, estando inescotada a atualização do “momento” psicológico em que se “fixou” na puberdade, só resta ao ladrão prosseguir, movido pelos mesmos dilemas. Os parágrafos 30 a 32 retomam a caminhada do herói, já agora sob uma espécie de hipnose: roubada a carteira de notas, ele teria ficado satisfeito, não fosse a ascendência psicológica de Gaúcho; e seus atos posteriores resultam de automatismo ou de perda do impulso interior. Que aspectos do texto nos autorizam tal idéia? Além do clima e do andamento dos três parágrafos, observe-se que a personagem se nega a roubar o ouro de São José porque não cometeria semelhante sacrilégio. Como aceitar o surgimento de pruridos éticos senão como fruto de uma “temperatura” nova? Mas, tendo de ir para a frente, “arrecadou objetos miúdos” (§ 31), revelando-se ainda uma vez gatuno de baixa categoria, ou por motivos psicológicos menores.

Como se não bastasse, ei-lo no parágrafo 32 a prometer regenerar-se depois do roubo. Registre-se que o montante do furto não daria em hipótese alguma para enriquecer: ele queria era mudar de vida, largar “aquela profissão, para que não tinha jeito”; “ia endireitar, criar vergonha, virar pessoa decente”. Por que as promessas? Porque sua meta estaria atingida no roubar tal quantia e “objetos miúdos”. Todavia, por que não põe em prática seus impulsos de regeneração? Porque Gaúcho, ou seja, a permanência do quadro psicológico infantil, o impedia. Como sabê-lo? O texto no-lo diz: sua recuperação se faria sem

dizer nada ao companheiro (“Não diria nada a Gaúcho”), e fugindo dele (“arranjar um negócio qualquer longe de Gaúcho”), não com enfrentá-lo adultamente. O herói está num beco sem saída, e vislumbra um único caminho para si: à frente.

Nesse outro “tempo” de sua evolução psicológica dentro da casa, de súbito o protagonista dá-se conta do que está ao seu redor: “olhou a cama, julgou a princípio que estava lá uma criança, mas viu um seio e estremeceu” (§ 33). Por que a descoberta o perturbou? Decerto porque continha suficiente dose de imprevisto e atração, mas acima de tudo porque a adormecida ostentava “traços da menina de olhos verdes”. Aqui a causa de sua estupefação, que progride nas linhas seguintes: “faltou-lhe o ar, as lágrimas saltaram-lhe, as veias do pescoço endureceram como cordas esticadas”; “pôs-se a arquejar baixinho”; “enxugou um fio de baba” (§ 35); “tinha a ilusão de perceber o trabalho das traças que roíam pano lá em cima, nos armários” (§ 36). Por que o desnorteamento do herói, indaga o leitor?

Antes de situar a pergunta, valia a pena lembrar que os últimos parágrafos estão concentrados no ladrão e suas reações e, portanto, é a análise da personagem que estamos procurando desenhar. Note-se que a narração domina em toda a escala, pela razão mesma de as manifestações psicológicas do herói após ter admirado a jovem no leito, serem “visíveis” ao ficcionista. Em segundo lugar, observe-se que a excitação do protagonista não se relaciona diretamente com o roubo, mas com uma situação humana inesperada, proposta pelo encontro da adormecida (a bela adormecida?): é ele como homem, não como ladrão, que está em causa agora. Contudo, para que a visão da moça o transtornasse, era preciso que guardasse um ingrediente novo, de suma importância para seu psiquismo, ou seja, que a jovem exibisse “traços da menina de olhos verdes”. Pelos dados precedentes, podemos estar seguros de que a parecença entre as duas moças importa fundamentalmente para a interpretação global do conto. Do contrário, como explicar que ele “fugira correndo” (§ 35)?

Os parágrafos 39 e 40 oferecem-nos algo como uma derivação ou de suspense: note-se que o contista, acompanhando sabiamente a curva psicológica e dramática do protagonista, conduz a narrativa para dois aspectos agora tangenciais, o fato de estar faminto (coerente com a visão do “queijo sobre a geladeira dois dias antes”, § 21), e o de recontar o dinheiro que lhe

permitiria mudar de vida. Ainda que harmônicas com a massa dramática da narrativa, tais "pausas" (posteriores à aceleração dos parágrafos 33 a 38; como se pode verificar facilmente) apenas "distraem" a atenção do leitor e permitem ao ficcionista preparar a surpresa do desfecho do conto. Quer dizer que o leitor, levado pela correnteza da história, segue o herói em sua evolução psicológica, a tal ponto que, quando o último se admite "livre de perigo" (§ 39), aquele parece sossegar. O "engano" de um e de outro, imaginado pelo escritor de acordo com a estrutura psicológica da personagem e a expectativa do leitor, impõe-se, ainda que discretamente, sobre os dois interlocutores referidos. Note-se que a técnica, se mal empregada, induz ao desastre por mostrar seu fundo falso; bem manipulada, testemunha um ficcionista de primeira água. De qualquer modo, o leitor não pode perder de vista a calma anunciadora de tempestade que sobrevém ao encontro desconcertante da jovem adormecida.

Observe-se que o herói, singrando diverso ciclo psicológico desligado do roubo, evolui ascendentemente, a ponto de sentir que "o medo se havia sumido" (§ 41). Por quê? Possivelmente porque já havia consumado o delito, mas essa causa parece insuficiente para fazer entender a euforia que se apodera gradativamente dele. Que acha o leitor? A coragem moral do protagonista não estaria vinculada à descoberta da moça adormecida, detentora de traços análogos aos da menina de olhos verdes? Conquanto os parágrafos restantes venham a afirmar a hipótese, o estudante deve sempre considerar que, para a análise da personagem e da ação, constitui um aspecto relevante: todas as peças devem ter sua razão de ser no conjunto, estabelecendo harmonia ou ajuste razoável: ao estudante cumpre notá-lo como também registrar a desarmonia ou o desajuste, caso este predomine. E como a análise *prepara* a crítica, o acerto ou o desacerto na engrenagem da narrativa interessa sempre.

Percebe-se que, vencido o medo (e agora a vitória sobre ele parece genuína, porque conectada com a menina de olhos verdes), o herói agiganta-se em segurança: "de repente assaltou-o um desejo besta de rir, riu baixo, temendo engasgar-se e tossir de novo" (§ 42). Como se não bastasse a progressiva extroversão, diametralmente oposta à depressão dos começos, ei-lo que se ergue à estatura de Gaúcho e passa a julgá-lo não mais como a um mestre, pois que um outro valor (na mesma linha do

sentimento pela menina de olhos verdes) se instala: "inútil a ciência de Gaúcho. Quando Deus quer, as pessoas não acordam" (§ 42). Note-se que, superada a dependência ocasional ao Gaúcho (dir-se-ia produto de uma transferência: o comparsa substituíra a menina de olhos verdes na sua sensibilidade), ao herói faltava, no universo dramático que desencadeou ao penetrar a casa para roubar, resolver a outra questão que o atezava: a fome (§ 43). Não acredita o leitor que, neste ponto, ele está livre, diante da jovem que dorme, ou seja, da menina de olhos verdes?

Com efeito, é o que acontece: após recordar "os disparates que praticara" (§ 44), ele se volta para a menina de olhos verdes, mas confundindo-a com a jovem "que dormia no andar de cima" (§ 46). No entanto, malgrado um derradeiro rebate na consciência ainda parecesse conduzi-lo a Gaúcho e à libertação pelo dinheiro (§§ 49 e 50), a obsessão da menina de olhos verdes impõe-se afinal, personificada na moça adormecida (§ 52). Note-se que "achou difícil ter praticado a maluqueira que o desgraçou" (*ibidem*) simplesmente porque não sabia (enquanto nós, leitores, julgamos saber) que o propulsionava uma poderosa força vinda da infância. Mais ainda: ele sentia "a casa girando, a cama girando, ele também girando em torno da mulher, transformado em mosca". Por que "transformado em mosca"? Talvez porque se sentisse ínfimo em relação à jovem, ou antes, à menina de olhos verdes, que o havia repudiado (*ibidem*). E como que para vencer a humilhação e ao mesmo tempo conseguir alguma recompensa de seu sentimento, decidiu cometer "uma loucura, a maior das loucuras: baixou-se e espremeu um beijo na boca da moça" (*ibidem*).

Fechava-se, assim, o círculo aberto em sua meninice, e a surpresa explode no mundo dramático do conto: tudo o mais é consequência de um ato que encerra uma vida, no sentido literal e no amplo, e por isso "é em vão que o interrogam e machucam" (§ 53), pois para o herói nada importa mais. Não somente porque está perdido para a sociedade, mas porque escapa de sua consciência a significação do gesto que praticara, acionado por uma energia superior a qualquer constrangimento.

Note-se que ao fato de o herói desconhecer a causa profunda de seu ato corresponde uma situação paralela no plano do leitor. Explico-me: o epílogo dramático da narrativa (o beijo dado na moça adormecida) decerto surpreende o leitor, pois lhe

constitui enigma o desfecho de toda a luta íntima do larápio sentimental. Ora, sabemos que o desenlace enigmático é próprio do conto, mas sua validade está na razão direta da verossimilhança em relação às demais partes e componentes da história. No caso de "Um Ladrão", percebe-se que o enigma promana, coerentemente, da situação presente e passada em que está imerso o herói. Não se trata, neste caso, de explorar o enigma pelo enigma, mas de mostrar o enigma como resultante de uma conjuntura que foge a qualquer previsão. Dir-se-ia que o epílogo é determinado pelas forças psicológicas e sociais que atuam sobre o protagonista desde seus tenros anos, mas o leitor não logra antecipá-lo. Assim se explica o final imprevisto e ao mesmo tempo harmônico com os antecedentes da história: se fosse o caso de julgar o conto de Graciliano, aí demoraria fatalmente um de seus núcleos de resistência.

3. À vista das anotações feitas, que se pode concluir, em síntese, do conto de Graciliano? Uma primeira inferência, raiando pelo óbvio mas indispensável, diz respeito à natureza da fôrma literária: trata-se de um conto típico, sem sombra de dúvida, por todos os seus componentes. E estes, considerados em separado ou em conjunto, poderão fornecer-nos os elementos para atestar em que medida a narrativa é *sui generis*, e para encaminhar um juízo de valor.

Começando pela ação, vemos que enfeixa a situação banal de um ladrão em suas primeiras sortidas noturnas. Vemos, porém, que corre em dois trilhos paralelos, pois que há uma ação externa, concretizada nos passos que o herói dá para consumir seus desígnios, e uma ação interna, representada pelas cenas do passado, próximo ao remoto, associadas a circunstâncias do presente. Ao leitor, munido das observações arroladas, não custa nada verificar que a ação externa parece menos importante que a outra, ou que, a rigor, ambas estão obrigatória e definitivamente aglutinadas. Tudo se passa como se os atos externos apenas simbolizassem as imagens internas, ou/e que estas tão-somente refletem gestos historicamente verificados. Como se, na verdade, o *todo* psicofisiológico do herói fosse lançado na situação de penetrar a casa para roubar. Pois é justamente essa integração entre as "secções" da personalidade do protagonista uma das características que tornam original o conto e testemunham o valor da faculdade inventiva e de observação do escritor. E se entendermos que a ação evolui com verossimilhança e evi-

dente senso de realidade, ficará equacionado, sumariamente, o significado desse aspecto de "Um Ladrão".

Inextricavelmente articulados à ação, os fatores tempo e espaço colaboram, como vimos, para essa sensação de unidade e verdade; o presente, da ação externa e da ação interna (pois esta é igualmente presente na memória do herói), decorre num espaço circunscrito, representado pela casa a roubar. Pelo que vimos, a marcação do tempo (que é o histórico ou o cronológico) se processa com base no próprio desenrolar da ação, e não pelo relógio. Como explicaria o leitor esse fato? Não teria relação alguma com a circunstância de o ladrão não ter oportunidade nem interesse de saber as horas? Não seria inverossímil que atentasse no seu relógio ou no da casa a fim de cronometrar seu "trabalho"? E não seria inverossímil sobretudo por que seu "trabalho" se realiza à margem de qualquer circunstância vinculada ao tempo, como a hora de entrada e saída dos moradores, etc.? E, por último, se o ladrão é motivado pelas lembranças vivas em sua memória, que importância teria a notação cronológica? Resultado: sabemos que as horas fluem porque presenciamos o desdobrar contínuo da ação, não porque o contista no-lo afirma. Caso quiséssemos julgar o conto, aí estaria outro aspecto a ponderar.

Quanto ao espaço, vimos, pelas observações colhidas, que corre parêlas com o tempo. Isto é: sabe-se que se trata de uma casa (pequeno-burguesa ou médio-burguesa, pelos indícios que nos são fornecidos), mas não há nada que a distinga de qualquer bangalô propício à invasão de um larápio. Igual a todas as moradias "roubáveis" e monótonas em seu mobiliário e sua distribuição, a ponto de o ficcionista repisar certos pormenores, como a geladeira, o queijo e a escada. Que significará essa banalidade do cenário, para além de identificar uma casa de novos-ricos? Não quererá sugerir que o lugar em que transcorre o decisivo momento na vida do ladrão podia ser qualquer casa? Não insinuará que o ambiente podia ser perfeitamente o escolhido como outro qualquer, que o resultado seria idêntico? Por que seria idêntico? Não acha o leitor que seria porque a motivação psicológica da personagem independe do espaço em torno?

Para encaminhar resposta a estas indagações, parece forçoso considerar a personagem. Pelos dados levantados, vemos que o ladrão trazia na cabeça uma idéia-fixa, a menina de olhos verdes, e é tal obsessão que o empurra para o crime. Portanto, perce-

be-se que toda a verossimilhança da “anedota” (perder-se biso-nhamente por um beijo, quando o dinheiro arrecadado lhe daria a liberdade econômica e a possibilidade de alcançar o afeto dese-jado) decorre de existir uma simetria psicológica e dramática entre a frustração em face da menina de olhos verdes e a ânsia de compensação pelo beijo roubado. Tudo se passa como se ele tivesse optado pela senda do crime a fim de “roubar” a carícia que o desgraçou para sempre. Não acha o leitor? O herói não sabe disso, o escritor não o declara, mas certos sinais no conto evidenciam que as coisas se passaram desse modo. Aliás, o ponto de vista narrativo, sendo da terceira pessoa, deixa margem a tal conjectura, por transformar o narrador num espectador privile-giado, embora neutro ou indiferente.

4. Que outras inferências são possíveis no tocante a “Um Ladrão”, já agora num espectro mais largo? Como a inda-gação nos aproxima da crítica literária, e portanto do julgamento da obra, vou restringir-me a umas sugestões, a fim de exempli-ficar ao leitor o método para atingir o alvo colimado. Ence-remos pelo fato de o ladrão invadir uma casa burguesa típica: não denotaria, com toda a sutileza de uma arte apurada e superior (como é o caso de Graciliano Ramos), uma intenção social, algo como denúncia de um estado de coisas iníquo? É possível que sim (e as demais obras do A. nos auxiliariam a testar a assertiva), mas é igualmente válido (sem mais) acreditar que se enfrentam razões pessoais (do ladrão, emocionalmente enfermo) e razões sociais (da família burguesa, incluindo a professora e o vizinho mal-encarado)? Visto que o conto ressalta o componente individual da motivação do ladrão, o aspecto social ocuparia segundo plano, mas não desaparece de todo.

Como quer que seja, essa dualidade pode traduzir uma das forças-motrizes que conduzem ao equacionamento da mundividên-cia de Graciliano Ramos: para ele, o indivíduo (o ladrão) rebela-se contra as instituições sociais (a família burguesa, a professora, o vizinho, a menina de olhos verdes) em conseqüência das injus-tiças sofridas; é o homem esmagado pelo sistema a procurar, na revolta, uma via de escape. Assim, “Um Ladrão” nos ensi-naria que Graciliano divisa o mundo como o lugar onde se defrontam, num choque fatal, as forças psicológicas individuais, que reclamam Justiça e Amor, e as forças sociais, que impedem aquelas de encontrar compensação. Cosmvisão cética ou desen-cantada, concebe o homem como presa de fantasmas criados por

sua mente e pelo meio circundante, errante solitário por entre homens também imersos numa solidão incurável (ou alheados, pelo sono ou a distância). No fim, parece dizer-nos Graciliano, em seu conto, a solidão de Prometeu é a do próprio homem. O herói ingênuo de "Um Ladrão" merecia desgraçar-se por um beijo? Onde a Justiça e o Amor? Talvez noutra ordem social, em que não haja meninas de olhos verdes, nem vizinhos mal-encarados, nem professoras indiferentes, nem famílias burguesas — semelha dizer Graciliano em sua história. Detectar essa possibilidade é papel que incumbe à análise; julgá-la ou criticá-la, extrapola dos seus limites. Por isso, paramos aqui.

c. A NOVELA

CAPÍTULO IV

FORTUNA

[1] Enquanto o compadre, aflito, procura por toda a parte o menino, sem que ninguém possa dar-lhe novas dele, vamos ver o que é feito do Leonardo, e em que novas alhadas está agora metido.

[2] Lá para as bandas do mangue da Cidade Nova havia, ao pé de um charco, uma casa coberta de palha da mais feia aparência, cuja frente suja e testada enlameada bem denotavam que dentro o asseio não era muito grande. Compunha-se ela de uma pequena sala e um quarto; toda a mobília eram dois ou três assentos de pau, algumas esteiras em um canto, e uma enorme caixa de pau que tinha muitos empregos; era mesa de jantar, cama, guarda-roupa e prateleira. Quase sempre estava essa casa fechada, o que a rodeava de um certo mistério. Esta sinistra morada era habitada por uma personagem talhada pelo molde mais detestável; era um caboclo velho, de cara hedionda e imunda e coberto de farrapos. Entretanto, para a admiração do leitor, fique-se sabendo que este homem tinha por ofício *dar fortuna!*

[3] Naquele tempo acreditava-se muito nestas coisas, e uma sorte de respeito supersticioso era tributado aos que exerciam semelhante profissão. Já se vê que inesgotável mina não achavam nisso os industriais!

[4] E não era só a gente do povo que dava crédito a *feiticarias*; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes comprar venturas e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições.

[5] Pois ao nosso amigo Leonardo tinha-lhe também dado na cabeça tomar fortuna, e tinha isso por causa das contrariedades que sofria em uns novos amores que lhe faziam agora andar a cabeça à roda.

[6] Tratava-se de uma cigana; o Leonardo a vira pouco tempo depois da fuga da Maria, e das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a este respeito melhor aquinhoado;

mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha. Como o officio rendia, e ele andava sempre apatacado, não lhe fora difficil conquistar a posse do adorado objeto; porém a fidelidade, a unidade no gozo, que era o que sua alma aspirava, isso não o pudera conseguir: a cigana tinha pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saloia. Por toda parte há sargentos, colegas e capitães de navios; a rapariga tinha-lhe feito umas poucas, e acabava também por fugir-lhe de casa. Desta vez porém, como não eram saudades da pátria a causa desta fugida, o Leonardo decidira haver de novo, e por todos os meios, a posse de sua amada. Encontrou-a com pouco trabalho, e empregando o pranto, as súplicas, as ameaças, porém tudo embalde, decidiu por isso a buscar com meios sobrenaturais o que os meios humanos lhe não tinham podido dar.

[7] Entregou-se portanto em corpo e alma ao caboclo da casa do mangue, o mais afamado de todos os do officio. Tinha-se já sujeitado a uma infinidade de provas, que começavam sempre por uma contribuição pecuniária, e ainda nada havia conseguido; tinha sofrido fumigações de ervas sufocantes, tragado beberagens de mui enjoativo sabor; sabia de cor milhares de orações misteriosas, que era obrigado a repetir muitas vezes por dia; ia depositar quase todas as noites em lugares determinados quantias e objetos com o fim de chamar em auxilio, dizia o caboclo, as suas divindades; e apesar de tudo a cigana resistia ao sortilégio. Decidiu-se finalmente a sujeitar-se à última prova, que foi marcada para a meia-noite em ponto na casa que já conhecemos. À hora aprazada lá se achou o Leonardo; encontrou na porta o nojento nigromante, que não consentiu que ele entrasse do modo em que se achava, e obrigou-o a pôr-se primeiro em hábitos de Adão no paraíso, cobriu-o depois com um manto imundo que trazia, e só então lhe franqueou a entrada.

[8] A sala estava com um aparato ridiculamente sinistro, que não nos cansaremos em descrever; entre outras coisas, cuja significação só conheciam os iniciados nos mistérios do caboclo, havia no meio uma pequena fogueira.

[9] Começando a cerimônia o Leonardo foi obrigado a ajoelhar-se em todos os ângulos da casa, e recitar as orações que já sabia e mais algumas que lhe foram ensinadas na ocasião, depois foi orar junto da fogueira. Neste momento saíram do quarto três novas figuras que vieram tomar parte na cerimônia, e começaram então, acompanhando-os o supremo sacerdote, uma dança sinistra em roda do Leonardo. De repente sentiram bater levemente na porta da parte de fora, e uma voz descansada dizer:

— Abra a porta.

— O vidigal! disseram todos a um tempo, tomados do maior susto.

CAPÍTULO V

O VIDIGAL

[1] O som daquela voz que dissera “Abra a porta” lançara entre eles, como dissemos, o espanto e o medo. E não foi sem razão; era ela o anúncio de um aperto, de que por certo não poderiam escapar. Neste tempo ainda não estava organizada a polícia da cidade, ou antes estava-o

de um modo em harmonia com as tendências e idéias da época. O Major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua *justiça* era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquisição policial. Entretanto, façamos-lhe justiça, dados os descontos necessários às idéias do tempo, em verdade não abusava ele muito de seu poder, e o empregava em certos casos muito bem empregado.

[2] Era o Vidigal um homem alto, não muito gordo, com ares de moleirão; tinha o olhar sempre baixo, os movimentos lentos, e voz descansada e adocicada. Apesar deste aspecto de mansidão, não se encontraria por certo homem mais apto para o seu cargo, exercido pelo modo que acabamos de indicar.

[3] Uma companhia ordinariamente de granadeiros, às vezes de outros soldados que ele escolhia nos corpos que haviam na cidade, armados todos de grossas chibatas, comandada pelo Major Vidigal, fazia toda a ronda da cidade de noite, e toda a mais polícia de dia. Não havia beco nem travessa, rua nem praça, onde não se tivesse passado uma façanha do Senhor major para pilhar um maroto ou dar caça a um vagabundo. A sua sagacidade era proverbial, e por isso só o seu nome incutia grande terror em todos os que não tinham a consciência muito pura a respeito de falcatruas.

[4] Se no meio da algazarra de um fado rigoroso, em que a decência e os ouvidos dos vizinhos não eram muito respeitados, ouvia-se dizer "está aí o Vidigal", mudavam-se repentinamente as cenas; serenava tudo em um momento, e a festa tomava logo um aspecto sério. Quando algum dos *patuscos* daquele tempo (que não gozava de grande reputação de ativo e trabalhador) era surpreendido de noite de capote sobre os ombros e viola a tiracolo, caminhando em busca de súcia, por uma voz branda que lhe dizia simplesmente "venha cá; aonde vai?", o único remédio que tinha era fugir, se pudesse, porque com certeza não escapava por outro meio de alguns dias de cadeia, ou pelo menos da *casa da guarda da Sé*; quando não vinha o *cóvado e meio às costas*, como consequência necessária.

[5] Foi por isso que os nossos mágicos e a sua infeliz vítima puseram-se em debandada mal conheceram pela voz quem se achava com eles. Quiseram escapar-se pelos fundos da casa, porém ela estava toda cercada de granadeiros, em cujas mãos se via a arma de que acima falamos. A porta abriu-se sem muita resistência, e o Major Vidigal (porque era com efeito ele) com os seus granadeiros achou-os em flagrante delito de nigromancia: estava ainda acesa a fogueira, e os mais objetos que serviam ao sacrifício.

— Oh! disse ele, por aqui dá-se fortuna...

— Sr. Major, pelo amor de Deus...

— Eu tinha desejos de ver como era isso; continuem... sem cerimônia, vamos.

[6] Os infelizes hesitaram um pouco, porém vendo que resistir seria inútil, começaram de novo as cerimônias, de que os soldados se

riam, antevendo talvez qual seria o resultado. O Leonardo estava corrido de vergonha, tanto mais porque o conhecia; e procurava cobrir-se do melhor modo com a sua imunda capa. Ajoelhou-se quase arrastado outra vez no mesmo lugar; e recomeçou a dança, a que o major assistia de braços cruzados e com ar pachorrento. Quando os sacrificadores, julgando que já tinham dançado suficientemente, tentaram parar, o major disse brandamente:

— Continuem.

Depois de muito tempo quiseram para de novo.

— Continuem, disse outra vez o major.

[7] Continuaram por mais de meia hora; passado esse tempo, já muito cansados, tentaram dar fim.

— Ainda não: continuem.

[8] Continuaram por tempos esquecidos, já estavam que não podiam de estafados; o nosso Leonardo ajoelhado ao pé da fogueira, quase que se desfazia em suor. Afinal o major deu-se por satisfeito, mandou que parassem, e sem alterar disse para os soldados, com a sua voz doce e pousada:

— Toca, granadeiros.

[9] A esta voz todas as chibatas ergueram-se, e caíram de rijo sobre as costas daquela *honesta* gente, fizeram-na dançar, e sem querer, ainda por algum tempo.

— Pára, disse o major, depois de um bom quarto de hora.

[10] Começou então a fazer, a cada um, um sermão, em que se mostrava muito sentido por ter sido obrigado a chegar àquele excesso, e que terminava sempre por esta pergunta:

— Então, você em que se ocupa?

— Nenhum deles respondia. O major sorria-se e acrescentava com riso sardônico.

— Está bom!

Chegou a vez do Leonardo.

— Pois homem, você, um oficial de justiça, que devia dar o exemplo...

— Sr. Major, respondeu ele acabrunhado, é o diabo daquela rapariga que me obriga a tudo isto; já não sei de que meios use...

— Você há de ficar curado! Vamos para a casa da guarda.

[11] Com esta última decisão o Leonardo desesperou. Perdoaria de bom grado as chibatadas que levava, contanto que elas ficassem em segredo; mas ir para a casa da guarda, e dela talvez para a cadeia... isso é que ele não podia tolerar. Rogou ao major que o poupasse; o major foi inflexível. Desfez então a vergonha em pragas à maldita cigana que tanto o fazia sofrer.

[12] A casa da guarda era no Largo da Sé; era uma espécie de depósito onde se guardavam os presos que se faziam de noite, para se lhes dar depois conveniente destino. Já se sabe que os amigos de novidades iam por ali de manhã e sabiam com facilidade tudo que se tinha passado na noite antecedente.

[13] Al esteve o Leonardo o resto da noite e grande parte da manhã, exposto à vistoria dos curiosos. Por infelicidade sua passou por acaso um colega, e vendo-o entrou para falar-lhe, isto quer dizer que daí a pouco toda a illustre corporação dos meirinhos da cidade sabia do ocorrido com o Leonardo, e já se preparava para dar-lhe uma solene pateada quando o negócio mudou de aspecto e o Leonardo foi mandado para a cadeia.

[14] Aparentemente os companheiros mostraram-se sentidos, porém secretamente não deixaram de estimar o contratempo porque o Leonardo era muito afreguesado, e enquanto estava ele preso as partes os procuravam.

CAPÍTULO VI

PRIMEIRA NOITE FORA DE CASA

[1] O compadre, apenas dera por falta do afilhado, viu-se presa da maior aflição: pôs em alarma toda a vizinhança, procurou, indagou, mas ninguém lhe deu novas nem mandados dele. Lembrou-se então da Via-Sacra, e imaginou que o pequeno a teria acompanhado; percorreu todas as ruas por onde passara o acompanhamento, perguntando aflito a quantos encontrava pelo tesouro precioso de suas esperanças; chegou sem encontrar vestígio algum até Bom-Jesus, onde lhe disseram ter visto três meninos que por se portarem endiabradamente na ocasião da entrada da Via-Sacra o sacristão os correrá para fora da igreja.

[2] Foi este o único sinal que pôde colher.

[3] Vagou depois por muito tempo pela rua, e só se recolheu para casa estando já a noite adiantada. Ao chegar à porta de casa abriu-se o postigo de uma rótula contígua, e uma voz de mulher perguntou:

— Então vizinho, nada?

— Nada, vizinha; respondeu o compadre com voz desanimada.

— Ora, quando eu lhe digo que aquela criança tem maus bofes...

— Vizinha, isto não são coisas que se digam...

— Digo-lhe e repito-lhe que tem maus bofes... Deus permita que não, mas aquilo não tem bom fim...

— Oh! senhora, replicou o compadre muito irritado, que tem a senhora com minha vida e mais das coisas que me pertencem? Mêta-se consigo, cuide nos seus bilros e na sua renda, e deixe a vida alheia.

Entrou depois para casa murmurando:

— Um dia faço aqui uma estralada com esta mulher: é sempre isto! parece um agouro!

[4] Toda a noite levou o pobre homem acordado a pensar nos meios de achar o pequeno; e depois de ter formado mil planos disse consigo. Em último lugar vou ter com o Major Vidigal.

[5] E esperou que o dia voltasse para prosseguir em suas pesquisas.

[6] Entretanto vamos satisfazer ao leitor, que há de talvez ter curiosidade de saber onde se meteu o pequeno.

[7] Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse julço se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noites sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os faziam conhecidos.

[8] Os dois meninos com que o pequeno fugitivo travara amizade pertenciam a uma família dessa gente que morava no Largo do Rocío, lugar que tinha por isso até algum tempo o nome de Campo dos Ciganos. Tinham esses meninos, como dissemos, pouco mais ou menos a mesma idade que ele: porém acostumados à vida vagabunda, conheciam toda a cidade, e a percorriam sós, sem que isso causasse cuidado a seus pais; nunca faltavam a acompanhamento de Via-Sacra, nem a outra qualquer coisa desse gênero. Encontrando-se nessa noite, como já sabem os leitores, com o nosso futuro clérigo, a ele se associaram, e o carregaram para casa de seus pais, onde, como de costume, havia festa de cigarros (e este costume ainda hoje se conserva); faziam, dissemos, festa todos os dias, porém motivavam-na sempre. Hoje era um batizado, amanhã um casamento, agora anos deste, logo anos daquele, festa deste, festa daquele santo. Na noite de que tratamos havia um oratório armado, e festejava-se um santo de sua devoção; não lhe sabemos o nome.

[9] Pelo caminho o menino teve algum escrúpulo e quis voltar, porém os outros tal pintura lhe fizeram do que ele ia ver se os acompanhasse, que se decidiu a segui-los até onde quisessem.

[10] Chegaram enfim à casa, onde já tinha começado a festa.

[11] Ao lado esquerdo da sala estava o oratório iluminado por algumas pequenas velas de cera, sobre uma mesa coberta com uma toalha branca; servia-lhe de espaldar uma colcha de chita com folhos. Em roda da sala estavam colocados assentos de toda a natureza, bancos, cadeiras, etc. onde se assentavam os convidados. Não eram estes em pequeno número, eram ciganos e gente do país; traziam *toilettes* de toda a casta, do sofrível para baixo; mostravam-se alegres e dispostos a aproveitarem bem a noite.

[12] Os meninos entraram sem que alguém reparasse neles, e foram colocar-se junto do oratório.

[13] Daí a pouco começou o fado.

[14] Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito.

[15] O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difíceis, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

[16] Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

[17] Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

[18] Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo.

[19] Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.

[20] Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras.

[21] O menino, esquecido de tudo pelo prazer, assistiu à festa enquanto pôde; depois chegou-lhe o sono, e reunindo-se com os companheiros em um canto, adormeceram todos embalados pela viola e pelo sapateado.

[22] Quando amanheceu acordou sarapantado; chamou um dos companheiros, e pediu que o levasse para casa.

[23] O padrinho ia saindo para começar nas pesquisas quando esbarrou com ele.

— Menino dos trezentos... onde te meteste tu?...

— Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?!...

[24] O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de *ingenuidade* que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado.

ANÁLISE

1. Os três capítulos transcritos pertencem às *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), publicadas em folhetim no *Correio Mercantil*, do

Rio de Janeiro, entre 1952 e 1953, e mais tarde em livro, nos anos de 1954 e 1955.

A semelhança da atitude assumida para com a análise do conto, no estudo da novela nossa atenção convergirá para a ação (ou o enredo), o tempo, o espaço, as personagens, o ponto de vista e os recursos técnicos (o diálogo, a descrição, a narração, a dissertação). Com uma diferença fundamental: enquanto "Um Ladrão" constitui obra completa, permitindo uma análise correspondente, as páginas selecionadas agora abarcam três fragmentos de uma obra composta em 48 capítulos. Resultado: estamos em situação análoga àquela em que nos colocou a interpretação dos "Doze de Inglaterra", ou seja, temos de contentar-nos com a microanálise facultada pelos trechos escolhidos, e apenas subir à macroanálise caso se torne possível e necessário. Assim, enfrentaremos a microestrutura de uma novela e teremos de proceder de idêntico modo para lhe conhecer a macroestrutura. Infelizmente, a análise de uma macroestrutura integral, que pressupõe a perquirição de suas microestruturas em todos os níveis e capítulos, extrapola dos limites físicos deste livro. Resta-nos a esperança de que a mostra de análise em torno de três capítulos consiga suprir, nalguns aspectos, tal ausência, e sugerir a adoção de um tratamento globalizante da obra de Manuel Antônio de Almeida.

2. Para o bom entendimento da análise que vamos empreender dos capítulos eleitos, acredito ser útil uma síntese do argumento da novela: a história gira, inicialmente, ao redor dos amores e aventuras de Leonardo Pataca, português e meirinho no Rio de Janeiro, durante a primeira vintena do século XIX. Nascido seu filho, de igual nome, este passa a viver desde cedo uma vida de travessuras e estripulias de toda sorte, em que se mesclam seu namoro com Vidinha e Luisinha e seus azares com Vidigal, intendente de polícia, que antes infernizara a vida de seu pai. Até acabar casado e sargento de milícias.

3. Capítulo IV Procedendo ao levantamento de dados e de observações na própria seqüência da novela, iniciemos pelo primeiro parágrafo do capítulo IV. Que se nota nele? O escritor nos informa que abandonou duas personagens, o compadre e o menino, a fim de ver "o que é feito do Leonardo, e em que novas alhadas está agora metido". Como interpretar essa mudança de protagonista logo à entrada do capítulo? Pri-

meiro: a alteração se justifica pelo fato de o menino haver concentrado a atenção do ficcionista no capítulo imediatamente anterior, e tendo de dar contas de Leonardo, não houve outro meio senão pôr de lado a outra personagem. Segundo: o fato de a novela ter sido publicada em folhetins explicaria tal vaivém no tratamento dos protagonistas. Terceiro: o novelista dirige-se aos leitores como se retomasse um fiapo de conversa deixado em suspenso uma semana ou duas atrás.

Quanto ao primeiro tópico, a mudança da personagem corresponde a um expediente tão velho quanto as novelas de cavalaria medieval: cessada uma "aventura", que normalmente abrange um capítulo, o ficcionista enceta outra, pela alternância de seu herói. É precisamente o que se observa no trecho inicial do capítulo IV, o que nos adverte de pronto para o caráter de novela que identifica as *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Quanto ao segundo aspecto, o fato de a obra ter sido publicada em capítulos destacados em folhetins semanais ou quinzenais reforça a observação precedente: a estrutura fragmentária, episódio a episódio, dotada de relativa unidade, é típica da novela. Todavia, não acha o leitor que temos o direito de desconfiar? Teria o prosador *escrito* a narrativa semana a semana? Ou apenas teria *publicado* seus fragmentos de sete em sete dias? Como sabemos, Manuel Antônio de Almeida se valeu das reminiscências de um companheiro do *Correio Mercantil*, Antônio César Ramos, para reconstituir, a modo de crônica histórica, alguns acontecimentos do Rio de Janeiro no tempo do Rei, isto é, D. João VI. Tal circunstância não faria supor que, pelo menos, o novelista possuiria o esboço de sua história ao principiá-la? A análise da novela, em sua macroestrutura, poderia responder à questão, mas a nota introdutória ao capítulo IV já nos sugere uma possibilidade. Suspendamos nosso julgamento por ora, e avancemos, sem perder de vista as observações feitas e o *modo* como as levantamos.

Quanto ao terceiro aspecto, além de corroborar a fisionomia novelesca das *Memórias*, assinala uma evidente inclinação rumo do coloquialismo, seja como atitude para com o leitor (ou leitora) de folhetins, seja como linguagem destravada, "jornalística", fluente, despojada de qualquer intuito de "fazer estilo", "escrever bonito", ou equivalentes. Na verdade, nota-se um clima de conversa amena (quase de anedota), expressa numa forma cotidiana, esparramada e ágil. Seria abusivo entender que

as observações suscitadas pela introdução ao capítulo IV podem vir a tornar-se imprescindíveis à interpretação dos três fragmentos apresentados e mesmo do resto da novela? Se se confirmam, que teremos em mãos? Se dividirem o terreno com observações antagônicas, qual virá a ser a exegese final? Porque prematuro prognosticar juízos, passemos adiante, a ver como prossegue a novela.

O segundo parágrafo do capítulo IV nos oferece a descrição de uma casa de palha, elaborada com relativo luxo de pormenores, proporcionalmente à miséria da habitação. Tal descrição, possível na novela em razão de sua amplitude, interessa na medida em que sabemos que "quase sempre estava essa casa fechada, o que a rodeava de um certo mistério". Quer dizer: a descrição da "sinistra morada" importa naquilo em que dá origem ao mistério, sobretudo porque harmoniza com o seu morador, "uma personagem talhada pelo molde mais detestável; era um caboclo velho, de cara hedionda e imunda, e coberto de farrapos". Que vemos nessa descrição? Primeiro: o sinistro e o mistério da casa correspondem ao sinistro e ao mistério do mulato. Segundo: o mistério e o sinistro constituem dois ingredientes das novelas de terror, em moda no século XIX, e aqui empregados sumariamente ou marginalmente. Terceiro: a descrição da personagem se caracteriza pela economia de traços, em parte adveniente da própria superficialidade caracterológica do caboclo, em parte porque a novela prefere personagens planas, cujo interesse decorre de aspectos menores, como a aparência (que é o caso do feiticeiro), ou o pitoresco da ação. Em suma: o esquematismo orienta a retratação dessa personagem, que funciona como uma espécie de sub-herói, pelo fato de chamar a atenção do ficcionista e do leitor sobre si, mas atenção inferior à que merece o protagonista central do episódio ou da "aventura". De qualquer modo, ao conhecer o caboclo, ganhamos acesso a um tipo de descrição humana específica da novela: o mistério, o ar sinistro e o suspense constituem temperos obrigatórios na criação das personagens de novela, notadamente as de terror.

Como explicar tal predileção pelo mistério, pelo suspense e pelo sinistro?, perguntará o leitor à novela de Manuel Antônio de Almeida. Quanto a mim, a resposta estaria vinculada a problemas de psicologia da audiência ou da comunicação, que transbordam dos limites desta mostra de comportamento analítico. Mas para não deixar a interrogação no ar, talvez se pudesse

adiantar apenas aquilo que toca à análise propriamente dita. Nesse caso, diríamos que os componentes novelescos referidos justificam sua presença nas *Memórias*, bem como em outras novelas, pelo fato de ocasionar o fenômeno da expectativa na mente do leitor. Ora, a expectativa importa fundamentalmente na estruturação de qualquer novela, a ponto de esta identificar-se por ser um universo ficcional em que a ação humana provém da e gera a expectativa. Numa palavra: *o lugar-comum da novela é a expectativa.*

E se a expectativa deriva do mistério, do sinistro e do suspense, autônomos ou fundidos, entende-se que os segundos estão em função da primeira, são explorados na medida em que servem para desencadear climas de expectativa. Como isso é que interessa ao leitor (e ao ficcionista, mas enquanto ato criador), segue-se que a intriga lhe importa mais que a densidade das situações e dos caracteres: ele pede surpresa à novela, proveniente do emaranhamento da narrativa através de nós dramáticos engendrados precisamente pelo mistério, pelo sinistro e pelo suspense. Tais nós, ou núcleos de conflito dramático, sendo desenlaçados, formam unidades (“aventuras”) mais ou menos independentes, que se justapõem em cadeia. Quer dizer: esgotada uma área de mistério, suspense e sinistro, e atendida a correspondente expectativa que determinou, o novelista arquiteta outra e depois a esgota, e assim por diante até o desfecho final. Essa técnica condiciona o interesse do leitor pela narrativa e, ao mesmo tempo, responde-lhe à curiosidade sequiosa de surpresa e peripécias. Assim se explicaria a atmosfera de mistério e de sinistro que perpassa a casa e a personalidade repelente do caboclo.

O parágrafo 3 do capítulo IV inicia-se com uma notação temporal: “Naquele tempo acreditava-se muito nestas coisas”. Com efeito, a história passa-se, como sabemos, “no tempo do rei”, isto é, D. João VI, que no Rio de Janeiro instalou a Corte entre 1808 e 1822. Vimos que o assunto da novela, Manuel Antônio de Almeida recebeu-o de um colega de jornal, Antônio César Ramos. Portanto, a ação transcorre numa época anterior ao próprio nascimento do escritor, ocorrido a 17 de novembro de 1831. Que acha o leitor que se poderia deduzir desse fato?

Primeiro, que a novela ocorre no passado, não no presente do narrador, muito embora este a presentifique uma que outra vez, sobretudo no nariz de cera que abre cada capítulo. E que

se pode comentar a respeito do emprego do passado? Creio que já possuímos elementos suficientes para afirmar que o passado constitui o tempo verbal típico da novela, justamente porque gira em torno de uma ação *contada*, em vez de *apresentada* ao leitor (o que acontece no romance): ao invés de fotografar a atualidade do escritor, a novela diligencia rememorar situações passadas, graças ao culto da peripécia e do mistério, como vimos. Daí o emprego sistemático do foco narrativo na terceira pessoa, revelador de onisciência e onipresença.

Segundo: o tempo da novela pode ser recuado ou próximo; no primeiro caso, temos a novela histórica, como as obras de Walter Scott; no segundo, de memórias, como semelha ser a obra que estamos analisando. Mas, ainda quando se trate de narrativas de outro tipo (como a de cavalaria ou a sentimental), o tempo será inevitavelmente passado, pois a surpresa solicitada pelo leitor a essa fôrma literária não é a da vida palpitante à sua frente, porém aquela que a vida já ofereceu e cristalizou. Sendo arte para entreter, não lhe compete fixar o presente vivo, mas o passado referto de mistério e de imprevistos. É paradoxal que assim seja, porquanto o passado se afigura vazio de surpresas, e o presente, por seu turno, perpetuamente novo. Contudo, sabe-se que o presente vivo não pode fluir como um campo de novidades, pois apenas se oferece à apreensão em câmara lenta (no romance introspectivo), ao passo que o olhar que perscruta o pretérito pode ver-lhes as surpresas, *a posteriori*; a lentidão com que o romance divisa o presente afugenta o insólito, ao passo que a rapidez da novela na prospecção do passado lhe desvenda situações insuspeitadas. É como estas são desconhecidas do leitor, torna-se completo o círculo.

Aliás, no parágrafo 4 do mesmo capítulo topamos com uma notação velha quanto a Idade Média — o “conta-se que” —, que é própria das novelas, como uma expressão para ligar segmentos narrativos, e por seu conteúdo, pois remonta sempre a um passado inteiro e definido. Por outro lado, o emprego do “conta-se que” pode acusar familiaridade de Manuel Antônio de Almeida com novelas européias ou/e com um patrimônio novelesco importado pelos primeiros colonizadores (cf. Luís da Câmara Cascudo, *Cinco Livros do Povo. Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*, Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1953). Todavia, tal aspecto implica a análise da macroestrutura das *Memórias*, e de um copioso material literário e etnográfico:

aqui, apenas cabe anotá-lo, para que o leitor, acompanhando o processo de análise textual, desenvolva sua atenção crítica e fortaleça seu hábito de ler em profundidade. Contemporaneamente, está-se alertando seu espírito para a idéia segundo a qual não haveria o que discutir ou analisar numa novela (entendida como uma fôrma literária diversificada, independentemente de seu número de páginas): mesmo na pior delas se encontra o que observar, quando menos para demonstrar-lhe o calibre ínfimo que ostenta, pois este deve impor-se-nos pela análise, não como um juízo *a priori*.

O parágrafo 5 do capítulo IV trata do “nosso amigo Leonardo”, dum jeito familiar que se coaduna decisivamente com o ar de conversa que perpassa toda a novela. Ficamos sabendo que “uns novos amores (...) lhe faziam agora andar a cabeça à roda”, o que corresponde às primeiras impressões deixadas por ele no capítulo inicial da novela, sobretudo na parte relativa ao modo como, ainda no navio que o transportava de Portugal, se aproxima de “uma certa Maria da Hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia rechonchuda e bonitota”. Leonardo, que “era maganão”, “fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito”. Desse namoro nasceria Leonardo, o futuro sargento de milícias. Tudo isso denota limpidamente que Leonardo merece classificação de personagem plana: seu retrato, esboçado no primeiro capítulo, apenas ganha retoques nos demais, a ponto de o próprio novelista configurá-lo para o leitor, asseverando que “o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo” (§ 6). A conceituação ainda interessa por si só, visto que o epíteto de romântico é aplicado pejorativamente a Leonardo. Note-se que Manuel Antônio de Almeida elaborou sua novela em meados do século XIX, quando mais florescia o Romantismo entre nós. Como, pois, entender o rótulo despectivo? Talvez porque o ficcionista era dotado de um agudo senso crítico, talvez porque fosse “realista” em sua visão do mundo (embora de um realismo situado dentro das coordenadas românticas), talvez porque, no tempo, a palavra “romântico” encerrasse denotação depreciativa algumas vezes. Qual das alternativas reúne condições de certeza? Colhemos outros dados que nos facultem uma resposta cabal.

O parágrafo 6 contém outros elementos importantes para o enquadramento da psicologia de Leonardo, relacionados com a

circunstância de que ele, obsessivo como era, “decidira haver de novo, e por todos os meios, a posse de sua amada”. Seu afã documenta nitidamente a erupção afrodisíaca que acometia o europeu, inibido por suas tradições, ao tomar contacto com a mulher brasileira. Leonardo é um português típico, exaltado com as liberdades que os trópicos lhe oferecem, mas também ingênuo, ao menos em face das novidades que o Brasil lhe apresenta a toda hora. Tal ingenuidade, traduzindo uma tendência arraigada no brasileiro do povo, se patenteia no entregar-se “em corpo e alma ao caboclo da casa do mangue, o mais afamado de todos os do ofício”, a ponto de se pôr “primeiro em hábitos de Adão no paraíso” (§ 7). A superstição, a crença em bruxedos, a um só tempo corrobora o clima de mistério e terror que temos assinalado, e denota uma psicologia primária, esquemática, peculiar de um tipo de brasileiro e da novela em geral. Aliás, o próprio local da cena de nigromancia coopera no mesmo sentido, porquanto “a sala estava com um aparato ridiculamente sinistro” (§ 8).

Note-se que o novelista não perde vaza em criticar: seu “realismo” parece recusar a mera tendência à cópia, e propender sempre a estabelecer um juízo de valor implícito ou expresso. Registre-se, ainda, que no parágrafo 8 o ficcionista se nega a descrever a sala (“não nos cansaremos em descrever”). Por quê? Primeiro, por causa do “realismo” do novelista, para cuja fundamentação vamos reunindo apreciável material; segundo, em razão da própria economia interna da novela, que não estimula as derivações simplesmente estáticas, em consequência de seu dinamismo característico. Num caso e noutro, são dados positivos para a interpretação e julgamento de Manuel Antônio de Almeida, não acha o leitor?

Por outro lado, a cena na espelunca do nigromante serve como documento folclórico de uma usança que ainda perdura em muitas regiões do País, não raro confinando com o baixo espiritismo. Tal vinculação com o folclore se afigura congenial da novela, visto que sua matéria dramática tende a provir do mais fundo de cada povo e cada área de cultura; assim tem sido desde as novelas de cavalaria até às telenovelas; daí serem apreciadas por um gênero específico de leitor e de espectador. Ressalve-se, contudo, o *D. Quixote*, que reclama sempre apetências culturais mais refinadas, muito embora alicerce considerável porção de seu vigor estético no folclore.

Por último, valia a pena registrar que as situações folclóricas, como a representada pela passagem da feitiçaria, contribuem a seu modo para movimentar a novela, criando tensões novas e imprevistas. Não acha o leitor o expediente primário em si? Mas que, manipulado corretamente, se presta às mil maravilhas para os propósitos do novelista?

O final do capítulo IV interrompe-se de um modo freqüente nas novelas, isto é, deixando em suspenso a continuidade da narrativa: “— O Vidigal! disseram todos a um tempo, tomados do mair susto”. Assim, mantém-se acesa a curiosidade do leitor para o capítulo seguinte, que seria publicado (ou projetado, no caso das novelas de televisão) uma semana depois. Todavia, mais relevante que assinalar o emprego do recurso suspensivo, é verificar-lhe a coerência inabalável com o restante do capítulo, com o capítulo vindouro e, por tabela, com a obra toda: puxando vários cordelinhos, o novelista facilmente poderia escorregar num engano ou numa falsidade, decorrente do esforço de propiciar acasos a todo transe (como acontece em tantos folhetins oitocentistas); ao contrário, vê-se que Manuel Antônio de Almeida se safa airoso de desse perigo.

4. Capítulo V Note-se, logo à entrada do capítulo V, que o novelista recomeça a narrativa no ponto em que havia parado sete dias antes, ou seja, no episódio descrito nas páginas anteriores. Cotejando a introdução deste capítulo com a do precedente, verifica-se uma discrepância, que se explicaria pelo seguinte: no capítulo IV, as observações preliminares servem para manter franqueado um caminho, enquanto o escritor palmilha outro, isto é, abandona o caso do menino (Leonardo), em favor de Leonardo Pataca. Agora, o narrador prossegue como se não tivesse havido qualquer interrupção, supondo mesmo que os leitores se recordavam do epílogo do capítulo encerrado. Tais processos decorrem da própria mecânica da narrativa, e não obedecem a qualquer regra fixa.

Examinando a questão doutro ângulo, observa-se que o fecho do capítulo anterior havia apresentado uma nova personagem, e de um modo *ex-abrupto*, como requer a novela, a fim de preservar, pelo desconhecimento do figurante que entra em cena, a sensação de imprevisto e de mistério. Em suma, o novelista, ao invés de condicionar o aparecimento da nova personagem, faz que o próprio deslizar da ação lhe reclame a presença. É o caso de Vidigal.

Concretizada, porém, sua aparição, o ficcionista estaca o desenrolar da cena para lhe fazer a crônica, com o fito de informar o leitor e criar possíveis núcleos de capítulos futuros, pois certamente sua biografia conterà pitoresco suficiente, pela tendência própria da novela. para convocar gente grotesca ou marginal para o espetáculo que se oferece aos leitores. Desse modo, ficamos sabendo quem era Vidigal (“rei absoluto” da polícia, § 1) e como era: “um homem alto, não muito gordo, com ares de moleirão; tinha o olhar sempre baixo, os movimentos lentos, e voz descansada e adocicada” (§ 2). Note-se que, apesar de se distinguir perfeitamente de Leonardo Pataca e do caboclo, Vidigal é recortado segundo um molde idêntico, isto é, cataloga-se logo como personagem plana, e, por isso, dotada de características limitadas e repetitivas. Não acha o leitor que, ao se lhe conhecer a personalidade, já podemos quase prever-lhe as ações? Sim e não. Sim, porque suas especificações caracterológicas denunciam um homem bonachão e paradoxalmente pacato. E não, porque semelha ocultar uma relativa dose de surpresa, localizada naquela zona de sua personalidade que o induziria a abraçar as funções de mantenedor da ordem pública. E tal imprevisto se evidencia flagrantemente no modo subitâneo como irrompe na morada do feiticeiro. Aliás, o próprio novelista o declara no epílogo do parágrafo 2: “apesar deste aspecto de mansidão, não se encontraria por certo homem mais apto para o seu cargo, exercido pelo modo que acabamos de indicar”. Note o leitor que ainda aqui, bem como no fecho do parágrafo 1, o escritor emprega sua faculdade crítica, como quem fosse externando ao interlocutor costumeiro daquelas conversas hebdomadárias por intermédio do jornal seus juízos ponderados acerca das personagens convocadas para o interior da história.

Atente-se, ainda, para o fato de que a própria crônica do Vidigal, semelhante à de tantos brasileiros no tempo (e por que não hoje em dia?), funciona como “distração” para o leitor, na medida em que delonga um pouco mais o suspense criado pelo surgimento insperado do policial. E na cola da crônica do Major Vidigal, o novelista se demora em circunstanciar-lhe (§§ 3 e 4) as tarefas de guardião da paz social. Tais observações, de natureza costumbrista, se casam à maravilha com o “realismo” do escritor. Chegado a esse ponto, o leitor já pode alinhar duas características das *Memórias de um Sargento de Milícias*: realismo e costumbrismo.

O parágrafo 5 reapodera-se dos acontecimentos que a “pausa” insulou, dando a impressão de que vai principiar o auge dramático deste capítulo. Afora o humor meio negro que cruza o parágrafo (“Quiseram escapar-se pelos fundos da casa”), observe-se o diálogo:

— Oh! disse ele, por aqui dá-se fortuna...

— Sr. Major, pelo amor de Deus...

— Eu tinha desejos de ver como era isso; continuem... sem cerimônia, vamos.

Dois aspectos devem chamar a atenção do analista: 1) a naturalidade e espontaneidade da fala, como se fosse colhida ao vivo, traduzindo limpidamente duas psicologias em presença, 2) a sintaxe do diálogo, de feição lusitana, evidenciando um tipo de linguajar, o carioca, na altura influenciado pelo europeu da Metrópole, o que contraria frontalmente o “brasileirismo” algo forjado de Alencar e outros. Vale dizer, a aceitar o espontâneo dos diálogos, adequados perfeitamente ao resto da novela, é de supor que o lusismo da sintaxe reflita hábitos de linguagem comuns no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX.

O parágrafo seguinte (6) prolonga a atmosfera de humor e ridículo, em que cada personagem desempenha com desenvoltura o papel que lhe cabe, sobretudo porque a mola psicológica já tinha sido claramente exposta: o Major comanda o espetáculo com a firmeza tranqüila de quem cumpre seu dever e obedece aos ditames de sua psique definida, sem problemas ou oscilações; e Leonardo, “corrido de vergonha”, “ajoelhou-se quase arrastado outra vez no mesmo lugar”. Personagens simples, elementares, que agem de acordo com seus impulsos primários: essa coerência corresponde a outro aspecto da novela em geral, ainda a mais complexa de todas, o *D. Quixote*. Porque ressalta o encadeamento das peripécias, a novela não admite protagonistas complexos ou angustiados.

E nisso reside um dos pontos chaves da novela: conforme seja, o culto do enredo acaba resvalando no postiço e no inverossímil (como a telenovela dos nossos dias), ou gerando situações ricas por seu conteúdo, não pelos interlocutores (como é o caso do capítulo que vimos examinando). Não acha o leitor que a cena é, em si, um autêntico achado novelesco?

E note-se que se trata de uma passagem em que o ridículo predomina, sem dar impressão de facilidade, ainda que secreta,

como seria de esperar. Ao contrário, trata-se de uma cena espinhosa de compor justamente porque a atmosfera hilariante permanece até se transformar em humor negro ou sádico: "A esta voz todas as chibatas ergueram-se, e caíram de rijo sobre as costas daquela *honest*a gente, fizeram-na dançar, e sem querer, ainda por algum tempo" (§ 9). Observe-se que o humor parece contradizer o gosto do mistério e do sinistro, pois que estes são fáceis de criar, graças às receitas em moda no tempo e sempre. A dificuldade está em temperar o mistério com o humor, um humor bem brasileiro e coerente com o restante da narrativa. Humor picaresco, dir-se-ia, já que mana gratuitamente do texto, como se o atrito social se resolvesse num embate de coincidências e acasos absolutamente sem nexos ou destinação.

O tom cômico perdura no diálogo entre Vidigal e Leonardo, mas já agora evoluindo para uma gravidade inconvincente, por parte dos dois, o primeiro porque faz um sermão (§ 10), em que se juraria estar um bestialógico caso fosse transcrito; o segundo, porque manifesta a carência de espinha dorsal peculiar ao boa vida ou ao pícaro: de início, justifica o mau jeito de sua situação pelo amor à rapariga ("— Sr. Major, respondeu ele acabrunhado, é o diabo daquela rapariga que me obriga a tudo isto; já não sei de que meios use..."), § 10); depois, "perdoaria de bom grado as chibatadas que levava, contanto que elas ficassem em segredo" (§ 11), e por fim "desfez então a vergonha em pragas à maldita cigana que tanto o fazia sofrer" (*ibidem*). Note-se que a ridícula conjuntura de Leonardo Pataca é tanto mais aguda quanto mais se sabe que ele era meirinho, ou seja, um daqueles que "não se confundiam com ninguém; eram originais, eram tipos: nos seus semblantes transluzia um certo ar de majestade forense, seus olhares calculados e sagazes significavam chicana" (capítulo 1.º, § 4). Por detrás do grotesco da cena, não acha o leitor que pode existir uma sátira à justiça reinante naqueles tempos, ou aos costumes livres que grassavam no Rio de Janeiro oitocentista? Não acha que o realismo e costumbrismo algo picaresco das *Memórias* se efetivam uma vez mais?

Os parágrafos finais do capítulo V nos dão conta de que Leonardo Pataca foi para a casa da guarda e depois para a cadeia. Há que registrar, para além do caráter historicamente informativo do parágrafo 12, que o novelista emprega a narração como expediente para nos relatar a breve reclusão do solerte meirinho.

E emprega-o porque o fato não guarda maior significação, de vez que o recheio do capítulo já tinha sido apresentado nos parágrafos anteriores. Assim, sabiamente o novelista muda o registro de sua história e faz o tempo (cronológico) correr sobre o acontecimento. Ressalte-se que o parágrafo derradeiro deste capítulo ainda insinua outro aspecto do caráter dos meirinhos e, por tabela, de Leonardo Pataca: competir sempre, ainda que às escondidas. E desse modo o capítulo fenece, não sem deixar no espírito do leitor a pergunta ansiosa: e agora, que vai acontecer?

5. Capítulo VI Arrumado Leonardo na cadeia, e enquanto se apronta para outra, o escritor volve o foco de luz para a personagem abandonada atrás, num autêntico movimento de solta-prende, que caracteriza a fôrma novela desde sempre. Vimos que no capítulo IV o padrinho de Leonardo, filho do Pataca, o buscava por toda a parte. Agora, no capítulo VI, reenceta a caminhada naquele ponto. As andanças do compadre (§ 1) interessam pouco, exceto na medida em que testemunham um Rio de Janeiro ainda pacato e provinciano, que permite ao bom do homem percorrer vários becos a pé no encaicho do diabrete. E passar o dia nessa faina atesta uma disponibilidade ou um levar a sério sua condição de compadre, que salta aos olhos. Não julga o leitor que tudo isso está a indicar o quanto as *Memórias* constituem um precioso documento da sociedade fluminense dos primeiros cinqüenta anos do século XIX? E como se reafirma a impressão anterior de realismo e costumbrismo?

E a fala que entra no parágrafo 3 reafirma não só essa idéia como as notas acerca do diálogo travado no capítulo precedente: naturalidade, espontaneidade, lusismo. Observe-se a fala do parágrafo 4: “— Em último lugar vou ter com o Major Vidigal”, que encerra outro interesse além de ser como um arremedo ou embrião de monólogo: serve como “deixa” para introduzir a figura de Vidigal no fluxo da ação. Quanto ao seu caráter monologal, não deve causar surpresa pois esse gênero de diálogo é contraditório; trata-se mais de solipsismo que de monólogo, uma vez que a personagem semelha na verdade enunciar em voz alta, a modo de resmungo, seu pensamento. Quanto à “deixa”, caracteriza-se como mais um aspecto da técnica ficcional de Manuel Antônio de Almeida. Não acha o leitor?

Note-se que o desaparecimento do menino espicaça a curiosidade do leitor como um verdadeiro “mistério”. E visto que o

diálogo entre o compadre e a vizinha apenas procrastina o momento da resposta, consoante a própria estrutura da novela, o ficcionista resolve ir ao ponto da questão, e confessa-o: "Entretanto, vamos satisfazer ao leitor, que há de talvez ter curiosidade de saber onde se meteu o pequeno" (§ 6). No entanto, seu faro, aguçado por uma formulação ou descoberta de peripécias, suspende ainda uma vez a resposta desejada, em prol de uma informação acerca dos ciganos. Assim, ao mesmo tempo que preludia a cena com o menino, vai-nos elucidando a respeito dessa "praga", que veio "com os emigrados de Portugal". O repertório etnográfico de Manuel Antônio de Almeida alarga-se, como se vê, até abranger os ciganos, dos quais havia conhecido um representante, na figura do último amor de Leonardo Pataca. Não acha o leitor que os ciganos, tomando por base o relato contido no parágrafo 7 ("Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos", etc.), correspondem esplendidamente ao espírito picaresco que pervaga o capítulo citado e, mesmo, toda a novela? Assim, além de nos dar informações de ordem histórica, o novelista convida para sua narrativa personagens que se lhe ajustam como luva. A impressão que se tem é de que Leonardo Pataca é o próprio cigano, ou os ciganos, genuínos Leonardos Patacas. Mais uma vez se patenteia a mestria de Manuel Antônio de Almeida.

No parágrafo 8, persistem os ciganos no centro do tablado, agora ao nível de dois púberes que se associam ao Leonardo filho, "como já sabem os leitores": quando o novelista mencionou o fato? No final do capítulo III. Portanto, temos a continuação de uma "aventura" entrecortada naquela altura. Permuta-se, assim, o protagonista do episódio, em consonância com a técnica novelesca assinalada anteriormente.

Note-se que no final do parágrafo 8 somos informados de que "na noite de que tratamos havia um oratório armado, e festejava-se um santo de sua devoção; não lhe sabemos o nome". Que importância encerra o pormenor? Esclarece-nos quanto ao caráter dos ciganos, e por tabela das personagens que intervêm na novela, e da festa cuja descrição se anuncia. Se o estudante leu com atenção os três capítulos transcritos, há de ter percebido que cada um deles guarda um conflito ou situação dramática: no capítulo IV, temos a história dos amores de Leonardo Pataca com a cigana; no seguinte, a cena na casa do caboclo, e agora

o furdunço no arraial dos ciganos. Específico da novela, essa fragmentação do todo narrativo em núcleos dramáticos configurados e delimitados corresponde às “aventuras” que compunham as novelas em seus primórdios, quer na vertente cavaleiresca, quer na sentimental. Como é o jogo da intriga que mantém viva a atenção do leitor, entende-se que o processo tenha sido usado sistematicamente, ainda mais por causa de as *Memórias* haverem sido dadas à estampa em folhetins semanais. A técnica parece fácil, mercê de seu esquematismo, mas na verdade se trata de uma facilidade aparente, pois o ficcionista, abusando dela, pode escorregar no artificioso e no postiço. Isto é, acaba forjando a “aventura”, quando ela deve emergir do próprio desenvolvimento retilíneo da narrativa. Não acha o leitor que Manuel Antônio de Almeida se enquadra na segunda hipótese? Não concorda com que, no xadrez da novela, todas as peças se vão dispondo a pouco e pouco em seus devidos lugares?

O parágrafo 11 nos oferece a descrição do interior da casa em que ferve a festa dos ciganos. Percebe-se a economia de meios análoga à que presenciamos no capítulo IV, parágrafo 2, e decorrente de idênticas razões. Acresce sublinhar que o novelista parecia contestar, com sua avareza verbal, toda a opulência descritiva que entumescia a ficção brasileira do tempo, Alencar e Macedo à frente. Equivale a dizer que a contensão vocabular traduz o manuseio consciente (ou/e intuitivo?) de um recurso que desde logo situa o prosador carioca entre os primeiros ficcionistas da época. E ajuda-nos a entender por que estava fadado a ser mestre dos realistas da segunda metade do século XIX, caso sua obra conhecesse em tempo o reconhecimento do público e da crítica. É que, como se observa, o despojamento da descrição alia-se a um flagrante visualismo, que trai, uma vez mais, o “realismo” do Autor: tem-se a impressão de “ver” a descrição, dado que nos é apresentada e não meramente lembrada. E um tal visualismo proviria talvez de Manuel Antônio de Almeida ter sido um repórter, mas sua profissão parece incapaz por si só de justificar as qualidades manifestas nas descrições: um jornalista ansioso da verdade, da integração profunda na realidade. Por certo, o fato de a história lhe ter sido contada por um companheiro de lides jornalísticas perturba tal realismo, não acha o leitor? No entanto, sem rebuscar falsos álibis, uma coisa não colide com a outra. Explico-me: o núcleo narrativo, tomou-o de empréstimo, mas as passagens descritivas poderiam originar-se

perfeitamente de objetos e situações contemplados pelo escritor, já que deviam perdurar em seu tempo hábitos e costumes dos princípios do século XIX. Assim, à “verdade” da história transmitida por Antônio César Ramos se justapõe o realismo das cenas em lugares que o novelista teria visitado, quem sabe mesmo a propósito da obra que escreveu.

Note-se, à maneira de arremate deste particular, que ele não abdica de seu direito e vezo de julgar: a descrição, além de sóbria, encerra um juízo, como se o escritor se tornasse duplo de sociólogo. Como sabemos, a novela constitui fôrma menor, relativamente ao romance, e apenas alcança sobressair-se quando exhibe os méritos das *Memórias de um Sargento de Milícias*, em que o mero propósito de entreter (que semelha inerente à novela) se equilibra com o intuito de conhecer e compreender uma sociedade em mudança. Seja como for, a descrição contida, digna de um impressionista (registre-se o jogo de claro-escuro, com o segundo elemento implícito e o primeiro expresso: o branco da vela e da toalha), impõe-se como uma das características do talento literário de Manuel Antônio de Almeida, notadamente se confrontado com outros escritores do tempo.

Descrito o ambiente, o novelista entra na festa propriamente dita, que gira ao redor do fado, entendido como dança, não como canto, forma por que o conhecemos hoje em dia. Que dizer da descrição de Manuel Antônio de Almeida? Antes de tudo, corrobora as marcas do visualismo que acabamos de examinar, exceção feita para o prazer da minúcia que revela. Todavia, essa mesma preocupação pelo pormenor reserva uma importância especial, limítrofe da etnografia e do folclore, conforme assinalamos noutra altura. Vale dizer: a página do escritor serve de documento comprobatório de uma teoria acerca das origens do fado. Embora correndo risco de ultrapassar as divisas estritamente literárias, detenhamo-nos nela um instante. Segundo Luís de Freitas Branco, “o fado português deriva do lundum do Brasil”; “o lundum, divulgando-se nas camadas brancaranas da Colônia, deu origem a uma dança cantada, primeiramente brasileira, a que chamam fado”. Este, levado a Portugal “nas lembranças felizes dos ‘brasileiros’ enriquecidos, dos marujos e outros portugueses pobres”, “acabou se nacionalizando português” (Mário de Andrade, *Aspectos da Literatura Brasileira*, S. Paulo, Liv. Martins, s. d., p. 131).

Desse modo, a descrição do fado constitui argumento eloqüente a favor dessa teoria, mas não apenas isso: reafirma o realismo e o picaresco de Manuel Antônio de Almeida. Do ângulo literário, tal aspecto importa mais, por confirmar uma tendência que vimos presente desde as primeiras linhas do capítulo IV. De notar, ainda, o senso visualista, agora aplicado ao movimento da dança, como se o próprio voluteio da frase traduzisse o compasso saltitante da música e do bailado. Quem pretendesse proceder a uma análise estatística do trecho, neste passo encontraria farto material.

Não acha o leitor que, repetidamente, se patenteia a afeição pelo exterior, pela ação, pelo histórico, em detrimento do inverso? Pedir este a uma novela consiste num erro básico do leitor, que deve atentar para a harmonia das partes de cada episódio, e dos episódios entre si, que visam antes a oferecer um painel social ao vivo que sua interpretação. Aliás, outra expectativa não podem nutrir os leitores perante a camada social que é trazida para dentro da novela: baixa-burguesia, seus dramas são mais de ordem material, funcional, que de natureza psicológica. Nesse aspecto, o fado contém tanta importância dramática quanto a sessão no casebre do caboclo, ressaltado o grau descendente que separa a melancolia tragicômica do primeiro da alegria meio cínica do segundo.

Os derradeiros parágrafos nos dão conta do desenlace feliz da escapada do menino Leonardo. Demoremos um pouco mais a atenção sobre eles. Que observa o leitor? Não acha que a resposta do menino é tão relevante quanto o parágrafo final (24)? O moleque mente à pergunta do padrinho: “— Fui ver um oratório. . . Não diz que eu hei de ser padre?! . . .” (§ 23). O velho, por seu turno, “olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de *ingenuidade* que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado” (§ 24).

Examinados tais parágrafos, destacam-se dois aspectos contíguos: a mentira e a *ingenuidade* do Leonardo. Ambas, conquanto imanentes na criança, correm por conta de uma tendência que observamos reiteradas vezes em Manuel Antônio de Almeida, e que se aparenta com a ficção costumbrista cultivada no século XIX, ou com um realismo de feição picaresca. Basta cotejar a última passagem deste capítulo (sobretudo a mentira e a *ingenuidade*, deliberadamente grifada pelo Autor) com as

cenar do *Lazarillo de Tormes*, que logo se evidencia uma analogia entre os dois. Como explicar? Influência? Reflexos ou coincidência? Osvaldo Orico preconiza a segunda alternativa, fundamentado no fato incontroverso de que eram praticamente nulas nossas relações com a Literatura Espanhola clássica (*Curso de Romance*, Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952, pp. 59-85). É óbvio que tal questão deve ser discutida à luz da novela toda e não apenas de três de seus capítulos, posto que forneçam valioso material de análise. Além disso, havia que partir dum conceito preciso de picaresco. Armado de tais cuidados, o estudioso verificará se a hipótese da coincidência vinga, ou se deve encarar as *Memórias de um Sargento de Milícias* como novela picaresca ou de costumes. Minha análise pessoal induz a crer que Osvaldo Orico defende tese correta, embora restasse explicar esse aparecimento *ab ovo* dos reflexos picarescos da novela, visto que o contacto directo entre as literaturas brasileiras e espanhola tenha sido relegado a segundo plano. Não estariam os reflexos picarescos condicionados à novelística ibérica que importamos desde o limiar de nossa colonização? (cf. Luís da Câmara Cascudo, *Cinco Livros do Povo*, já mencionado). Decerto que o problema genético não há de prevalecer sobre o outro, mas temos de considerá-lo como premissa ao exame dos aspectos realistas da novela, que interessam acima de tudo. Em qualquer caso, a análise dos três capítulos desde o prisma do realismo picaresco, ou algo que o valha, parece atestar a originalidade singular das *Memórias de um Sargento de Milícias*. E com referi-lo, podemos passar à síntese do estudo analítico que acabamos de realizar.

6. Que vemos na análise sugerida, e que nos ensina acerca da visão do mundo de Manuel Antônio de Almeida, fim último da análise e da crítica literária, indissolivelmente mescladas? Creio que, antes de responder à interrogação, valia a pena lembrar que as seguintes considerações, afora sumariar a análise dos três capítulos, remetem para a análise da obra inteira. Quer dizer: a sùmula de agora terá de ser contrastada com a dos demais capítulos da narrativa, a ver se permanece a idéia geral ou se dá lugar a outra. Com mais esse lembrete ao leitor, vamos à síntese.

Cosmovisão risonha, benevolente, "realista", a de Manuel Antônio de Almeida: para ele, o mundo aparece como um imenso palco de aventuras ridículas, joco-sérias, que não devem ser

levadas a sério. Suas personagens, amorais por natureza, não por escolha, jamais insinuam que a história vai finalizar com uma moral: uma atmosfera de amoralidade atravessa tudo, como se as personagens vivessem num mundo sem leis que não as do próprio instinto. Daí o ar otimista, bonacheirão, raro na Literatura Brasileira, como seguindo as pegadas de um Pangloss dos trópicos, para quem tudo corre bem no melhor dos mundos possíveis uma vez que ninguém lhe ponha freios à manifestação dos impulsos naturais. Há que rir, sempre, de tudo e de todos, semelha confidenciar o novelista, pois nada mais tem razão na existência, a qual, por sua vez, não apresenta nenhuma razão de ser: a sem-razão da vida reclama do indivíduo um descompromisso para com ela, que só o pícaro ou o instintivo pode manifestar. Assim entende a realidade Manuel Antônio de Almeida.

Essa visão do Universo, que não esconde seu repúdio indireto das matrizes sentimentais românticas, porque lhes mostra a base falsa e torpe (a procura do "outro" se justifica pelo prazer, não pelo amor), explica o tom assumido pelo novelista, o de quem conta histórias de entreter, com o fito único de deleitar os leitores, "distraindo-os" do tédio de viver. Se a vida não tem razão de ser, há que passá-la sem a levar demasiado a sério, sem dar por isso, ou tentando esquecê-la o mais possível — parece dizer Manuel Antônio de Almeida.

Tal concepção desalentada e cética, que dá a impressão de ancorar nos enciclopedistas e ideólogos do século XVIII, presagia claramente a mundividência desenganada de Machado de Assis. Manuel Antônio de Almeida procura desmontar o artificialismo romântico pela arma do sorriso e do cinismo, ambos provindos da própria perquirição "realista" na sociedade. Para que o quadro social anunciasse as posturas mentais vigorantes no último quartel do século XIX, faltou que o escritor se apoiasse em determinadas fundações científicas e filosóficas, e que viesse também a considerar outros estratos sociais, igualmente merecedores de análise e crítica. Mas, contemplada de baixo para cima a pirâmide social, é de crer que Manuel Antônio de Almeida viesse a encarar toda a sociedade como uma sucessão de Leonardos Patacas, Vidigais, etc., ou seja, de indivíduos primários, planos, primitivos e precários.

Daí que o ficcionista nos conceda o direito de entender que ele concebia a novela como *espetáculo* para os olhos, como vimos na cena das chicotadas (capítulo V) ou do fado (capítulo VI).

Esse aspecto lúdico, vinculado ao intuito de entreter, ampara-se ainda na concepção da novela como *crônica* ou *reportagem*, ou melhor, da novela como representação quase fotográfica dum mundo em que o *laissez-aller* e o *laissez-faire* predominam. Possivelmente estimulado pela ficção dum Walter Scott ou de outro escritor de semelhante linguagem (como um Dumas, ou um Vitor Hugo), nosso escritor parece ter elaborado uma *novela histórica*, ou antes, de *memórias*, em que o passado importa mais do que o presente. Visão do mundo em retrocesso, dir-se-ia, que atenua o realismo fotográfico assinalado, mas que é contrabalançado pelo sorriso rabelaisiano que desponta com freqüência no fluxo da narrativa. Visão de quem entende que a vida nada ensina, nem mesmo o passado, já que tudo desliza entre “aventuras” gratuitas, desde o nascimento até à morte, “aventuras” brotadas por vezes de um beliscão ou sucedâneos, de um festim de ciganos, etc., mas que escorrem tão efêmera e inutilmente quanto tudo. Visão de quem não nutre ilusões a respeito do homem, de quem sabe que só lhe resta sorrir e aguardar a morte, tão sem grandes emoções como todos os percalços de uma vida. Não acha o leitor que tudo isso se vislumbra nos três capítulos?

d. O ROMANCE

Os MAIAS

[1] Entravam então no peristilo do Hotel Central — e nesse momento um *coupé* da Companhia, chegando a largo trote do lado da Rua do Arsenal, veio estacar à porta.

[2] Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pêlos esguelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se, indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz de suas botinas. O rapaz ao lado, esticado num fato de xadrezinho inglês, abria negligentemente um telegrama; o preto seguia com a cadelinha nos braços. E no silêncio a voz de Graft murmurou:

— *Très chic.*

[3] Em cima, no gabinete que o criado lhes indicou, Ega esperava sentado no divã de marroquim, e conversando com um rapaz baixote,

gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastrão azul celeste. O Craft conhecia-o; Ega apresentou a Carlos o Sr. Dâmaso Salcede, e mandou servir vermute, por ser tarde, segundo lhe parecia, para esse requinte literário e satânico do absinto...

[4] Fora um dia de inverno suave e luminoso, as duas janelas estavam ainda abertas. Sobre o rio, no céu largo, a tarde morria, sem uma aragem, numa paz elísia, com nuvenzinhas muito altas, paradas, tocadas de cor-de-rosa; as terras, os longes da outra banda já se iam afogando num vapor aveludado, do tom de violeta; a água jazia lisa e luzidia como uma bela chapa de aço novo; e aqui e além, pelo vasto ancoradouro, grossos navios de carga, longos paquetes estrangeiros, dois couraçados ingleses, dormiam, com as mastreações imóveis, como tomados de preguiça, cedendo ao afago do clima doce...

— Vimos agora lá embaixo — disse Graft indo sentar-se no divã — esplêndida mulher, com uma esplêndida cadelinha *griffon*, e servida por um esplêndido preto!

[5] O Sr. Dâmaso Salcede, que não despregava os olhos de Carlos, acudiu logo:

— Bem sei! Os Castro Gomes... Conheço-os muito... Vim com eles de Bordéus... Uma gente muito chique que vive em Paris.

[6] Carlos voltou-se, reparou mais nele, perguntou-lhe afável e interessando-se:

— O Sr. Salcede chegou agora de Bordéus?

[7] Estas palavras pareceram deleitar Dâmaso como um favor celeste: ergueu-se imediatamente, aproximou-se do Maia, banhado num sorriso:

— Vim aqui há quinze dias, no *Orenoque*. Vim de Paris... Que eu em podendo é lá que me pilham! Esta gente conheci-a em Bordéus. Isto é, verdadeiramente conheci-a a bordo. Mas estávamos todos no *Hotel de Nantes*... Gente muito chique: criado de quarto, governanta inglesa para a filhita, *femme de chambre*, mais de vinte malas... Chique a valer! Parece incrível, uns brasileiros... Que ela na voz não tem *sutaque* nenhum, fala como nós. Ele sim, ele tem muito *sutaque*... mas elegante também, V. Exa. não lhe pareceu?

— Vermute? — perguntou-lhe o criado, oferecendo a salva.

— Sim, uma gotinha para o apetite. V. Exa. não toma, Sr. Maia? Pois eu, assim que posso, é direitinho para Paris! Aquilo é que é terra! Isto aqui é um chiqueiro... Eu, em não indo lá todos os anos, acredito V. Exa., até começo a andar doente. Aquele *boulevardzinho*, hein!... Ai, eu gozo aquilo!... E sei gozar, sei gozar, que eu conheço aquilo a palmo... Tenho até um tio em Paris.

— E que tio! — exclamou Ega, aproximando-se. Íntimo de Cambeta, governa a França... O tio do Dâmaso governa a França, menino!

Dâmaso, escarlate, estourava de gozo.

— Ah, lá isso influência tem. Íntimo do Gambeta, tratam-se por tu, até vivem quase juntos... E não é só com o Gambeta; é com o Mac-Mahon, com o Rochefort, com o outro de que me esquece agora o nome, com todos os republicanos, enfim!... É tudo quanto ele queira. V. Exa. não o conhece? É um homem de barbas brancas... Era irmão

de minha mãe, chama-se Guimarães. Mas em Paris chamam-no Mr. de Guimaram...

[8] Nesse momento a porta envidraçada abriu-se de golpe, Ega exclamou: "Saúde ao poeta!"

[9] E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos duma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre.

[10] Estendeu silenciosamente dois dedos ao Dâmaso, e abrindo os braços lentos para Craft, disse numa voz arrastada, cavernosa, atecatrada:

— Então és tu, meu Craft! Quando chegaste tu, rapaz? Dá-me cá esses ossos honrados, honrado inglês!

[11] Nem um olhar dera a Carlos. Ega adiantou-se, apresentando-os:

— Não sei se são relações. Carlos da Maia... Thomás d'Alencar, o nosso poeta...

[12] Era ele! o ilustre cantor das *Vozes d'Aurora*, o estilista de Elvira, o dramaturgo do *Segredo do Comendador*. Deu dois passos graves para Carlos, esteve-lhe apertando muito tempo a mão em silêncio — e sensibilizado, mais cavernoso:

— V. Exa., já que as etiquetas sociais querem que eu lhe dê excelência, mal sabe a quem apertou agora a mão...

Carlos, surpreendido, murmurou:

— Eu conheço muito de nome...

E o outro com o olho cavo, o lábio trêmulo:

— Ao camarada, ao inseparável, ao íntimo de Pedro Maia, do meu pobre, do meu valente Pedro!

— Então, que diabo, abracem-se — gritou Ega. Abracem-se, com um berro, segundo as regras...

[13] Alencar já tinha Carlos estreitado ao peito, e quando o soltou, retomando-lhe as mãos, sacudindo-lhas, com uma ternura ruidosa:

— E deixemo-nos já de excelências! que eu vi-te nascer, meu rapaz! trouxe-te muito ao colo! sujaste-me muita calça!... Cos diabos, dá cá outro abraço!

[14] Craft olhava estas cousas veementes, impassível; Dâmaso parecia impressionado; Ega apresentou um copo de vermute ao poeta.

— Que grande cena, Alencar! Jesus, Senhor! Bebe, para te recuperares da emoção...

[15] Alencar esgotou-o dum trago: e declarou aos amigos que não era a primeira vez que via Carlos. Já o admirara no seu *facton*, muitas vezes, e aos seus belos cavalos ingleses. Mas não se quisera dar a conhecer. Ele nunca se atirava aos braços de ninguém, a não ser das mulheres... Foi encher outro cálice de vermute, e com ele na mão, plantado diante de Carlos, começou, num tom patético:

— A primeira vez que te vi, filho, foi no Pote das Almas! Estava eu no Rodrigues, esquadrihando alguma dessa velha literatura, hoje tão desprezada... Lembro-me até que era um volume das *Églogas* do nosso delicioso Rodrigues Lôbo, esse verdadeiro poeta da natureza, esse rouxinol tão português, hoje, está claro, metido a um canto, desde que para aí apareceu o Satanismo, o Naturalismo, e o Bandalhismo, e outros esterquilínios em *ismo*... Nesse momento passaste, disseram-me quem eras, e caí-me o livro da mão... Fiquei uma hora, acredita, a pensar, a rever o passado...

[16] E atirou o vermute às goelas. Ega, impaciente, olhava o relógio. Um criado, entrando, acendeu o gás; a mesa surgiu da penumbra, com um brilho de cristais e louças, um luxo de camélias em ramos.

[17] No entanto Alencar (que à luz viva parecia mais gasto e mais velho) começara uma grande história, e como fora ele o primeiro que vira Carlos depois de nascer, e como fora ele que lhe dera o nome.

— Teu pai — dizia ele — o meu Pedro, queria-te por o nome de Afonso, desse santo, desse varão doutras idades, Afonso da Maia! Mas tua mãe que tinha lá suas idéias teimou em que havias de ser Carlos. E justamente por causa dum romance que eu lhe emprestara; nesses tempos podiam-se emprestar romances a senhoras, ainda não havia a pústula e o pus... Era um romance sobre o último Stuart, aquele belo tipo do príncipe Carlos Eduardo, que vocês, filhos, conhecem todos bem, e que na Escócia, no tempo de Luís IV... Enfim, adiante! Tua mãe, devo dizê-lo, tinha literatura e da melhor. Consultou-me, consultava-me sempre, nesse tempo eu era *alguém*, e lembro-me de lhe ter respondido... (Lembro-me apesar de já lá irem vinte e cinco anos... Que digo eu? Vinte e sete! Vejam vocês isto, filhos, vinte e sete anos!) Enfim, voltei-me para tua mãe, e disse-lhe, palavras textuais: "Ponha-lhe o nome de Carlos Eduardo, minha rica senhora, Carlos Eduardo, que é o verdadeiro nome para o frontispício dum poema, para a fama dum heroísmo ou para o lábio de uma mulher!"

[18] Dâmaso, que continuava a admirar Carlos, deu *bravos* estrondosos; Craft bateu ligeiramente os dedos; e o Ega, que rondava a porta, nervoso, de relógio na mão, soltou de lá um *muito bem* desenxabido.

[19] Alencar, radiante com o seu efeito, derramava em roda um sorriso que lhe mostrava os dentes estragados. Abraçou outra vez Carlos, atirou uma palmada ao coração, exclamou:
— Caramba, filhos, sinto uma luz cá dentro!

[20] A porta abriu-se, o Cohen entrou, todo apressado, desculpando-se logo da sua demora — enquanto Ega, que se precipitara para ele, lhe ajudava a despir o paletó. Depois apresentou-o a Carlos — a única pessoa ali de quem o Cohen não era íntimo. E dizia tocando o botão da campainha elétrica:

— O marquês não pôde vir, menino, e o pobre Steinbroken, coitado, está com sua gota de diplomata, de lorde e de banqueiro... A gota que tu hás de ter, velhaco!

[21] Cohen, um homem baixo, e apurado, de olhos bonitos, e suíças tão pretas e luzidias que pareciam ensopadas em verniz, sorria,

descalçando as luvas, dizendo que, segundo os ingleses, havia também a gota da gente pobre: e era essa naturalmente a que lhe competia a ele...

[22] Ega, no entanto, travara-lhe do braço, colocara-o preciosamente à mesa, à sua direita: depois ofereceu-lhe um botão de camélia dum ramo: o Alencar floriu-se também — e os criados serviam as ostras.

[23] Falou-se logo do crime da Mouraria, drama fadista que impressionava Lisboa, uma rapariga com o ventre rasgado à navalha por uma companheira, vindo morrer na rua em camisa, dois faias esfaqueando-se, toda uma viela em sangue — uma *serrabulhada* como disse o Cohen, sorrindo e provando o Bucelas.

[24] Dâmaso teve a satisfação de poder dar detalhes; conhecera a rapariga, a que dera as facadas, quando ela era amante do Visconde de Ermidinha... Se era bonita? Muito bonita. Umas mãos de duquesa... E como aquilo cantava o *fado*! O pior era que mesmo no tempo do visconde, quando ela era *chic*, já se empiteirava... E o visconde, honra lhe seja, nunca lhe perdera a amizade; respeitava-a, mesmo depois de casado ia vê-la, e tinha-lhe prometido que se ela quisesse deixar o *fado* lhe punha uma confeitaria para os lados da Sé. Mas ela não queria. Gostava daquilo, do Barro Alto, dos cafés de *lepes*, dos chulos...

[25] Esse mundo de fadistas, de faias, parecia a Carlos merecer um estudo, um romance... Isto levou logo a falar-se do *Assomoir*, de Zola e do Realismo: — e o Alencar imediatamente, limpando os bigodes dos pingos de sopa, suplicou que se não discutisse, à hora aseada do jantar, essa literatura *latrinária*. Ali 'todos eram homens de asseio, de sala, hein? Então que se não mencionasse o *excremento*!

[26] Pobre Alencar! O Naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as cousas santas, cussecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num antiteatro; esses estilos novos, tão precisos e tão dúcteis, apanhando em tiagante a linha, a cor, a palpação da vida; tudo isso (que ele, na contusão mental, chamava a *idéia nova*) caindo assim de chotre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnortado o pobre Alencar, e tornara-se o desgosto literário da sua velhice. Ao princípio reagiu. "Para pôr um dique definitivo à torpe maré", como ele disse em plena Academia, escreveu dois folhetins cruéis; ninguém os leu; a "maré torpe" alastrou-se, mais profunda, mais larga. Então Alencar refugiou-se na *moralidade* como numa rocha sólida. O Naturalismo, com as suas aluviões de obscenidade, ameaçava corromper o pudor social? Pois bem. Ele, Alencar, seria o paladino da Moral, o gendarme dos bons costumes. Então o poeta das *Vozes d'Aurora*, que, durante vinte anos, em cançoneta e ode propusera comércios lúbricos a todas as damas da Capital; então o romancista de *Elvira* que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o gênio dos antigos Apolos; então Tomás Alencar que (à acreditarem-se as confissões autobiográficas da *Flor de Martirio*) passava ele próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre — dora em diante austero, incorruptível, todo ele uma

torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro. E mal lobrigava sintomas nascentes de realismo num beijo que estalava mais alto, numa brancura de saia que se arregaçava demais — eis o nosso Alencar que soltava por sobre o país um grito de alarme, corria à pena, e as suas imprecações lembravam (a acadêmicos fáceis de contentar) o rugir de Isaiás. Um dia, porém, Alencar teve uma destas revelações que prostram os mais fortes: quanto mais ele denunciava um livro como imoral, mais o livro se vendia como agradável! O Universo pareceu-lhe coisa torpe, e o autor de *Elvira* encavacou...

[27] Desde então reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo:

— Rapazes, não se mencione o *excremento!*

[28] Mas nessa noite teve o regozijo de encontrar aliados. Craft não admitia também o Naturalismo, a realidade feia das cousas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! Bem: então que mostrasse os tipos superiores duma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do sentir... Ega, horrorizado, apertava as mãos na cabeça — quando do outro lado Carlos declarou que o mais intolerável no Realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretensiosa estética deduzida duma filosofia atéia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito duma lavadeira que dorme com um carpinteiro!

[29] Assim atacado, entre dois fogos, Ega trovejou: justamente o fraco do Realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! a forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco, sem estilo!...

— Isso é absurdo — dizia Carlos — os caracteres só se podem manifestar pela ação...

— E a obra de arte — acrescentou Craft — vive apenas pela forma...

[30] Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias.

— Vocês estão gastando cera com ruins defuntos, filhos. O Realismo critica-se deste modo: mão no nariz! Eu quando vejo um destes livros, enfrasco-me logo em água de colônia. Não discutamos o *excremento*.

— *Sole normande?* — perguntou-lhe o criado, adiantando a tiavessa.

[31] Ega ia fulminá-lo. Mas, vendo que o Cohen dava um sorriso enfatiado e superior a estas controvérsias de literaturas, calou-se; ocupou-se só dele, quis saber que tal ele achava aquele Emillion; e, quando o viu confortavelmente servido de *sole normande*, lançou com grande alarde de interesse esta pergunta:

— Então, Cohen, diga-nos você, conte-nos cá. O empréstimo faz-se ou não se faz?

[32] E acirrou a curiosidade, dizendo para os lados que aquela questão do empréstimo era grave. Uma operação tremenda, um verdadeiro episódio histórico!...

[33] O Cohen colocou uma pitada de sal à beira do prato, e respondeu, com autoridade, que o empréstimo tinha de se realizar *absolutamente*. Os empréstimos em Portugal constituíam hoje uma das fontes de receita, tão regular, tão indispensável, tão sabida como o imposto. A única ocupação mesmo dos ministérios era esta — *cobrar o imposto e fazer o empréstimo*. E assim se havia de continuar...

[34] Carlos não entendia de finanças: mas parecia-lhe que, desse modo, o País ia alegremente e lindamente para a *bancarrota*.

— Num galopezinho muito seguro e muito a direito — disse o Cohen, sorrindo. Ah, sobre isso, ninguém tem ilusões, meu caro senhor. Nem os outros próprios ministros da fazenda!... A *bancarrota* é inevitável: é como quem faz uma soma...

[35] Ega mostrou-se impressionado. Olha que brincadeira hein! E todos escutavam o Cohen. Ega, depois de lhe encher o cálice de novo, fincara os cotovelos na mesa para lhe beber melhor as palavras.

— A *bancarrota* é tão certa, as cousas estão tão dispostas para ela — continuava o Cohen — que seria mesmo fácil a qualquer, em dois ou três anos, fazer falir o País...

[36] Ega gritou sofregamente pela *receita*. Simplesmente isto: manter uma agitação revolucionária constante; nas vésperas de se lançarem os empréstimos haver duzentos maganões decididos que caíssem à pancada na municipal e quebrassem os candeeiros com vivas à República; telegrafar isto em letras bem gordas para os jornais de Paris, de Londres e do Rio de Janeiro; assustar os mercados, assustar o brasileiro, e a *bancarrota* estalava. Somente, como ele disse, isto não convinha a ninguém.

[37] Então Ega protestou com veemência. Como não convinha a ninguém? Ora essa! Era justamente o que convinha a todos!... A *bancarrota* seguia-se uma revolução, evidentemente. Um país que vive da *inscrição*, em não lha pagando, agarra no cacete; procedendo por princípio, ou procedendo apenas por vingança — o primeiro cuidado que tem é varrer a monarquia que lhe representa o *calote*, e com ela o crasso pessoal do constitucionalismo. E passada a crise, Portugal, livre da velha dúvida, da velha gente, dessa coleção grotesca de bestas...

[38] A voz de Ega sibilava... Mas vendo assim tratados de *grotescos*, de *bestas*, os homens de ordem que fazem prosperar os Bancos, Cohen pousou a mão no braço do seu amigo e chamou-o ao bom senso. Evidentemente, ele era o primeiro a dizê-lo, em toda essa gente que figurava desde 46 havia mediocres e patetas — mas também homens de grande valor!

— Há talento, há saber — dizia ele com um tom de experiência. Você deve reconhecê-lo, Ega... Você é muito exagerado! Não senhor, há talento, há saber.

[39] E, lembrando-se que algumas dessas *bestas* eram amigos de Cohen, Ega reconheceu-lhes talento e saber. O Alencar porém confiava sombriamente o bigode. Ultimamente pendia para idéias radicais, para a democracia humanitária de 1848: por instinto, vendo o Romantismo desacreditado nas letras, refugiava-se no Romantismo político, como num asilo paralelo: queria uma república governada por gênios, a fraternização dos povos, os Estados Unidos da Europa... Além disso, tinha longas quei-

xas desses politiquetes, agora gente do Poder, outrora seus camaradas de redação, de café e de *batota*...

— Isso — disse ele — lá a respeito de talento e de saber, histórias... Eu conheço-os bem, meu Cohen...

O Cohen acudiu:

— Não senhor, Alencar, não senhor! Você também é dos tais... Até lhe fica mal dizer isso... É exageração. Não senhor, há talento, há saber.

[40] E o Alencar, perante esta intimação do Cohen, o respeitado diretor do *Banco Nacional*, o marido da divina Raquel, o dono dessa hospitaleira casa da Rua do Ferregial onde se jantava tão bem, recalcou o despeito — admitiu que não deixava de haver talento e saber.

[41] Então, tendo assim, pela influência do seu Banco, dos belos olhos da sua mulher e da excelência do cozinheiro, chamado estes espíritos rebeldes ao respeito dos Parlamentares e à veneração da Ordem, Cohen condescendeu em dizer, no tom mais suave da sua voz, que o País necessitava reformas...

ANÁLISE

1. Antes de mais nada, localizemos o trecho transcrito: pertence a *Os Maias*, romance de Eça de Queirós (1845-1900), publicado no Porto, pela Liv. Chardron, em 1888, em dois volumes. O excerto corresponde às páginas 200-214 do volume 1.º, edição de 1945, realizada no Porto, pela Liv. Lello e Irmão.

A semelhança do que fizemos no tocante à novela, é aconselhável um relance sobre o enredo do romance. Afonso da Maia, varão português de alta estirpe, tivera um filho, Pedro, que lhe desmentira em parte as qualidades, decerto por ser um sensitivo e temperamental. Este, seguindo seu feitio arrebatado, apaixonou-se loucamente por Maria Monforte, a ponto de fugir com ela para a Itália e França. Regressam a Lisboa, mas nem o nascimento de uma menina e um menino aplacam os furores do velho Afonso contra o clã dos Monfortes. Até que um dia Maria abandona Pedro levando-lhe a filha. O homem, deprimido profundamente, suicida-se. E seu filho, Carlos, vai para a casa do avô Afonso. Os anos passam-se, e Carlos cresce, estuda e forma-se em Medicina, sem ter nenhuma vocação. Dado à vida galante, certo dia é chamado para atender a uma bela senhora, de nome Maria Eduarda; do convívio nasce a paixão, e daí para se tornarem amantes foi um passo. Tudo parecia correr indefinidamente às mil maravilhas para o casal, não fosse Carlos descobrir, numa feita, que Maria Eduarda era nada mais nada

menos que sua irmã. Apesar disso, deixaram-se embalar pelo sentimento que os devorava. A tal ponto que somente o fastio operou a necessidade da separação, e assim cada qual seguiu seu destino.

2. Consoante as premissas assentes para a análise da ficção, nossa objetiva focalizará os aspectos relacionados com a ação, as personagens, o espaço, o tempo e os recursos técnicos (o diálogo, a descrição, a narração e a dissertação). E analogamente ao que sucedeu quando estudamos a novela, apenas é possível deter a atenção sobre a microestrutura do fragmento selecionado, e remontar à macroestrutura quando necessário e exequível. Como da outra feita, assimilado o comportamento microanalítico, é de crer que o estudante possa efetuar a macroanálise sozinho, sempre tendo em vista que uma corrige a outra. Já que o mais importante neste assunto de análise é que o leitor inclua em suas experiências e hábitos um comportamento diante do texto, julgo que a lacuna de uma análise macroestrutural pouco pesará no conjunto. Até que um dia possamos preenchê-la e, assim, completar o quadro todo.

3. O primeiro parágrafo surpreende as duas personagens (Carlos e Craft) “no peristilo do Hotel Central”. Note-se o travessão que distancia as duas fatias do período, a segunda das quais é composta do aparecimento de uma entidade nova, o *coupé* da Companhia, transportando outra personagem para contracenar com as duas que já estavam em ação. Observe-se, no parágrafo inicial e no seguinte, o modo espontâneo como o ficcionista apresenta a personagem emergente, que pode ocasionar um desvio da ação, ou determinar-lhe o rumo pré-traçado, não sem dar a aparência de se encaixar naturalmente no fluxo narrativo. Para quem acompanha este livro na ordem de suas páginas, o processo distingue-se nitidamente daquele que presenciemos na análise da novela: nesta, a surpresa comanda o espetáculo; no romance, o tom pausado semelha refletir a maneira como as relações sociais se encadeiam na vida. Com efeito, a personagem se insinua na correnteza dramática quase sem que o leitor dê por isso, graças à espontaneidade e naturalidade observada. O mecanismo de apresentação pode ser denominado de *coincidência*, porquanto o acaso parece nortear a relação entre as personagens. Entretanto, trata-se de coincidência premeditada, estudada, a um grau de sutileza tal que somente apareça no

plano do romance como coincidência pura. Decerto, apenas nos damos conta disso quando o processo se repete, mas ao leitor não deve escapar um dos momentos (§§ 1 e 2) em que se opera a apresentação da personagem. Por outro lado, o estudo das coincidências implicaria, em última instância, a consideração da estética realista em si e cotejada com a estética romântica (espero que o estudante tenha em mente as observações arroladas a propósito das *Memórias de um Sargento de Milícias*).

Passando agora à própria personagem que surgiu em cena, note-se o luxo de pormenores com que é descrita (§ 2). Como explicar? Primeiro, por se tratar de um romance, cujo andamento *moderato* prescreve a lentidão no desenhar a figura dos protagonistas; observe-se, porém, que a descrição, incidindo precipuamente sobre o seu exterior, denuncia linearidade e estereotipia de personagem plana. Segundo: alguma vez esteve em moda a opulência descritiva; quando teria sido? No Realismo, isto é, entre 1870 e 1900. Mas antes não houve? Claro que sim, no Romantismo, porém com diferenças marcantes. Quais? Reportemo-nos apenas ao texto queirosiano, esperando que o leitor o confronte com obras românticas à sua escolha. Que vemos da personagem? Que se trata de “uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea”; “ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Gênova, e um momento sobre as lages do peristilo brilhou o verniz das suas botinas”. Interpretemos a passagem, visando a situar em termos de conclusão (relativamente ao que temos registrado no plano do conto e da novela) o problema da análise de personagens de ficção. A figura que surge é alta, loira (“cabelos de ouro”) e de pele ebúrnea: aristocrata, habituada a ambientes fechados, emolientes; clássica (o Romantismo, à semelhança do Barroco, havia entronizado a morena, ao passo que o Classicismo enaltecia as mulheres claras); com “passo soberano de deusa”. Parece uma ninfa nórdica ou a mulher idealizada pelos clássicos, o que equivale a um tipo preconcebido para preencher determinada função dentro do romance. Veste-se de luto, certamente para contrastar com a cor de sua epiderme e de seus cabelos, assim denotando uma especial sensibilidade para o arranjo dos cromatismos. Tudo isso, porém, revela uma

criatura preocupada sobretudo com sua aparência, destituída de vida interior e, possivelmente, viciosa. Esse “como” da análise da personagem, que a apanha estaticamente, deve seguir-se do “como” dinâmico, realizado no desenvolvimento do romance, caso queiramos discutir-lhe o “porquê”. Fatalmente o “porquê” está relacionado com o enredo do romance, com a concepção de romance implícita n^{os} *Maias* e mesmo nas teorias estéticas defendidas pelo escritor. Vamos a ver, na continuidade do fragmento transcrito, como a personagem se comporta, mas uma interpretação global de seu “como” e seu “porquê” demandaria analisar o romance todo. Mais uma vez, a técnica aqui proposta deve servir para o exame dos demais capítulos da obra.

No parágrafo 3, afora a menção passageira e indireta a Baudelaire e ao Decadentismo no “requinte literário e satânico do *absinto* . . .”, que acusaria o quanto o poeta francês maldito estava em moda no tempo abrangido pelo romance, note-se o mecanismo de apresentação das personagens, que é idêntico ao que acabamos de focalizar. Está certo que noutra grau e portanto com ênfase diversa, mas a técnica com que a naturalidade se impõe é semelhante. Basta essa confirmação, ocorrida logo depois da aparição da “senhora alta, loura”, para nos assegurar uma espécie de uniformidade no processo. Não acha o leitor que sim?

O parágrafo 4 encerra apenas uma descrição da Natureza. Sem muito esforço, percebe-se a impregnação lírica da paisagem, de mistura com um realismo atenuado e detalhista. Posta em paralelo com o descritivismo romântico de um Alencar ou de um Garrett, evidencia-se de pronto a diferença fundamental: a Natureza romântica idealiza-se, transfigura-se; inversamente, a Natureza que aqui se dá, busca a “verdade” das cores, como que surpreendidas ao vivo, fruto de uma visão direta da paisagem, não dos módulos utópicos esculpidos na alma do artista. Esse impulso rumo da Natureza presente ao olhar do romancista — que se nota no cor-de-rosa, no violeta, no “vapor aveludado”, na água (. . .) lisa e luzidia como uma bela chapa de aço novo”, em que a fragrância da notação pictórica não compromete o poético da visão — como poderia ser classificado? Não acha o leitor que denota uma postura de autêntico realismo impressionista?

Apontado tal aspecto do parágrafo 4, valia a pena ao estudante considerar que existe uma espécie de simetria entre a cena

que se descreveu nos parágrafos 1 a 3 e o retalho de paisagem, desenhado no parágrafo 4. Simetria essa que ocultaria a idéia de contemporaneidade entre a psicologia e a Natureza, ou antes, de que haveria um intercâmbio entre a moldura paisagística e as personagens, estas refletindo aquela. Vale dizer: ao contrário do romântico, que divisava a Natureza à sua imagem e semelhança, agora as personagens estão condicionadas ao meio natural, enfarruscando-se quando há borrasca, e desanuviando-se por dentro quando há céu limpo. Tal idéia de condicionamento do homem à paisagem corresponde a uma das características mais caras ao espírito realista oitocentista, mercê de propugnar por fidedignidade e rigor no conhecimento do mundo. Para atingir seu escopo, entendiam imprescindível a pormenorização abundante, como se observa no parágrafo 4. A tal ponto que Eça recorda a presença de dois couraçados ingleses surtos no porto de Lisboa, importantes por seu aspecto plástico, pelo fato de não fugir à verdade jornalística, e de camuflar, quem sabe?, qualquer pensamento antagônico à permanência das belonaves no cais lisboeta. Note-se que o romance foi dado a lume em 1888, portanto às vésperas do Ultimatum inglês, que é de 1890, que pôs fim às veleidades expansionistas da monarquia portuguesa em África. Eventualmente o romancista traiiria, na descrição da paisagem, seu desassossego íntimo frente aos barcos de guerra, produto de seu nacionalismo (meio ambíguo, diga-se de passagem) e de suas convicções antiimperialistas. Quem sabe? Embora breve, o passo autoriza supô-lo. Não acha o leitor?

O parágrafo 4 ainda nos fornece elementos, por intermédio da fala de Craft, para situar devidamente a personagem feminina introduzida no parágrafo 2. Vê-se que corresponde ao pensamento de pessoas desocupadas, suficientemente abastadas para malbaratar o mais do tempo na corte às mulheres. Alta burguesia, ou/e aristocracia decadente, useira e vezeira de francesias: estamos em face de uma parcela da elevada classe urbana, ociosa e requintada. No momento, é bastante apontá-lo, para mais adiante robustecer a verificação com outras notas, que nos elucidem a respeito do significado de Eça haver preferido tal estrato social para protagonizar seu romance. Seja como for, patenteia-se desde já que se trata de um agrupamento social em declínio, não acha o leitor?

O parágrafo 5, que prolonga a fala de Craft, no mesmo diapasão e sentido, confirma o processo das coincidências ardilosa-

mente engrenadas, a ponto de dar a impressão de espontâneas: Dâmaso Salcede *sabe* da personagem recém-chegada. É evidente que *sabe* dela porque, afrancesado, flanou por Bordéus e Paris, mas nem por isso a coincidência deixa de causar espécie. Para o entendimento do processo, não crê o leitor que já temos em mãos elementos suficientes?

Note-se, na continuação do fragmento (§ 6), a pergunta de Carlos da Maia: “— O Sr. Salcede chegou agora de Bordéus?” Que se observa nela? Primeiro revela um homem refinado, pois em vez de ir na esteira dos convivas e comentar o aparecimento das personagens, concentra sua atenção em Dâmaso Salcede, assim desviando o norte da conversa; do contrário, seria cometer falta de elegância e bisbilhotice, indesculpáveis num cavalheiro; desse modo, ele se distingue dos demais (visto que é o herói do romance), mas dum modo que não chega a situá-lo, ao menos agora, acima do nível dos outros. Segundo: essa mesma distinção e o processo de alterar o rumo da atenção acabam aguçando a curiosidade do leitor. Note-se que a curiosidade, ao invés de convergir para o desdobramento do enredo (como de hábito na novela), avulta na direção das minúcias que se vão acumulando: o leitor é que está impaciente para saber quem é a “mulher alta, loura” e quem é Dâmaso. Ou antes, se a curiosidade pela história jamais esmorece, a ela se acrescenta outra, que termina por prevalecer: o empenho em conhecer as “pessoas” da fabulação. Como percebe que o interesse maior no momento demora nos recém-vindos, e como Carlos imediatamente dá mostras de quem é ao guiar para outra direção a continuidade do diálogo — Dâmaso fala de si um mínimo (dessa forma fazendo praça de que frequenta as regras de bom tom em voga no tempo), e passar num abrir e fechar de olhos para o assunto que os preocupa (ou melhor, ocupa) naquela reunião. Daí para frente, até o fim do parágrafo 7, é um não-acabar de notações sociais, orientadas ora para Dâmaso, ora para o assunto em pauta.

Antes de entrar no exame de aspectos próprios desse parágrafo, gostaria de convidar o leitor para observar o seguinte nos parágrafos 5 a 7: a discriminação de cada gesto e de cada fala das personagens, uma verdadeira pirotecnia de minudências (a ponto de Dâmaso estar informado acerca de quantas malas trazia a “mulher alta, loura”...), denota um romancista onisciente e onipresente, que “vê” tudo que se passa, como um

olho mágico e oculto dotado de ubiqüidade e maleabilidade singulares. É bem verdade que o ficcionista faz que a personagem o substitua no conhecimento das situações formuladas longe do espaço em que transcorre a cena no Hotel Central. Mas não passa de um truque peculiar ao romance: o ficcionista inventa quem veja a realidade com o mesmo à-vontade que experimentaria se a visse com os próprios olhos, assim atribuindo à personagem funções de autêntico *alter ego*. Não acha o leitor digno de nota que *precisamente* Dâmaso Salcede esteja a par, com tanta minúcia, da vida alheia? Todavia, explicado o recurso romanesco, resta entender que, coerentemente, Dâmaso simboliza um tipo de gente que vive de coscuvilhar e espionar a conduta dos outros. Nesse caso, cessa o inverossímil, salvo naquilo em que o exagero de Dâmaso Salcede raia pela caricatura. Assim, a própria excepcionalidade da personagem torna-se verossímil graças aos propósitos do romancista. E se quiséssemos dar nome aos bois, esse processo, em que o protagonista *serve* ao escritor, há de ser entendido à luz do Realismo e do Naturalismo, pois correspondia aos ditames dessa estética.

Continuando no parágrafo 7, que é que se observa? Na "ficha" que Dâmaso fornece dos recém-vindos, ressaltam os seguintes pontos: 1) o afrancesamento pernóstico de Dâmaso, que temos assinalado desde o começo do fragmento, 2) a referência veladamente irônica aos brasileiros, que pode guardar algum préjuízo contra nós, ou contra os portugueses de torna-viagem; por quê?; tendo em vista o texto, a razão estaria em nossa prosódia, adocicada e macia, que deveria soar inusitada aos ouvidos dos portugueses; mas só isso?; é possível supor que outros motivos concorressem para o preconceito, mas o excerto cala-os ou adia-os. Vejamos se, por diverso flanco, podemos clarificar a questão: no mais do parágrafo 7, note-se a menção contundente a Portugal ("Isto aqui é um chiqueiro..."). Tal desânimo em relação ao estado geral da Nação decerto terá suas causas profundas, uma das quais, e a mais proeminente de todas, se mostrava na presença dos couraçados ingleses: o País estava à beira do colapso por causa da reação britânica contra seus planos imperialistas. Como a cultura francesa impregnava os intelectuais sem distinção de credo ou tendência filosófica ou política, é natural que considerassem a França o sumo bem e sinônimo de República (Dâmaso confia que seu tio convivia "com todos os republicanos"). Ora, o desalento pela situação da Pátria, a apo-

logia da República, eram tônicas do pensamento realista e naturalista, porquanto preconizava o saneamento da sociedade por meio da sátira contra a Monarquia, a Igreja e a Burguesia. Desse modo, era fácil estender a acrimônia contra os brasileiros, “filhos” que eram dos portugueses: se Portugal se afigurava um chiqueiro, que seria do Brasil? Tudo isso, que pretende ser o retrato fiel da realidade portuguesa coeva, diz bem do grau de decadência a que chegara a Nação: afundada na ignomínia, coagida pela Inglaterra e servil à cultura francesa. O próprio diálogo, vazio e inconseqüente, funciona como um luminoso indício desse estado de coisas.

A propósito, o estudante nota que até este ponto predomina o diálogo?, um diálogo direto, social, bem ordenado, como reclama a classe de pessoas que o praticam, e o estilo de romance que vimos analisando, elaborado na esteira do balzaquiano? Registre-se, outrossim, a horizontalidade e o tempo histórico do diálogo, como se ele, fixando todos os pensamentos e sentimentos das personagens, não concedesse vaza ao monólogo interior. Bem vistas as coisas, não acha o leitor que tal fato pode atestar a inconsistência ou a indigência de sua vida interior? Isto é, que o diálogo põe de manifesto o viver oco e entediado das personagens? Tudo isso testemunha uma vigilante consciência artesanal por parte do escritor, e evidencia um tipo de ficção que não alcança sobreviver senão da minúcia, do enredo e da amplitude visual, nunca da profundidade. Assim, a flagrância, o brilho do painel social é ofuscado por sua escassa densidade. Na avaliação final de *Os Maias*, o leitor deverá atentar para esse aspecto.

No tocante ao diálogo, e em favor da mestria de Eça na condução da narrativa, note-se que este, percebendo o esmorecimento gradativo da conversa, ergue novamente o *tonus* romanesco por meio da admissão duma outra personagem; injetando sangue novo, o diálogo reanima-se, como se o ficcionista estivesse exercendo em toda a escala seu poder demiúrgico ou de anfitrião (§ 8).

E quem era o novel conviva? Como para responder à curiosidade do leitor, Eça nos brinda com uma descrição circunstanciada (§ 9), que de pronto configura o perfil caracterológico do recém-chegado: um verdadeiro poeta romântico (“espessos, românticos bigodes grisalhos”). Observe-se que a pormenorização faz logo entender quem seja e qual deva ser sua vida, suas ocupações e seu procedimento: na verdade, compartilhando dos

ideais cientificistas em voga na segunda metade do século XIX, Eça julgava haver um rigoroso paralelismo entre a soma da personalidade e seu psiquismo (paralelismo psicofisiológico), ou seja, entre seu caráter e suas ações. Assim, terminado o retrato do romântico decadente, o ficcionista nos relata sua vida aventureira, em todo o ponto harmônica com sua silhueta física e moral: primeiro que tudo, “estendeu silenciosamente dois dedos ao Dâmaso, e abrindo os braços lentos para Craft, disse numa voz arrastada, cavernosa, ateadrada” (§ 10), e depois “nem um olhar dera a Carlos” (§ 11). Tal coerência entre as características orgânicas e as atitudes, que corre por conta do romance linear, fotográfico, e dos postulados realistas e naturalistas, debilita a personagem como ser vivo, espontâneo e imprevisível, tornando-a uma espécie de boneco de engonço ou uma criatura preconcebida e estereotipada. Salva-a o fulgor permanente da linguagem e o extremismo de seu temperamento: temos a impressão de contemplar a encarnação acabada do poeta romântico, sentimental e visionário, no ápice de seu virtuosismo e, portanto, prestes a desintegrar-se. Ou melhor: está-se diante de uma caricatura do bardo romântico, desgrenhado e quimérico. Por quê? É que o poeta Tomás d’Alencar se levava a sério, razão *sine qua non* para se converter em caricatura; se não caricatura em cheio, meia-caricatura, pois que seus amigos e comparsas o tratam meio a sério, ou meio jocosamente.

De qualquer modo, perpassa o fragmento um tom caricatural, que decorre justamente de ter uma personagem plana cujo contorno foi um tanto vincado, de molde a ressaltar-lhe a característica que a individualiza. De onde, somente a personagem plana pode tornar-se caricatura, ou, por outra, esta resulta da hipertrofia do defeito ou cacoete que distingue o indivíduo. Não acha o leitor que é lícito entrever aqui uma nota de sátira aos padrões românticos (e o romance, como sabemos, subintitula-se “episódios da vida romântica”), sustentada na referência aos republicanos (§ 7), ao culto da França e ao desencanto pela situação da Pátria? E a sátira contra os desvarios emocionais do Romantismo se fortalece nos parágrafos 12 e 13, que nos informam a respeito do título bafientemente ultra-romântico das obras de Tomás d’Alencar (*Vozes d’Aurora*, *Elvira* e *Segredo do Comendador*), o do impertérrito narcisismo do vate ao comunicar a Carlos que este “mal sabe a quem apertou agora a mão...”; “eu vi-te nascer, meu rapaz! trouxe-te muito ao colo! sujas-

te-me muita calça!...". O retrato do poeta, delineado com bonomia, diga-se de passagem, prolonga-se pelo parágrafo 15, já agora com uma fala demorada do ultra-romântico anacrônico: observe-se o panegírico da tradição, na pessoa de Rodrigues Lobo, e o descaso pelos "ismos" em moda no tempo, um dos quais irônico: "o Satanismo, o Naturalismo e o Bandalhismo, e outros esterquilínios em *ismo*...". Note-se: o fel vertido contra o primeiro "ismo" opõe-se ao transparente culto de Baudelaire, como temos visto; e o segundo renega o afrancesamento que pululava na cultura portuguesa contemporânea; e o terceiro designa o modo como os românticos divisavam a nova vaga francesa. Observe-se que todos estão abrangidos sob a mesma etiqueta: esterquilínios.

Como interpretar, já que Eça se punha ao lado dos "ismos" atacados? Parece-me que, em consonância com o perfil de Tomás d'Alencar, Eça pinta-o a troçar do Realismo, simplesmente para ser fidedigno no políptico social que apresentava e coerente com o subtítulo da obra. Neste sentido, *todos* eram românticos, ou padeciam do mal-do-século, mas apenas Tomás d'Alencar acusava graves sintomas. Por outro lado, os demais pareciam curar-se com a terapêutica francesa, que lhes transmitia a sensação inebriante de atualidade e superioridade. No entanto, como se tratasse de um verniz, pois eram aristocratas afetando de avançados, ou apenas interpretando a modernidade pelo seu lado estético ou pedante, naturalmente o mal permanecia recôndito. Desse modo, os dois partidos aparentes, aparentes no plano dos parágrafos discutidos, resumir-se-iam num só, adversário de todos os "ismos" incendiários que vinham de França (os referidos por Tomás d'Alencar e outros).

Em última instância: Tomás d'Alencar personifica exatamente os valores que seus interlocutores, por tédio ou cálculo, se recusam a defender abertamente. Assim, os "ismos" considerados despidiendos *seriam* apenas defendidos pelo escritor, Eça de Queirós, e outros que tais. Note-se que grifei o predicado *seriam* porque uma análise global d'Os *Maias* em conjunto com as demais obras queirosianas aparecidas na mesma altura (apenas como lembrete, valia a pena salientar que *Os Maias* tinham sido anunciados como concluídos em 22 de maio de 1880, e pouco depois, 1.º de julho, propalava-se que *O Mandarim*, "conto fantástico", tinha sido escrito), alteraria substancialmente a imagem de Eça projetada pelos parágrafos em causa. Tal conside-

ração, que somente levanta o problema, deve ser um alerta ao leitor para a necessidade da análise contextual em determinadas circunstâncias: como este livro visa a mostrar uma técnica de leitura analítica, ao leitor competirá sondar o texto até as últimas conseqüências, caso pretenda esgotar a questão.

O parágrafo 17 confirma, em largas pinceladas, o perfil de Alencar, que “começara uma grande história, e como fora ele o primeiro que vira Carlos depois de nascer, e como fora ele que lhe dera o nome”. A extensa tirada do poeta, mais delongada que a anterior, num autêntico crescendo teatral, ratifica as características que vimos apontando, agora ornamentada do estribilho “filhos” com que o poeta culmina as grandes frações de seu discurso. Saliente-se o livresco da fala, como estrutura e como matéria (“E justamente por causa dum romance que eu lhe emprestara”), e o seu aristocratismo retrospectivo (observe-se a alusão à obra histórica acerca dos Stuart “no tempo de Luís XIV...”).

Note-se, no parágrafo 18, que todos aplaudem a gesta tribuna de Alencar, menos Carlos, que permanece totalmente mudo, em harmonia com sua fidalguia e com ser o destinatário da parlenda do poeta, e menos Ega, “que rondava a porta, nervoso, de relógio na mão, soltou de lá um *muito bem* desenxabido”. Por que Ega reagiu displicentemente ao feito oratório de Alencar? Talvez porque, representando possivelmente o próprio Eça (a semelhança onomástica permite supô-lo), continuasse no pleno gozo de seu direito de crítica aos companheiros de boêmia. Como quer que seja, encarnaria uma espécie de vestígio de uma raça extinta, então ainda capaz de exercitar seu amor à liberdade de análise e verdadeiramente disposta a manter-se de passo certo com os novos tempos e os novos padrões. *Alter ego* do escritor, ou símbolo dos “modernos” de 1880, Ega rejeita o nivelamento aristocrático: só por isso, sua personalidade dá a impressão de sobrenadar enquanto naufragam num oceano de tédio e inconstância as demais personagens.

O parágrafo 19 confirma cabalmente o retrato de Alencar, graças à circunstância de que “derramava em roda um sorriso que lhe mostrava os dentes estragados”, e ao refrão com que arremata suas sentenças (“filhos”). O parágrafo seguinte interessa pelo novo conviva que chega à reunião e pelo fato de ter sido apresentado “a Carlos — a única pessoa ali de quem o Cohen não era íntimo”. Como explicar? Lembremos que Cohen

somente é personagem nova no grupo cujo encontro vimos presenciando, não no romance, uma vez que sua apresentação se dera antes. Por esse lado, não estranha que desconheça Carlos. Em segundo lugar, este havia pouco regressara de seus estudos no estrangeiro, e estava iniciando seus contactos com a sociedade lisboeta. Assim se entende o mútuo desconhecimento, mas o leitor não deve perder de vista que constitui reiteração de incidente semelhante (como o que envolveu Alencar). É essa coincidência, mais o cavalheirismo de Carlos, que deve sugerir uma hábil maquinação por parte do escritor: tudo se passa como se ele, não desejando "queimar" logo o seu herói, desviasse a atenção para o contexto social em que se enquadra. Desse modo, ia adiando os momentos dramáticos que planejava explorar, enquanto sua paleta se tingia doutros pigmentos, igualmente importantes para o seu objetivo de pintar o cosmorama social, como já se pode inferir. Note-se, por isso, um movimento em câmara lenta, de forma que o ficcionista se esmera no pormenor e não na intriga (ao contrário do que sucede na novela).

Incluído Cohen no rol dos convivas e sabendo que Stein-broken e o marquês não puderam vir (§ 20), já podemos acrescentar duas palavras ao fato de as personagens estarem reunidas em grupo. Sabemos que era um hábito comum ao tempo, proposto pela ociosidade da burguesia e da aristocracia em declínio. Portanto, a cena se baseia em fatos mais ou menos cotidianos na época de Eça, assim atendendo aos preceitos positivistas do Realismo e Naturalismo. Tudo isso parece evidente, mas releva notar por que, para além de documentar costumes coevos, o romancista congrega várias personagens num só espaço. A explicação reside em que, como todas, de um modo ou doutro, se interinfluenciam no fluxo do romance, o melhor meio de conhecê-las é propiciar-lhes encontros coletivos. É que o romancista explora precisamente essa interação dramática, ao invés da novela, que aproveita a seqüência de dramas (daí não agremiar as personagens de todos os seus núcleos, mas apenas aquelas que vão protagonizar cada "aventura").

Ora, como a tensão dramática depende de as personagens se localizarem sob o mesmo teto, o único recurso é convidá-las para uma reunião, para o teatro, o sarau, o jantar, o *jockey* ou local e circunstância equivalente. Agrupando-as, é possível vê-las melhor, sem máscaras afiveladas ou gestos estudados, ou perceber o que se lhes fica por detrás. Por outro lado, a destreza

de um romancista se mede nesses afrescos sociais em que cada personalidade joga o seu destino, não nos retratos individuais e estáticos.

Sublinhe-se, de passagem, que a ficção posterior ao Realismo relegou a segundo plano o expediente, oriundo da arte cênica, de congregar as personagens num mesmo espaço físico. Agora, o encontro entre elas opera-se espontaneamente e nos lugares mais variados: ao contrário dos escritores oitocentistas, que de algum modo forçavam as personagens a conviver em determinado cenário, preferem os ficcionistas modernos acompanhar com seu olho mágico cada figurante, ou um grupo deles, em seu *habitat* próprio. Obviamente, não de cruzar seus destinos — sem o que não chega a configurar-se o drama, que serve de fundamento à fabulação —, mas segundo um ritmo que procura assemelhar-se ao da vida real. *O Contraponto*, de Aldous Huxley, e *Caminhos Cruzados*, de Érico Veríssimo, exemplificam à perfeição essa técnica, patente desde o seu título: o prosador segue suas criaturas por onde vão e onde se reúnem, sem obrigá-las a situar-se num único local geográfico.

Para finalizar esta consideração a propósito do senso de agremiação nOs *Maias*, gostaria que o leitor não perdesse de vista que a cena que vimos analisando se passa na cidade, e entre adultos, o que abre uma vasta rede de problemas, infelizmente fora do âmbito deste livro. Todavia, com o fito de insinuar caminhos de reflexão ao leitor, podiam-se levantar as seguintes questões: seria possível uma reunião social no campo, idêntica à que vimos presenciando? (Note-se que digo “campo” mesmo, não uma cidade de interior ou uma casa de senhores de fazenda, que prolongaria, pouco mais, pouco menos, a ambiência urbana.) E uma reunião entre adolescentes? Quando? Por quê? No Romantismo? Por quê?

O parágrafo 21 dá-nos a descrição do Cohen, composta à maneira de uma ficha biométrica que já vimos empregada no caso de outras personagens: indefectivelmente, o retrato faculta de imediato prever o comportamento do retratado. O parágrafo seguinte constitui um primor de gosto acendrado pelas minudências, que fazia, como temos visto, as delícias dos realistas e dos naturalistas. A rigor, pormenores desnecessários, supérfluos, caracterizariam um ficcionista menor não fosse a razão de sua presença: Eça partilhava da crença contemporânea segundo a qual o romance devia ser um documentário social, algo como

um relatório de experiências ou pesquisas sociológicas. Em seu intuito de reproduzir fielmente a realidade do tempo, primavam pelas minúcias, ainda as mais secundárias, como as que integram o parágrafo 22, que não transcrevo aqui por ocioso.

Nos parágrafos 23 e 24, em que se comenta um crime entre fadistas, há que observar o seguinte: 1) o assunto plebeu somente veio à baila naquele meio aristocrático por curiosidade e motivo de passatempo; 2) o comentário geral, sobretudo de Dâmaso, que “teve a satisfação de poder dar detalhes”, revela os bastidores da aristocracia deliquêscnte que formavam: a personagem referida “conhecera a rapariga, a que dera as facadas, quando ela era amante do Visconde de Ermidinha...” (§ 24). E Carlos, o herói, que retruca a tudo isso? Que parecia “merecer um estudo, um romance...” (§ 25). De novo, o romancista faz que o herói pontifique, bem como o resguarda para a ação central que lentamente se vai esboçando. Note-se, ainda, que sua intervenção é a de um superior e de um literato, ou de homem sumamente lido, ao passo que as palavras de Dâmaso denotam um conhecimento vivo dos homens. Não acha o leitor que esse jeito meio a vestal de Carlos denuncia um romântico, enquanto sensível e delicado? Dado que Eça promove um inquérito à vida social portuguesa de seu tempo, é natural que todas as personagens d’*Os Maias* padeçam, uma mais, outra menos, de idealismo e afetação.

O mesmo parágrafo 25 interessa pelo desvio que a interferência de Carlos provoca na prosa amena durante o jantar, pois “isto levou logo a falar-se do *Assomoir*, de Zola e do Realismo”. Quanto ao romance mencionado, sabemos que foi publicado em 1877 e que trouxe a glória a seu autor. Referindo-o, Eça responde prontamente ao êxito alcançado e confere à passagem um flagrante grau de atualidade, para o tempo e tendo em vista que *Os Maias* estavam terminados por volta de 1880. Contudo, importa mais do que mencionar o nome de Zola (que testemunha o quanto Eça andava atento ao que se passava na França e no seio do Naturalismo), suas conseqüências no plano do diálogo entre os convivas, notadamente em Alencar, cuja configuração psíquica e física conhecemos de sobejo. Sua reação confirma a impressão anterior: romântico inveterado.

A indignada resposta de Alencar à lembrança da “literatura latrinária” prolonga-se, em ascendente eloquência, pelo parágrafo 26. Antes de esmiuçar-lhe o conteúdo, vejamos o início do

parágrafo. Que se observa nele? A intromissão do romancista na obra que vem arquitetando. Que importância encerra o fato? Traduz, a meu ver, uma ruptura da atitude científica, "realista", que adotara desde o princípio, pois o escritor abandona por instantes seu lugar privilegiado de espectador onisciente e imparcial para tomar partido *francamente*. Tem-se a impressão de que ele, fascinado pela matéria em discussão, não soube como ficar alheio e sereno. E tal participação denotaria ainda aquele fundo romântico que temos admitido existente na obra queiro-siana, inclusive em sua fase mais virulenta, entre 1875 e 1888. Entrando mais na substância da intervenção do ficcionista, depa-ramo-nos com um rasgado elogio do Naturalismo, coerente com a postura assumida desde o começo, mas que seria aconselhável calar em nome dessa mesma coerência: "esses livros poderosos e vivazes tirados a milhares de edições: essas rudes análises apoderando-se da Igreja, da Realeza, da Burocracia, da Finança, de todas as cousas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão preciosos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpação mesma da vida", etc. A interferência do romancista sêmelha uma plataforma da nova estética, conforme os ensinamentos do próprio Zola e de Taine. Bastaria ao estudante proceder ao confronto para verificá-lo (cf. Pierre Martino, *Le Naturalisme Français*, 4.^a ed., Paris, Lib. Armand Colin, 1945). Por ora, é suficiente registrar que *Os Maias* constituem exemplo dessa literatura de dissecação social, orientada contra a Igreja, a Burocracia e a Finança, ou melhor, contra a Aristocracia, que incorpora tais instituições numa unidade.

Todavia, causa espécie que a elas, bem como a outras de igual naipe, o escritor chama "todas as cousas santas". Como interpretar-lhe as palavras? Uma vez que, em sua intromissão, nada indica qualquer fito irônico ou satírico (o que comprometeria a obra toda), resta colocar as palavras de Eça na conta de um ato falho. Ato falho? Sim, a interposição de Eça não logra esconder seu caráter: talvez o romancista quisesse atribuir seu conteúdo ao próprio Alencar, como se estivesse realizando uma prospecção psicológica, mas o tiro lhe saiu pela culatra, porquanto é ele, Eça, quem elabora a sùmula da estética naturalista, não o Alencar. Mas em sua hesitação, ou planejando deixar no ar a caracterização da passagem, acaba cometendo um ato falho, quer dizer, revelando que a Igreja, a Realeza, a Buro-

cracia e a Finança constituíam “cousas santas”, não só para Alencar, senão também para ele (inconscientemente, é claro). Com isso, Eça retratava-se, mostrando o fundo falso de sua adesão ao Naturalismo, ou seja, que era impelido por um Romantismo imanente, e o quanto se havia apegado superficialmente aos postulados da estética. Quanto ao fundo falso, porventura coubesse aduzir o testemunho de um naturalista ferrenho, P. Alexis, na fase de balanço do movimento: “Nenhum de nós até hoje conseguiu purgar completamente seu sangue do vírus romântico hereditário” (*apud* Pierre Martino, *op. cit.*, p. 201). Ora, tal Romantismo subjacente endossa a alusão que fizemos anteriormente acerca do mesmo aspecto, quando sugerimos ao leitor cotejar *Os Maias* com as obras coetâneas de Eça. No tocante a estar epidermicamente afeiçoado ao credo naturalista, sabemos que Zola assimilou precariamente a ciência de seu tempo e precariamente a transportou para seus escritos teóricos e seus romances. Portanto, cultura científica rasa e de segunda mão, como reconhecem todos os seus comentadores. Daí que, absorvendo os ensinamentos do prosador francês, Eça fatalmente haveria de reduzir ainda mais o esquematismo meio ingênuo com que aquele analisou os problemas sociais. E um tal esquematismo se observa nítido no retrato das personagens, sobretudo na oposição frontal entre o sentimentalismo de Alencar e o cinismo postizo dos outros. À maneira de Zola, Eça partiu de personagens e situações preconcebidas, a fim de provar o desfibramento progressivo das instituições sociais, e justificar sua análise implacavelmente demolidora. Para a compreensão da macroestrutura de *Os Maias*, esta passagem, assim como outras de idêntico sentido, guardam decisiva importância.

No entanto, Eça, como que tomando consciência de haver cometido uma inépcia, acentua a diatribe de Alencar contra o Naturalismo (restante do parágrafo 26). E para reforçar o tom de compensação, ironiza o pobre do poeta romântico numa forma que roça pela desumanidade, ao vasculhar a hipocrisia em que soçobrava: Alencar, que “seria o paladino da Moral, o gendarme dos bons costumes”, era o mesmo “que durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da Capital”, “que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo”, que “passava ele próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre veludos e vinhos de Chipre — dora em diante austero, incorruptível, todo ele uma

torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro". Quase se poderia asseverar que Eça ironiza um estilo de Romantismo, aquele que estimulava o farisaísmo, mas porfia, inconsciente e subjetivamente, em favor do Romantismo das "cousas santas". Em qualquer hipótese, custa-lhe sustentar por muito tempo a impassibilidade preconizada pelo Naturalismo, e aqui e ali escancara as comportas de seu romantismo represado. Aliás, a própria virulência com que mimoseia a estética romântica na figura de Alencar di-lo à saciedade: um espírito imbuído de ciência manter-se-ia impávido ante o espraia-mente da tartufice do poeta, limitando-se a computá-la para a edificação do leitor e para acelerar a derrubada das instituições em que se alicerçava a falsidade romântica.

A explosão de Alencar, que deu origem ao desabafo do próprio romancista, como acabamos de ver no parágrafo 26, desencadeia uma discussão em torno do Realismo (parágrafo 28 em diante). Vejamos. Craft põe-se ao lado de Alencar, mas Carlos, o herói, que pensa? "Declarou que o mais intolerável no Realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretensiosa estética deduzida de uma filosofia alheia", etc. Como justificar a posição de Carlos? Parece que, cauteloso ou/e fidalgo e um tanto alheio às questões em debate, procura um meio-termo que não o comprometa e que, eventualmente, possa desfazer de modo pacífico discordâncias que o diálogo manifesta. Um pouco nas funções de anfitrião, ou de pontífice daquele grupo social, busca harmonizar os contrários com uma opinião conciliatória, diplomática. Observe-se, ainda, que declina expressamente os nomes de Claude Bernard, Darwin, Stuart Mill, e indiretamente de Spencer e Augusto Comte, o que significa, da parte de Carlos (ou/e de Eça), um espírito bem informado, mas não mais que bem informado, o suficiente para alimentar as conversas de salão. Novamente a precariedade das fundações científicas e filosóficas vem à tona.

E Eça (ou o próprio Eça), que opina a respeito da momentosa questão? "Eça trovejou: justamente o fraco do Realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! a forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!..." (§ 29). Transcrevi a fala oblíqua da personagem por sua capital importância: Eça comu-

nica-se ao leitor por intermédio do protagonista, na reiteração de seu *pensamento* naturalista (oposta a seu *sentimento* romântico) e na defesa do próprio romance em que se processa a disputa em torno do Realismo, porquanto *Os Maias* resumem-se no “estudo seco dum tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico”. Ao que Carlos replica dizendo que “os caracteres só se podem manifestar pela ação...”, juízo esse que harmoniza com seu feitio moderador e refinado, ao mesmo tempo que encerra uma verdade insofismável. Pena que Eça não a defenda... não a pratique, pois *Os Maias* foram erguidos (uma leitura integral confirmá-lo-ia meridianamente) à luz da teoria do Ega. Provavelmente Carlos externasse uma corrente de opinião pouco respeitada no tempo, decerto por fugir dos extremismos em que acobertavam sua facciosidade os adeptos da estética realista em moda, e da romântica, na oposição. De qualquer modo, a idéia de Carlos, por sua ponderação, semelha pesar pouco na controvérsia entre as duas hostes antagonicamente fanáticas e passionais, comandadas por Ega e por Alencar.

A opinião de Craft, seguindo-se à de Carlos, põe a tônica na forma, o que respondia também a um ideal romântico e, por extensão, de toda a Literatura Portuguesa; opinião aristocrática, “estética”, e mais arraigada do que parece, ainda hoje. Ao que Alencar redargüi no mesmo diapasão de antes: “Não discutamos o *excremento*” (§ 30). Com o aparecimento do criado, termina a conversa e, portanto, a batalha a respeito do Realismo: habilmente, o ficcionista transita de um assunto para outro, no momento exato em que conhecemos todas as posições dos beligerantes, a ponto de a continuidade do debate significar monotonia ou redundância inócua.

Que podemos aditar ao que já foi visto acerca da discussão? Primeiro: presenciamos um diálogo contendo dissertação, o que equivale a termos acompanhado uma passagem em que esse recurso se torna presente. É próprio do romance, e só de raro em raro aparece noutras fôrmas em prosa (o conto e a novela). Todavia, se a mera interpolação do expediente narrativo carece de força para lhe conferir interesse e relevo, temos de analisá-lo a substância, pelo que passamos ao segundo aspecto a focalizar: a dissertação, além de apontar o *status quo* da época (último quartel do século XIX), encerra a defesa que o escritor faz de seu romance. O ficcionista argumenta, dentro da própria obra, em seu favor, como se o romance não só espelhasse uma

dada realidade social mas dela participasse ativamente. Ou seja: o intuito polêmico que orienta o romancista permite-lhe inserir na obra a doutrina que a justifique e a defenda contra os detratores. Assim, o escritor pinta a sociedade e pensa na obra em que a vai pintando, como se jamais abdicasse de ostentar consciência plena da obra que vai criando. Desse ângulo, ganha condições de validade a intromissão do autor (§ 26), mas a justificativa da obra poderia ser feita por meios menos diretos, sem violentar a regra do jogo predicada pelo Realismo. Seja como for, esse movimento da inteligência que cria a obra e ao mesmo tempo a pensa é um aspecto relevante em *Eça e nOs Maias*, porquanto denuncia um escritor autenticamente vigilante, lúcido e moderno. Moderno em razão de esse ato dual de criar e pensar o produto criado se encontrar no melhor da ficção posterior a Balzac, num Henry James, num Proust e noutros. Em verdade, a superior peça de ficção parece exigir uma dose de auto-reflexão; do contrário, corre o risco de degradar-se à condição de simples história para entreter. Não acha o leitor? Para sua orientação, talvez coubesse lembrar-lhe que esta consideração abre para o intrincado capítulo da linguagem (= criação) e da metalinguagem (= reflexão em torno da criação), atualmente em moda.

O parágrafo 31, em que muda de rumo a conversa, interessa pela reação de Ega e de Cohen. Este “dava um sorriso enfadado e superior a estas controvérsias de literaturas”; representa um tipo humano tão comum quanto os demais, o que se coloca à margem das questiúnculas. Por quê? O texto cala, no momento, qualquer explicação; aguardemos que a seqüência do diálogo nos informe a respeito. E quanto a Ega? Percebendo o modo como Cohen encarava a disputa oratória, “calou-se; ocupou-se só dele”, etc. Por quê? Da mesma forma o texto recusa dar as informações esperadas. Num caso e noutro, porém, a reação deve ter seu motivo, que há de ser coerente, pelo que temos visto até aqui. De qualquer modo, vai-se repetindo o comportamento de Ega para com Cohen, como tivemos ocasião de assinalar no parágrafo 22.

A pergunta que Ega lança a Cohen enceta a explicação, provavelmente relacionada com dinheiro, empréstimo, banco, etc., em suma, com a Finança, uma das “cousas santas” a que o romancista se referia no parágrafo 26. E assim, nos parágrafos 33 em diante, Cohen, que permanecera em silêncio quando a

conversa gravitava ao redor de questões literárias, entra a brilhar, pois o diálogo vinha agora convergir para o seu terreno de eleição. Que vale a pena registrar neste passo? Contém o diagnóstico da situação financeira de Portugal, cujos ministérios se restringiam a “cobrar o imposto e fazer o empréstimo” (§ 33). Note-se que o diagnóstico é feito por alguém que semelha falar de cátedra. Alguma coisa lhe autoriza tal direito, mas não sabemos ainda qual. Por ora, importa o comentário de Carlos, que “não entendia de finanças; mas parecia-lhe que, desse modo, o País ia alegremente e lindamente para a *bancarrota*” (§ 34). Sem muito esforço, percebe-se uma inalterável coerência entre as atitudes de Carlos, todas marcadas pelo signo da ponderação, do equilíbrio e da diplomacia. Já vimos de que promana tal inflexibilidade de caráter e de conduta: basta anotar essa recorrência comprobatória. O importante é que Cohen, oráculo das Finanças, ratifica a premonição pessimista de Carlos. Que significa, para além da irreduzibilidade do jovem Maia? Significa que ainda nesse aspecto o romance queirosiano reflete ou busca refletir a situação do País na última vintena do século XIX. A assertiva de Cohen, corroborada por Carlos, era generalizada, incluindo as classes mais favorecidas, como a aristocracia que nOs *Maias* se inscreve. Com raríssimas exceções, toda a gente pensante do tempo presentia o iminente naufrágio da Pátria, de que o Ultimatum inglês (1890) viria a ser um trágico sinal. Basta lembrar, como uma espécie de pista para o caso de o estudante desejar ampliar os horizontes da análise, o livro de Teixeira Bastos, intitulado *A Crise* e subintitulado “Estudo sobre a situação política, financeira, econômica e moral da Nação Portuguesa nas suas relações com a crise geral contemporânea” (Porto, Chardron, 1894). Em síntese: *Os Maias* enfileiram no grupo daqueles que contemplavam, estatelados, a bancarrota da Pátria “num galopezinho muito seguro e muito a direito” (§ 34).

Paralelamente a esse aspecto documental, que endossa observações anteriores, note-se a reação de Ega, embevecido diante das palavras de Cohen (“depois de lhe encher o cálice de novo, fincara os cotovelos na mesa para lhe beber melhor as palavras”, § 35) e que, à recorrência de “que seria mesmo fácil a qualquer, em dois ou três anos, fazer falir o País...” (*ibidem*), “gritou sofregamente pela *receita*” (§ 36). Cohen fornece-lha (*ibidem*), mas o outro “protestou com veemência” (§ 37). Interpretemos os fatos: a receita de Cohen para “fazer falir o País” é de

quem prega a estabilidade do regime (monárquico), ou seja, de quem arrazoa que “uma agitação constante” e República deflagriam a bancarrota. Nisso há coerência com suas palavras anteriores, o que não agrega nada de novo. Curioso é observar a reação de Ega, contrariando seu comportamento progressivo em relação a Cohen, embora idêntico ao que assumiu perante Alencar. A réplica intempestiva de Ega, ainda traduzindo o pensamento de Eça e a ideologia que norteia *Os Maias* como obra de inquérito e de denúncia, enfatiza a necessidade da falência para “varrer a Monarquia que lhe representa o *calote*, e com ela o crasso pessoal do constitucionalismo” (§ 37). Como o leitor observa, Ega oscila entre as atitudes interesseiras e bajulantes para com Cohen e seu verdadeiro pensamento político. Como interpretar a duplicidade? Hipocrisia? Astúcia? Cálculo? Porventura sim, mas temos de aguardar outros pronunciamentos para definir-lhe o caráter e o procedimento. Note-se que tal dicotomia não parece ocultar nenhuma profundidade psicológica, de vez que tudo se declara, e a insinceridade das atitudes de Ega logo se patenteia ao leitor: por outro lado, a indecisão de Ega traduz uma dubiedade demasiado esquemática, excessivamente visível, não acha o leitor?

Tanto é assim que nos parágrafos seguintes (38 e 39) topamos com a primeira retirada estratégica da personagem, o que derrama alguma luz sobre sua bipolaridade de caráter: movido pelos argumentos de Cohen, mas especialmente pela lembrança de “que algumas dessas *bestas* eram amigos do Cohen, Ega reconheceu-lhes talento e saber” (§ 39). A referência ao Alencar, no mesmo parágrafo, cumpre dupla função: retocar ainda uma vez a caricatura, ou quase, do poeta ultra-romântico, e dilatar por segundos o momento em que se esclarecia terminantemente a conduta ambígua de Ega.

No que toca à primeira função, ficamos sabendo que Alencar “ultimamente pendia para idéias radicais, para a democracia humanitária de 1848: por instinto, vendo o Romantismo desacreditado nas Letras, refugiava-se no Romantismo político, como um asilo paralelo: queria uma república governada por gênios, a fraternização dos povos, os Estados Unidos da Europa...” (§ 39). Note-se que, na rotação de seu sentimentalismo, o poeta acaba abraçando, na esfera política, a atitude em moda nas hostes realistas e naturalistas, exceção feita, quem sabe, da idéia a respeito dos Estados Unidos da Europa. Fosse objetivo da

análise decifrar as figuras que povoam *Os Maias*, diríamos que se reconhece em Alencar o humanitarismo generoso e visionário dum Antero de Quental.

Quanto à delonga na prossecução do diálogo entre Ega e Cohen, constitui meio rudimentar de suscitar a atenção do leitor. De pronto, o foco de luz incide novamente sobre Ega, e ei-lo a gastar os últimos cartuchos de sua probidade: “lá a respeito de talento e de saber, histórias...” (§ 39), ao que Cohen retruca meio em falsete no término desse parágrafo: “— Não senhor, Alencar, não senhor! Você também é dos tais... Até lhe fica mal dizer isso... É exageração. Não senhor, há talento, há saber”. E diante disso, Ega embatucou, por quê? E ao responder à indagação, teremos o deslinde de todo o enigma que se vinha montando nos parágrafos anteriores. Porque Cohen era “o respeitado diretor do *Banco Nacional*, o marido da divina Raquel, o dono dessa hospitaleira casa da Rua do Ferregial onde se jantava tão bem” (§ 40). Agora sabemos quem é Cohen e o porquê de suas intervenções reticentes, e quem é Ega e o porquê de sua vacilação. Nas razões que fazem este retrair-se perante o outro se estampam dois males de que o País enfermava naqueles idos, no próprio dizer das personagens: as finanças e a moral. Com isso se vê que a sobrançaria de Ega, o único que naquele cenáculo parece levantar alto uma voz de inconformismo, também padecia da moléstia que carcomia a todos: a radiografia social mostrava que todos estavam inoculados do mesmo bacilo. Note-se, ainda, que o romancista reincide no pécadilho de tudo explicar, nos mínimos pormenores, nada deixando à imaginação do leitor, e de manifestar uma vez mais seu pendor para a esquematização ou a simplificação caracterológica que induz à caricatura e ao tipo literário.

O parágrafo 41 fecha o diálogo entre Ega e Cohen, ficando este com a sensação de haver “chamado estes espíritos rebeldes ao respeito dos Parlamentares e à veneração da Ordem”. Não acha o leitor que o escalpelo queirosiano atinge igualmente o primeiro, venal e corruptível (pelo Banco, os olhos da mulher do Cohen e a “excelência do seu cozinheiro”), e o segundo, explorador e frio? Não atestam a degradingolada total da Nação, ao ver da maioria?

O retrato da sociedade portuguesa dos anos de 1880, que se oferece no fragmento transcrito, não se interrompe aí, como não chega ao término o diálogo entre os convivas. O que mos-

tramos, porém, dá uma idéia dos procedimentos de um romancista via de regra mais preocupado com o jogo dos caracteres e da ação que lhes está intimamente conectada que com o enredo.

Antes de passar ao exame de algumas inferências a tirar dos dados colhidos, espero que o estudante haja atentado para os fatores espaço e tempo. O primeiro, que analisamos de passagem e indiretamente, mostra que a cena d*Os Maias* transcorre num único lugar, em torno de uma mesa de restaurante. Tal unidade geográfica, que faz pensar logo numa analogia com o teatro (o que é plenamente viável), se explica pelo próprio afeiçoamento à minúcia que vimos presente em todo o fragmento. Igualmente se explica pelo fato de a tônica do romance recair nas personagens (daí classificar-se como *romance de personagem*), e não no enredo. O próprio caráter polêmico d*Os Maias* acrescentaria outro elemento para configurar a incidência da atenção sobre as personagens em vez de sobre o enredo, e, portanto, para levar a compreender que a ação ocorra em lugares delimitados. O fator tempo está-lhe medularmente anexado: acredito que o leitor tenha percebido que os minutos da narrativa escoam linearmente, mas balizados pela própria seqüência do diálogo, não por qualquer notação de ordem cronológica, de modo que a ação e o tempo se fundem num corpo só. Inexiste o tempo psicológico e tem-se a impressão de estar admirando uma cena de palco, em que se observa o fluir dos minutos sem que qualquer pormenor textual no-lo afirme. Observe-se, porém, que a ausência de tempo psicológico parece coincidir com o esquematismo das personagens e do embate ideológico que travam, não obstante o modo indireto de sugerir a marcha do tempo assinala um ficcionista seguro e atilado. Em suma: o lugar, sendo único, não causa estranheza num romance-documentário ou ensaio, e afim do teatro, e o tempo, visto que horizontal, assinala um romancista que entende a problemática social como um xadrez de paixões desenfreadas, evidentes ou à flor dos diálogos. Obviamente, essa não-interioridade pode comprometer a profundidade do escritor e de suas sondagens sociais, mas não lhe tira a luminosidade que apontamos.

4. Movendo-nos do geral para o particular, que é que se observa nas páginas d*Os Maias* acabadas de analisar? Primeiro que tudo, ressalta o seu realismo, ou antes, seu enquadra-

mento na estética realista, vigorante na segunda metade do século XIX, enquadramento esse patente nos aspectos da realidade social que escolheu e na maneira como os entendeu. Por certo que teria de eleger uma classe ou uma camada social, porquanto o romance se constrói com personagens, mas depende das "pessoas" selecionadas e dos seus valores as características gerais da obra. O que se nota, logo à primeira leitura, é que se trata de aristocratas e burgueses, preocupados com a corte às damas, mas também e sobretudo com questões gerais de cultura, finanças, etc. E o interesse pelas representantes do sexo feminino não tem nada que ver com o namoro adolescente e idealizado posto em moda pelo Romantismo; ao contrário, é a mera satisfação do prazer que lhes estimula as ações. Personagens adultas, algumas vezes homens de meia-idade ou mesmo idosos, através delas o escritor submete ao microscópio o outro lado do mundo romântico, a fim de mostrar quão débeis eram as flores de espírito e as delicadezas que o adornavam. Daí que o romance contenha uma crítica da sociedade romântica, crítica no sentido ambivalente de análise e de ataque, confluindo para a idéia segundo a qual a psicose romântica devia ser combatida por todos os meios possíveis. Vimos que algumas personagens parecem sensíveis à mudança de valores operada no Realismo (como Ega, ou, transversalmente, Carlos); não obstante, a maioria ainda persiste nos coçados padrões sociais. Esse mesmo fato denota, para o romancista, e para o leitor, o imperativo da reforma das instituições. E como empreendê-la, ao ver do ficcionista e utilizando seus implementos próprios?

Far-se-ia pela demolição do *status quo* e pela implantação de uma sociedade nova, regida por um decálogo novo, baseado nos ideais generosos da Revolução Francesa. Mas, para atingi-los, de que armas se valeu o ficcionista?

Recorreu, como temos visto, à sátira e à ironia: o tom geral das páginas transcritas é o de quem zomba e ironiza sutilmente do organismo social enfermo que espelha em seu romance. Percebe-se que não lhe passa pela cabeça nenhum intuito de distrair o burguês, como de hábito no Romantismo. Inversamente, procura pelo menos com indiretas, edificá-lo com o espetáculo refratado de sua própria condição, acionado pela crença de que o burguês, descobrindo-se no *écran* do romance, poderia regenerar-se ou acelerar a própria desintegração. Por isso, todas as personagens se apresentam corroidas ou prestes a desmoronar,

e ninguém se salva, exceto o venerando Afonso da Maia, preservado pela idade e a integridade de caráter. Assim, a sátira e a ironia incidem sobre todas as personagens, numa gradação correspondente ao nível particular de rebaixamento a que chegaram. Diríamos que Carlos, ainda senhor de alguma dignidade, posto que de fachada, colocar-se-ia no extremo superior, enquanto Alencar manifesta alarmantes sintomas de ruína total. O riso sardônico de Eça premia a todos, conforme o grau de envilecimento a que cada um desceu.

Assim, abolidos os intuitos lúdicos da esfera da ficção e abraçados os propósitos de reforma social, *Os Maias* alinham-se noutra categoria de romance, que o próprio Eça ajudou a introduzir na Literatura Portuguesa: o romance-ensaio, herdeiro do romance-documentário advogado por Zola e seus adeptos. Pelo excerto oferecido à análise, percebe-se que estamos diante de um romance em que a ficção pura e simples se casa com a elaboração e defesa de um pensamento, de uma doutrina, e até mesmo de uma filosofia, para além de uma visão do mundo. Daí o seu caráter polêmico, amplamente polêmico: as personagens debatem alguns problemas que o próprio Autor considera instantes (na época), tão instantes que construiu o romance com o fito de pô-los em equação. A própria realidade que se reflete na obra é posta em causa dentro dela, como se de repente as duas imagens, ou as duas realidades (a do romance e aquela em que o ficcionista se baseou para arquiteta-lo) se confundissem numa só, volvendo-se o romance uma espécie de registro vivo da realidade circulante.

Desse modo, o romancista deseja ofertar a seus leitores condições de uma tomada de consciência de seu mundo, a fim de melhor compreendê-lo e transformá-lo. Nesse jogo de espelho contra espelho, o romance deixa de estar *acima* da realidade, para estar *na* realidade, dela participando como elemento atuante e vivo. Note-se que não estou entrando no mérito da obra, senão apenas contabilizando, tão objetivamente quanto possível, suas características fundamentais. Já ficou assente que o juízo de valor demandaria a análise do romance em sua totalidade, e da adoção de princípios gerais de Teoria da Literatura.

Ora, o caráter polêmico d*Os Maias* permitiria falar em romance engajado, compromissado ou participante. Numa certa medida, ou seja, em que foi propellido por intenções reformistas, *Os Maias* podem ser considerados deliberadamente engajados ou

compromissados. Mas se entendermos por engajamento a pregação consciente, voluntária, de uma ideologia política, filosófica ou religiosa preestabelecida, o panorama muda de figura, pois só indiretamente o proselitismo se oferece na obra, ao passo que no tocante ao engajamento típico o sectarismo se torna ostensivo.

De qualquer forma, observa-se que o autor d*Os Maias* se obrigou a uma simplificação das personagens, e, portanto, da realidade, pois que nem umas nem outra *eram* exatamente como ele as retratou, e nem representam todo o complexo social contemporâneo. Representam, isso sim, a alta burguesia e a aristocracia, e não em sua integralidade, porquanto é inadmissível que *todos* os seus membros fossem precisamente como as personagens d*Os Maias*. Eça elegeu figuras-tipo de uma tendência predominante e generalizou para a classe inteira: com isso, minimizou a visão da realidade na escolha relativa, e simplificou as personagens ao divisá-las possuidoras de apenas duas dimensões — planas —, evoluindo não raro para a caricatura.

Dessa redução da realidade, que neutraliza parcialmente o realismo do ficcionista a ponto de comprometê-lo em definitivo, resultam as forças-motrices que integram a mundividência de Eça. Como se trata do núcleo central do interesse crítico, como depende do exame completo d*Os Maias* e das demais obras do autor, e como envolve uma série de problemas, somente nos cabe esboçar-lhe os contornos.

Tendo por base *Os Maias* (ou melhor, um de seus trechos), podemos afirmar que Eça vê o mundo como estático, imobilizado pelas estruturas mentais e sociais vigentes, e portanto necessitado de metamorfose. Bem por isso, entende que seu romance constitui um instrumento de ação, de mudança agressiva dos valores imperantes na sociedade portuguesa finissecular. Todavia, parece entender que a transformação das estruturas sociais depende da classe dominante, a aristocracia, o que não concede espaço algum ao contributo doutras camadas sociais, dando origem a uma evidente contradição, pois a mutação do todo social não está condicionada exclusivamente à mudança da aristocracia ou da burguesia. Nessa contradição, percebe-se que o romanista se trai, isto é, seu ideário rebelde semelha esconder um sentimento contrário, ou uma visão parcial da realidade, que camuflaria as áreas em que se depositariam seus verdadeiros pensamentos. Ao não conceder presença modificadora a outras classes abaixo daquela que povoa o romance, Eça talvez se revelasse um aristocrata a buscar uma insólita catarse no ataque à classe

em que se inscrevia (ou desejava inscrever-se). Como se competisse a um escritor de craveira aristocratizante hostilizar a burguesia para que ela cambiasse o rumo das coisas, sem perder a hegemonia do poder. Assim, o contra-senso vulnera-lhe basicamente as veleidades revolucionárias e, por outro lado, denuncia o lado postiço da iconoclastia realista e naturalista.

Tal visão restrita da problemática social ainda se evidencia noutros aspectos. O autor d*Os Maias* divisa superficialmente o mundo: mantendo-nos ao nível do que nos é dado ver no trecho transcrito, percebe-se que o seu realismo tende a encarar apenas a epiderme da realidade que convoca para dentro de seu romance; para ele, o mundo se afigura habitado por pessoas muito bem definidas física e psiquicamente, sem oferecer qualquer novidade ou surpresa, pessoas aristocratizadas, acomodadas em compartimentos estanques, destituídas de grandes problemas de relação social ou de psicologia. Está certo que a ironia e a sátira explicam tal superficialidade, mas nem por isso deixam de apontar uma visão do mundo demasiado esquemática e, conseqüentemente, correndo o perigo de se tornar tão irrealista quanto o romance romântico descabelado. Essa redução do horizonte óptico, que redundava numa petrificação da realidade, manifesta-se flagrantemente ao longo do diálogo inscrito nas páginas citadas: a variedade dos assuntos, a controvérsia vibrante, não consegue disfarçar o ar *blasé* e posudo de seus participantes, como se os magnos problemas da atualidade dessem margem apenas a amenidades de salão, embora proferidas com sangue e brilho. O escritor abrange com sua retina uma multidão de problemas, mas se compraz em justapô-los quase indistintamente, preocupado antes com sua quantidade que com a qualidade da análise a que os submete. Assim, o pormenor periférico predomina em detrimento da profundidade: o realismo exterior impera em Eça de Queirós. Daí que o leitor fique preso à sua prosa de sereia, ao acúmulo de informações prestadas com fulgor e oportunidade, mas se lhe pedir uma perquirição mais íntima da problemática social, sai de mãos vazias. Basta comparar com o realismo (interior) de Machado de Assis.

Como interpretar o estreitamento óptico de Eça? Para situar corretamente a questão, precisaríamos analisar-lhe todas as obras, anteriores e posteriores a *Os Maias*, a ver se se confirmam as ilações que o trecho nos permitiu tirar. Tão-somente com fundamento nos dados erguidos em sua análise, diríamos que Eça ostenta o domínio da observação (embora restrita a um meio

social), mas carece de fantasia ou de imaginação, que o capacitaria a alargar seu espectro ou procurar preencher as lacunas da observação: como se delicia em observar, suas páginas se tornam qual uma fotocópia da realidade, em vez de constituir a transfiguração, por via imaginativa, dos fenômenos observados. Seu universo parece confinado no solar dos *Maias* e, como se não bastasse, circunscrito a pendências de superfície, de molde que às suas personagens falta "eu profundo" ou complexidade de caráter.

Todavia, cabe perguntar: por que *Eça* continua a ser lido ainda hoje? Tirante o fato de que a resposta se insere no campo da crítica propriamente dita, podíamos adiantar, com base nas páginas analisadas, que seu interesse reside no estilo, ou seja, ele agrada como escritor e não como ficcionista, pois o primeiro pode bastar-se com a observação e o apuro da linguagem, mas o segundo necessita ainda da imaginação. Esta primava por uma relativa ausência nos *Maias*: para supri-la, *Eça* aprimorou o estilo, ainda hoje aliciante e "moderno".

4. ANÁLISE DE TEXTO TEATRAL

a. PRELIMINARES

O Teatro e a Literatura

O exame do problema da análise de texto teatral deve principiar pelo destrinçamento de algumas questões genéricas. A primeira dúvida que assalta o espírito do leitor ou do crítico quando posto em face de uma peça de teatro consiste em saber se a considera integrada ou não entre as manifestações literárias. Na verdade, trata-se de uma perplexidade básica, como atestam as divergências existentes entre os estudiosos do assunto. Buscando o máximo de concisão possível, teríamos de partir da verificação de que tudo depende da perspectiva em que nos colocamos. Via de regra, o crítico literário ou professor de Literatura propende a considerar o Teatro fora de seus domínios, onde reinam soberanamente a poesia e a prosa de ficção. Em contrapartida, os críticos teatrais ou professores de Teatro recusam-se a dilatar o espaço de suas

preocupações a fim de abranger os gêneros literários propriamente ditos. Analisada em profundidade a obstinação de uns e de outros, há de se perceber que tal disparidade de opiniões tem fundamento. É que, a rigor, o Teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Ora, sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. Diante disso, a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambigüidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça.

Como proceder, em face de tal dificuldade? Primeiro que tudo, assentar que a análise convergirá primordialmente para aspectos *literários* da peça, ou seja, *encará a peça enquanto texto*. Mas ocorre que a análise de tais aspectos literários atingirá determinado ponto, para além do qual já estaremos invadindo o plano da representação, ou seja, da peça encenada. Nesse caso, teríamos de avaliar o texto em sua representabilidade, sua teatralidade ou sua probabilidade como espetáculo.

O Teatro e as demais Artes

Para o deslinde do primeiro passo da análise de texto teatral, impõe-se entender que o Teatro está intimamente vinculado às demais Artes, como as Artes Plásticas (que colaboram para o cenário), a Música, a Coreografia, e está condicionado a vários recursos mecânicos, como a luz, o palco giratório, a projeção de *slides* ou de fragmentos cinematográficos, etc. Visto que é o texto que importa, as notações referentes às demais artes que porventura aparecerem serão postas de parte: o texto interessará como um romance ou um conto, sobretudo porque, participando da Literatura, com eles se assemelhará em pontos fundamentais, como veremos mais adiante. Acontece, porém, que o leitor deixará de assimilar os conteúdos de uma peça se não recorrer à sua imaginação. Decerto, uma narrativa qualquer implica que o leitor ponha em funcionamento seus dotes de fantasia, mas os vários auxiliares de que lança mão o ficcionista (como a dissertação, a narração e a descrição) lhe simplificam a tarefa. O leitor de teatro, falho de tais expedientes, vê-se obrigado a movimentar todas as turbinas de sua imaginação, sob pena de permanecer impermeável ao texto.

Assim, o leitor arquiteta na imaginação um palco em que transcorre a fábula da peça. Ao fazê-lo, estará apto a estabelecer a segunda destrição da análise de texto teatral, referente à sua representabilidade, seu potencial de tensão dramática comunicável ao leitor e a comunicar ao espectador. Em verdade, esta segunda fase ultrapassa sensivelmente o plano da análise de texto teatral, e penetra no terreno do seu julgamento. Como vimos no capítulo das relações entre a análise e a crítica, a primeira prepara a segunda. E no âmbito deste livro, limitamo-nos à análise, e tão-somente excursionamos pela segunda num caso ou noutro. Mesmo porque a discussão da representabilidade de um texto teatral parece extravasar do território literário e cair naquele em que o Teatro se afigura arte autônoma, isto é, quando os atores intervêm. É que um texto destinado à representação pode ser literariamente bom e teatralmente mau, como as peças de Machado de Assis, e teatralmente bom e literariamente discutível, como as peças de Macedo. Como esta distinção envolve certos problemas que excedem as balizas deste livro, basta lembrar que a qualidade de uma peça não reside em sua representabilidade. Esta apenas encerra a condição *sine qua non* para ser levada à cena. Sua qualidade nos é dada por um conjunto de fatores de ordem estética e ética, pela totalidade de suas características, e não apenas por uma delas. Doutra forma, seríamos induzidos a nivelar todas as peças que têm gozado do favor da encenação, quando sabemos que entre um Beckett, um Ionesco, um Dürrenmatt, um Molière, um Shakespeare, e um Alencar, um Artur Azevedo ou um Júlio Dantas ou um Alexandre Dumas, a diferença não consiste na representabilidade de seus escritos.

Por isso, a análise que temos em mira concentra-se no texto como Literatura. Sucede, porém, que o leitor não pode, em momento algum, esquecer que se trata de um texto literário diverso de um conto, de uma novela, de um poema. E diverso não somente na aparência formal, como também em sua estrutura, estrutura essa que lhe advém precisamente de seu caráter teatral, ou seja, de texto consagrado à representação. Ora bem: a análise também se deterá em tais pormenores estruturais (atos, cenas e quadros etc.), sempre no encaixo da compreensão de todos os seus elementos fundamentais. Note-se que esses elementos serão considerados ao nível do texto, não do espetáculo em que poderiam resultar.

Posto o quê, cabe recordar que são duas as principais formas de expressão cênica, a comédia e a tragédia, de que se originam tipos intermediários ou extremos, o melodrama, a farsa e a tragicomédia. A tragédia consiste numa representação "séria", grave, tensa, em que se jogam destinos no ápice de suas possibilidades, lançadas em situações-limite, que não raro arrastam à morte. A comédia gira em torno do ridículo e da alegria decorrente. Quando o ridículo e a alegria são levados às últimas conseqüências, temos a farsa. No melodrama, põe-se demasiada ênfase nos aspectos que conduzem à comoção e à lágrima. E a tragicomédia explora a aliança entre a gravidade da tragédia e a ligeireza da comédia. Sendo, como são, meros moldes em que se vaza a matéria teatral, é natural que apresentem muitos pontos de contacto. Por isso, para a análise, em princípio tanto faz que se trate de uma comédia ou de uma tragédia. Todavia, se quisermos descer a determinados pormenores, ainda que de técnica, havemos de considerar cada forma teatral de *per se*. É que, na verdade, a adequação de todos os ingredientes teatrais varia de peça a peça, conforme seja uma comédia, uma tragédia, ou qualquer uma das suas configurações intermediárias. Para os objetivos em mira neste livro, creio suficiente equacionar os aspectos comuns às cinco fôrmas apontadas e deprender delas os princípios gerais de análise de texto teatral.

Estrutura

O primeiro aspecto merecedor de atenção diz respeito à estrutura de uma peça de teatro. Neste setor, como em tantos outros, os especialistas divergem, consoante a nomenclatura empregada e o sentido que lhe atribuem. Visto que não se enquadraria neste livro uma análise, mesmo que superficial, das discrepâncias existentes, restringimo-nos a propor uma terminologia e um significado possível. Como todo organismo vivo, uma peça monta-se em partes que se justapõem harmonicamente, formando a unidade pretendida. Nosso problema inicial consiste em saber quais e quantas são tais partes, que rótulo podem ostentar e em que subdivisões se fragmentam.

Pondo de lado o enfoque histórico da questão e as peças em um ato, limitamos nosso horizonte visual ao seguinte: as partes principais que integram uma peça teatral recebem o nome de *atos*; inicialmente cinco, mais tarde (no século XIX) reduziram-se a três; caracterizam-se pelo fato de entre eles suspender-se a representação, baixar a cortina e oferecer-se um inter-

valo; por isso, semelha imediato perceber quando um ato chega a seu término. Às secções em que pode repartir-se um ato recebem a denominação de *cenar*, cuja caracterização é menos simples que a do ato. Encurtando razões, podia-se sugerir que se entendesse por cena cada uma das unidades de ação em que se estrutura o ato. Este evolui segundo um ritmo marcado pela ascensão e descensão do *tonus* dramático; pois bem, cada "momento" da ação, nos limites do ato, que encerre começo, meio e fim, constitui uma cena. Decerto, as relações entre cenas e atos podem ser múltiplas, mas foge destas considerações explicitá-las. O importante, a meu ver, é interpretar a cena como uma célula dramática dotada de ação completa no seu desenvolvimento, ainda que dependente do ato em que se inscreve, e da peça toda.

A questão se complica mais quando pretendemos localizar as subdivisões da cena, tal o vulto das controvérsias que levanta. Tenho para mim que se poderia pensar em cenas fragmentadas em *quadros*. Como se evidenciariam? Creio que pela troca de figurantes, dentro de uma mesma cena: a unidade da cena se manifesta pela exposição, desenvolvimento e desenlace de uma ação secundária (à semelhança da ação da peça toda), e a entrada e saída das personagens denotariam mudança de quadro. Como o próprio termo sugere, o quadro daria a impressão de um instantâneo fotográfico, de uma "tomada" cinematográfica, em que as personagens se deslocariam como que estaticamente, isto é, o movimento dentro do quadro não prejudicaria sua estaticidade global. Assim, o quadro seria qualquer coisa como um calidoscópio, cuja orquestração de cores e de formas estaria irremediavelmente presa nos limites do aparelho, e um conjunto deles comporia o ato, o qual, por sua vez, integraria com mais outros dois a peça toda. Na prática, afigura-se às vezes difícil, se não impossível, demarcar de maneira terminante os contornos do quadro e da cena, porquanto a substituição de cena também se opera com a mudança de personagens. Por isso, há que recorrer não à visível troca de protagonista, mas à unidade de ação que deve presidir à cena, e à relativa imobilidade do quadro.

Componentes
Fundamentais
de uma Peça

Entendido esse ponto, passemos a considerar os componentes fundamentais de uma peça. Quando uma peça é levada ao palco, três seriam seus elementos principais: a ação, o cenário e o diálogo ²⁹.

29 Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, Wayne State University Press, 1966, pp. 32 e ss.

Submetida à leitura, importam dois elementos, o enredo, correspondente à ação, e as personagens. Com base na doutrina ensinada por Aristóteles em sua *Poética*, ainda se podia considerar o pensamento, o conteúdo, a tese, a "mensagem", como um dos ingredientes capitais de toda peça de teatro. Todavia, não se julgue que esta terceira dimensão dramática existe autônoma; ao contrário, subordina-se intimamente às outras duas. Na verdade, tudo numa peça, desde o tempo até à encenação, lhes está fatalmente associado. Se pensarmos no texto apenas, vemos que a linguagem ou o diálogo, concebido como um tecido de metáforas, carece de independência, visto ser um instrumento por meio do qual se comunica a ação e ganham vida as personagens que nela se engajam. E é nessa função que a linguagem deve ser analisada, ainda quando pareça avizinhar-se demasiado da poesia, a ponto de escapar de suas prerrogativas pragmáticas.

Portanto, duas são as forças que movimentam uma peça de teatro, o enredo e as personagens, a que tudo o mais está condicionado. Todavia, se examinarmos de perto o problema, compreenderemos que o enredo e as personagens estabelecem entre si uma inextricável interação, constituindo uma só entidade. É que, a rigor, um existe em função das outras, vale dizer, o enredo somente se organiza com personagens, de forma que sem elas não haveria enredo. E como sabemos ser impossível teatro sem enredo, resulta que as personagens guardam a condição básica para a existência do enredo, e, portanto, da peça. Por outro lado, as personagens apenas existem em função do e no enredo, ou melhor, estruturam-se como tais diante de nós à medida que se desdobra a história. Esta não se arma no vazio, e as personagens apenas cobram razão de ser na ação vital que a peça finge, e que é representada no palco. O enredo constitui a ação empreendida por agentes, as personagens, e estas somente existem na ação que executam.

Muito embora entre o enredo e as personagens se estabeleça uma reciprocidade equivalente a uma identidade, desde há tempos os estudiosos do assunto perguntam: que importa mais, o enredo ou as personagens? Como sempre, a questão involucra aspectos e minúcias difíceis de sintetizar, e, dependendo do prisma adotado, com resultados mais ou menos inócuos. Seja como for, é um problema aberto a controvérsias de vária ordem. Para Aristóteles, como é sabido, o enredo corresponde à parte mais relevante de uma peça de teatro, pois em ação se transforma ou se revela tudo quanto há de mais significativo e valioso

para o homem: a felicidade ou a infelicidade. Por certo, o filósofo grego, pressupondo que tudo conflua para a ação, somente podia defender a predominância do enredo sobre as personagens. Se aceitarmos que nem tudo se manifesta na ação, ou antes, que o mais profundo de cada pessoa constitui vida interior secreta, inacessível à ação ou inexprimível por meio dela, à postulação aristotélica acaba faltando inteira validade ⁸⁰.

Doutro lado, se considerarmos o enredo "como um sistema de ações de certa qualidade moral, há numerosas razões para considerá-lo mais importante que a personagem" ⁸¹. Mas, para tanto, é preciso aceitar que 1) ou a ação da peça registra *todas* as manifestações vitais das personagens (e *todas* porque só teríamos *aquelas* que nos mostram), ou 2) que, tratando-se de teatro, apenas cabe ao analista interpretar a ação, isto é, a parte da personagem que se transmuta em ação. No segundo caso, seria partir do pressuposto de que escusa pedir ao teatro a *interioridade* das personagens de romance, e interpretá-las apenas em sua *exterioridade*. Em suma: aceitas as regras do teatro, centradas no fato de que o conceituamos como representação da ação, só cabe considerar a ação primordial às personagens.

Todavia, tal precedência não pode ser generalizada sob pena de minimizar demasiadamente o problema. Na verdade, há peças em que predomina a ação, outras, as personagens, e outras, o pensamento ⁸². No primeiro caso, as personagens parecem apenas fatores do enredo, quase destituídas de identidade, como na *commedia dell'arte*, ou na comédia romântica estereotipada. No segundo, a ação semelha consequência dos caracteres em presença, como no teatro shakespeariano; e as últimas encontram seu campo eleito no teatro experimental de nossos dias, no gênero de um Ionesco ou de um Beckett. Entenda-se, porém, que é tudo uma questão de grau, uma vez que qualquer dessas configurações

30 O emprego do confidente, do aparte, e do monólogo, consiste em expedientes de análise da psicologia profunda, mas sua reduzida aplicação, sobretudo no teatro moderno, lhes confere o papel de exceção à regra. Na verdade, "todos esses mecanismos de revelação interior, não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro". (Décio de Almeida Prado, "A Personagem no Teatro", in *A Personagem de Ficção*, S. Paulo, Boletim 284 da FFCL da Universidade de S. Paulo, 1964, p. 74.)

31 Elder Olson, *op. cit.*, p. 77.

32 Étienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*. Paris, Flammarion (1950), p. 36.

não elimina as outras, sob risco de abandonar o perímetro do teatro. Também não se conclua que a prevalência da ação sobre os protagonistas significa que as últimas devam ser desprezadas pura e simplesmente. Vejamos como, do ângulo da análise, se passam as coisas.

Microanálise e
Macroanálise

À semelhança do que ocorre no plano da prosa de ficção, em matéria de teatro pode-se falar em análise macroscópica, ou macroanálise, e análise microscópica, ou microanálise. Como vimos, a primeira se ocupa da obra como um todo, objetivando examinar-lhe a estrutura total, ao passo que a segunda investiga as estruturas menores ou secundárias. De modo grosseiro, os três atos convencionais de uma peça correspondem a *exposição*, *desenvolvimento* e *desenlace*, isto é, cada ato se coloca num ponto da curva dramática, e possui uma carga ético-emocional própria, as mais das vezes diversa da dos outros atos. Em síntese: os atos de uma peça não ostentam a mesma intensidade, podendo-se dizer que obedecem a um ritmo em crescendo. Essa mesma hierarquia se observa no interior das cenas e quadros, segundo uma perspectiva análoga à dos atos entre si, vale dizer, as cenas dum ato encerram força dramática autógena e diferenciada, o mesmo ocorrendo com os quadros. Desse modo, as cenas se alinham evolutivamente dentro do ato, e os quadros se organizam em ritmo ascendente dentro da cena, reproduzindo no plano microscópico a estrutura macroscópica da peça. Obviamente, estamos esboçando uma arquitetura dramática suscetível de *n* variações, inclusive o desrespeito delas por inabilidade do dramaturgo, mas uma peça bem estruturada tende a orientar-se nessa perspectiva em leque.

Dessa arquitetura teatral resultam aspectos que não podem fugir ao analista interessado em dramaturgia. “Assim, em cada análise de construção de um drama deve perguntar-se como o autor fez e coordenou a Exposição: isto é, como dá a conhecer a situação inicial das personagens e circunstâncias, em conjunto com a ‘história prévia’ (*Vorgeschichte*), situação essa em que a ação vai buscar a origem. Logo a seguir, devem ser observados os ‘momentos excitantes’ (*erregendes Moment, inciting moment*) a que se opõem os ‘momentos de retardamento’ (*retardierendes Moment, moment of last suspense*) que parecem reter ou desviar a catástrofe.” “Mais ainda, é preciso investigar, na construção, quais as cenas principais e as secundárias, onde estão

e como se preparam os momentos culminantes, e como se articulam os atos em si”⁸⁸.

A análise de tais componentes macroestruturais de uma peça deve acompanhar-se do exame de aspectos microestruturais. Na verdade, os primeiros poderiam considerar-se extrínsecos e os segundos, intrínsecos. Quais seriam estes últimos? Resumem-se no ato, cena, quadro, “situação” e ação. O pensamento constituiria um aspecto à parte, vinculado tanto à análise macroscópica quanto à microscópica. Relativamente aos três primeiros compartimentos de uma peça de teatro, podem ser estudados separadamente, como estruturas completas em si, dotadas de começo, meio e fim. Sendo assim, é natural que sua análise envolva os outros acidentes mencionados: a rigor, a análise de um ato se resume em aquilatar o grau de intensidade ou força dramática que impulsiona o conjunto de personagens, ação e pensamento. Um ato, cena ou quadro, será mais bem conseguido, atingirá níveis mais elevados de tensão dramática quanto mais bem utilizados forem os elementos fundamentais do teatro. Adiante, quando tratarmos deles em particular, espero esclarecer melhor essa faceta da análise de texto teatral.

Entenda-se, contudo, que nem por constituir uma unidade estrutural e implicar a harmonia do conjunto, o ato, a cena e o quadro merecem igual tratamento. Se o quadro corresponde a uma “tomada”, e o ato, a uma série dinâmica de cenas e de quadros, imediatamente se conclui que o procedimento analítico não pode ser idêntico. Por outro lado, o ato obedece a uma curva dramática que deve ser observada e cotejada com os demais atos e a peça toda. O leitor há de ter em mira a ordem com que aparecem as cenas dentro do ato — a ver se atendem ao que o dramaturgo desejou oferecer — e a substância dramática de cada cena, no intuito de verificar se a sua ordem equivale a um crescendo verossímil de tensão dramática. Em suma: examinará o conteúdo de cada cena e o seu lugar dentro do ato, e depois procederá com o último da mesma forma, tendo em vista o todo da peça. Aqui, como no romance, a microscopia corrige a macroscopia, e vice-versa. E quer se trate do quadro, da cena ou do ato, o norte da análise será compreender sua coerência ou verossimilhança interna.

33 Wolfgang Kayser, *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*, 2 vols., Coimbra, Armênio Amado Ed., 1948, vol. I, p. 246.

Assim, numa peça como *Esperando Godot*, centrada sobre a expectativa de uma personagem que nunca virá, porque ninguém mesmo sabe se existe, cada cena acrescenta pormenores da tensão proposta pelo aguardamento inútil, até o desenlace. Instalando o "absurdo" do tema, tudo o mais se lhe torna coerente e convincente, pela superior habilidade com que Beckett maneja os ingredientes do teatro. Ao analista cumpre descobrir e investigar todos os meios de que lança mão o teatrólogo para convencer o leitor (ou o espectador), ou seja, para alcançar coerência e "verdade" na máxima concentração permitida pelo teatro.

Esse tópico abre o eterno problema das relações entre Arte e Vida, que, evidentemente, extrapola do âmbito do presente livro. Cabe frisar, porém, que o dramaturgo é que propõe as regras do jogo, as quais devem ser seguidas até o fim, sob pena de qualquer frincha no organismo dessa coerência afetar a peça toda. Pela análise, verificamos se houve falha ou não, coerência ou não, se entre os quadros, as cenas e os atos se processa o encadeamento verossímil que persuade o leitor e mantém-no atento ao desenrolar dos acontecimentos, dando-lhe uma nova dimensão de si próprio e da vida.

As Personagens Para os fins da análise, podemos isolar uma personagem de uma peça e considerá-la de *per se*. Decerto, ela transporta consigo *sua* ação, porque somente nela ganha existência, mas o foco de luz orienta-se para sua personalidade como um todo. Nesse caso, a análise procurará desvendar a personagem evoluindo ao longo da peça, independentemente de sua macroestrutura. Como se processa tal conhecimento? Através de que auxílios podemos acercar-nos da personagem e analisá-la? "Os manuais de 'playwriting' indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito"⁸⁴. Antes de entrar no estudo dessas modalidades de acesso à personagem, temos de esclarecer o seguinte ponto: sob pena de torcer os fatos, o analista não deve esperar da personagem as reações que seria legítimo esperar de seus semelhantes e até mesmo das personagens de romance. É que, dadas as próprias limitações do teatro, a autonomia "real" das personagens é muito relativa, ao contrário da ilusão que oferece, ao dispensar o mediador em sua

34 Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 71.

apresentação ao leitor ou ao público. O mediador, ou o autor, embora se oculte o mais que possa, sempre conduz as personagens, não como espectros ou marionetes (o que pode acontecer deliberadamente), mas como *representações* de que se vale para comunicar seu modo de ver o mundo. Mais adiante, ao tratar do pensamento, retomaremos esse assunto: por ora, alerte-se o leitor contra a enganosa idéia de realismo que a personagem lhe pode transmitir, pois sua personalidade nos é mostrada pelo dramaturgo com os meios à mão para *encarnar* suas intuições. A personagem não é totalmente livre, conquanto não seja mero boneco à mercê do escritor; não é cópia fiel dos seres de carne e ossos, mas não é símbolo ou projeção irracional. Daí que, ao procurar ser plenamente realista, como no teatro de tese, o dramaturgo acaba logrando um resultado inferior, quando não cria autênticos panfletos³⁵. No entanto, equacionado esse ponto, entendemos que a análise dos procedimentos utilizados pelo escritor para movimentar suas personagens nos permitirá compreender aspectos fundamentais de sua concepção do Universo e avaliar o seu teatro.

O primeiro modo pelo qual conhecemos uma personagem, o que "revela sobre si mesma", manifesta-se por meio do confidente, do "aparte" e do monólogo³⁶. No primeiro caso, o confidente "é o desdobramento do herói, o *alter ego*", e por isso mesmo resulta de um expediente semelhante ao monólogo, com a diferença de que nesse último a ausência de um interlocutor elimina os vestígios de ação que parecem persistir no caso do confidente. Um, mais tradicional (o confidente), outro, mais moderno (o monólogo), mas ambos recursos ocasionais: o primeiro, porque dele o comediógrafo não pode abusar, o segundo, porque "só podemos admiti-lo em casos especiais, como é o de *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, no qual os devaneios solitários de Willy Loman são o sintoma mais grave de sua incipiente desagregação mental"³⁷.

Maior reserva cerca o "aparte", completamente ultrapassado pelo teatro moderno; serviu apenas à farsa e ao melodrama como expediente fácil para concatenar a ação, mais do que para

35 Ronald Peacock, *Formas da Literatura Dramática*, tr. brasileira, Rio de Janeiro, Zahar (1968), p. 264.

36 Acompanho de perto, nestas considerações, as observações de Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, pp. 72-74.

37 *Idem, ibidem*, p. 73.

revelar a personagem. A conclusão a tirar não deixa margem à dúvida: no teatro, a personagem ignora um jeito coerente de se fazer conhecer pelo que manifesta de si própria. E ignora-o pela razão simples de que está lançada numa situação caracterizada pela ação concentrada e precipitada, onde as pausas “explicativas” não têm lugar.

Eis por que o segundo modo pelo qual entramos no conhecimento de uma personagem consiste em saber “o que faz”. Mas isso implica a ação da peça e, portanto, considerar fundidas suas travas mestras. Visto que insulamos a personagem a fim de estudá-la, ao encarar “o que faz”, também podemos ter em conta *sua* ação particular. Todavia, como sua ação somente se configura em relação a outras personagens e ao que elas fazem, é natural que a análise se detenha nos interlocutores e suas respectivas ações, sempre no intuito de compreender a personagem escolhida. Portanto, a análise de um protagonista engloba os terrenos vizinhos, onde reinam as demais personagens e ações, sempre em função do primeiro.

Doutro ângulo, ao interpretar o universo das relações sociais em que se move a personagem analisada, adentramos o terceiro modo de conhecer a personagem, pelo exame do “que as outras dizem a seu respeito”. Se entendemos que as opiniões das personagens também são acompanhadas de ação, é lícito afirmar que o protagonista pode ser conhecido pelo que dizem dele e pela maneira como se comportam os demais figurantes: estes funcionariam como superfície de reflexão, algo como espelho em que se duplicaria a imagem do protagonista. E através das várias imagens compostas podemos gradativamente ir caracterizando a personagem.

Equacionados os meios de caracterizar uma personagem, podemos agora saber a que nos leva tal procedimento. Numa palavra, induz a conhecer as qualidades ou faculdades da personagem, enquanto personagem não enquanto “pessoa”, isto é, às suas qualidades reveladas no interior de uma peça de teatro, não as que teria se fosse um ser em carne e ossos. Quatro são as qualidades a observar numa personagem: utilidade, propriedade, verossimilhança e consistência ³⁸.

38 Elder Olson, *op. cit.*, p. 82.

Partindo da verificação elementar de que cada gênero ou espécie teatral requer um tipo de personagem, entendemos imediatamente as quatro qualidades assinaladas. Com efeito, há que ver se a personagem, como no-la apresenta o dramaturgo, serve ou não a seus propósitos: uma tragédia demanda certas personagens que estariam deslocadas numa farsa ou vice-versa. Temos de ver, ainda, se possui as propriedades reclamadas pela peça, pois não basta que sejam úteis na medida em que estão enquadradas no gênero teatral. Do contrário, seria nivelar todas as personagens que fossem úteis, por exemplo, nas comédias, quando sabemos que obedecem a uma hierarquia: entre o Tartufo molieresco e o fidalgo aprendiz de D. Francisco Manuel de Melo vai uma distância considerável, fruto das características específicas de cada um, para além de ambos serem valiosos à peça em que se movimentam. Daí se depreenderia que o afastamento entre elas está na razão direta de se parecerem com o máximo de gente possível, sem que seja com alguém específico: o primeiro assemelha-se mais, a ponto de universalizar-se, o segundo exemplifica demasiado um tipo de cortesão desaparecido com as monarquias à Luís XIV.

A quarta qualidade diz respeito à coerência, manifesta através da ação e do diálogo, ao longo dos conflitos que orientam a peça. Se a coerência se impõe por meio de situações diversas ou embaraçosas, as personagens são úteis, verossímeis e apropositadas, e o dramaturgo consegue convencer³⁹, assim alcançando seu desiderato capital.

A Ação Se a análise de uma personagem em particular no curso de uma peça acaba conduzindo à sua visão total, e é essa visão que importa compreender, outro tanto se pode afirmar com respeito à ação. Sem dúvida, a ação envolve mais a totalidade de uma peça do que a personagem isolada, visto referir-se a todos os seus figurantes. Na verdade, em se tratando da ação ou do enredo, mal se pode falar em abstrai-lo do corpo da peça, tão identificado está com ela: nomear a ação ou o enredo é praticamente visualizar a peça como um todo. O analista há de ter em vista essa globalidade a fim de superar as dificuldades que se lhe interpõem, e cujo recrudescimento se procurou evidenciar pela ordem que procuramos seguir ao considerar os aspectos da análise de texto teatral, movendo-nos do

39 *Idem, ibidem*, p. 85.

exterior (o ato, a cena e o quadro) para o interior (a personagem, a ação e o pensamento, a ser discutido mais adiante).

Equacionada tal questão, compreende-se que o estudo do enredo implica as personagens e os outros componentes de uma peça. Já registramos que inexistente teatro sem enredo, e só por exceção (de resto mal sucedida ou de efeito duvidoso) encontramos peças destituídas de intriga, como o teatro naturalista e o simbolista, como de um Maeterlinck ou de um Tchecov ⁴⁰. E não pode haver teatro sem enredo ou ação porque o espectador o exige e porque através dele o dramaturgo comunica sua específica concepção do mundo. Portanto, a ação constitui um dado imprescindível para a existência do teatro. Sem entrar longe na psicologia do espectador, dir-se-ia que ele, ou o leitor, demanda o enredo precisamente porque busca encontrar na peça um sedativo ou um escape para suas frustrações diárias. Daí que o trecho contenha “a aplicação de um princípio racional ao caos do irracional. Logo, qualquer enredo tem um caráter dualista: compõe-se de matéria violentamente irracional, mas a ‘composição’ é em si racional, intelectual. O interesse num enredo — ainda o mais rudimentar — é interesse em ambos esses fatores e, talvez ainda mais, na sua interação mútua” ⁴¹.

Mas como procede, ou deve proceder, o comediógrafo para motivar a curiosidade do espectador? Esta indagação constitui o cerne do problema da análise da ação. Analogamente ao que ocorre na prosa de ficção, o escritor de teatro tem à mão dois expedientes para provocar a atenção do espectador e do leitor, ou seja, a surpresa e o *suspense*, de tal modo que “a expressão ‘enredo engenhoso’ significa uma hábil manipulação” desses motivadores da ação ⁴². Todavia, acautelemos-nos contra juízos apresados: a ação não deve ser confundida “com movimento, atividade física: o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente” ⁴³. Não fosse assim, seríamos levados a considerar peças de enredo saltitante mais realizadas como teatro do que outras em que a surpresa e o *suspense* se impõem por meio do silêncio, da omissão e da

40 Eric Bentley, *A Experiência Viva do Teatro*, tr. brasileira, Rio de Janeiro, Zahar (1967), pp. 35-36; e Elder Olson, *op. cit.*, p. 79.

41 Eric Bentley, *op. cit.*, p. 41.

42 *Idem, ibidem*, p. 41.

43 Décio de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 75.

recusa a agir. É o espaço que medeia entre um drama familiar de um José de Alencar ou um Macedo, mesmo de um Martins Pena, e de um Molière: no primeiro, o incitamento à curiosidade do leitor nasce dos quiproquós e da atividade física das personagens; no caso do autor francês, promanam de causas mais sutis, ao nível da psicologia das personagens e da situação, decerto com o concurso da motivação física. Na comédia romântica, por seu turno, a colisão orgânica entre as personagens semelha esgotar-se a cada vez, obrigando o dramaturgo a inventar novas aproximações para preservar a surpresa e o *suspense*: à pergunta “que vai acontecer?” responde-se precipuamente pela ação física. Quando a comédia se requinta, como em Molière, a resposta é fornecida também pelos demais componentes da peça. Bem por isso, quando a comédia sublinha a atividade física, tende a converter-se numa farsa ou numa pantomima, e quando refina os excitantes da ação, tende a tornar-se drama ou mesmo tragédia. Pois bem, a análise da ação visaria a desmontar-lhe a ossatura, a ver como o dramaturgo manipula o *suspense* e a surpresa com o fito de sustentar a curiosidade do leitor e do espectador, e exprimir sua cosmovisão.

Situação Dramática Quanto à situação dramática, diz respeito às circunstâncias em que é dado às personagens agir ou nas quais estão inscritas; ou às circunstâncias que se estabeleceram antes de a peça começar. No primeiro caso, a situação dramática consiste na tensão estabelecida entre as personagens no curso da ação; no segundo caso, trata-se da “história prévia”, a situação dramática que antecede a investitura das personagens no contexto da peça. Na situação dramática interna (o primeiro caso), as personagens continuam a gozar do privilégio da vontade e da liberdade de opção (tudo dentro do quadro de relatividades proposto pela peça). Na situação dramática externa (o segundo caso), as personagens mergulham em circunstâncias alheias à sua vontade, parcialmente ou não. Resumindo a questão, Étienne Souriau conceitua a situação dramática como “a forma particular de tensão inter-humana e microcós mica do momento cênico”, “a *figura estrutural* desenhada, em determinado momento da ação, por um *sistema de forças*; — pelo sistema de forças presentes no microcosmos, centro estelar do universo teatral; e encarnadas, sofridas ou animadas pelas principais personagens desse momento da ação”⁴⁴.

44 Étienne Souriau, *op. cit.*, pp. 48 e 55.

Desse modo, por exemplo na *Visita da Velha Senhora*, de Dürrenmatt, as personagens da pequena aldeia de Gullen, especialmente Alfredo Schill, são projetadas em uma terrível situação dramática quando Clara Zahanassian chega em visita, cercada de toda a pompa que lhe confere sua imensa fortuna. Somente aos poucos nos vamos dando conta da situação anterior ao desenrolar da peça em si: Alfredo abandonara Clara grávida, para realizar um casamento de conveniência; enriquecendo, Clara resolve vingar-se, e regressa a Gullen para consumir seus desejos.

O analista, abstraindo a situação ou situações dramáticas do resto da peça, pode examiná-la como se dando antes, ou depois dela, ou fundindo as duas hipóteses. Se a situação dramática que antecede a peça parece desconhecer maior tensão e inclinar-se para qualquer coisa como o melodrama (a história banal da jovem seduzida e abandonada, do filho enjeitado, etc.), a situação dramática que a sucede e que o desenrolar da peça nos revela, assume elevada intensidade. No caso da "comédia trágica" de Dürrenmatt, tem-se de observar que a justiça e a moral do dinheiro entram em cena, originando as pressões que conduzem as personagens e dão à peça sua verossimilhança e força dramática. Ao leitor não deve escapar que a peça transcorre em dois níveis correspondentes às duas situações dramáticas que a desencadeiam: o primeiro plano da ação é ocupado por um caso de reparação moral, que os habitantes da aldeia decadente acabam apoiando, e esse plano se comunica com a situação dramática externa. O segundo plano é preenchido pelas vastas e profundas implicações, de ordem social e moral, que sustentam a sede de vingança de Clara Zahanassian, a ponto de se poder enxergar nela, em Alfredo Schill e nos aldeões, mais do que simples personagens. Simbolizariam, acima de tudo, a ironia de a justiça se instalar com todos os requintes de crueldade e utilizando todas as formas de coação, ligadas ao dinheiro. Assim, a vingança de Clara põe de manifesto o poder de uma classe ou de um grupo social, e Alfredo Schill, por acaso culpado, representa o homem condenado à pena capital por um crime menor: a justiça se justifica, o acusado expia sua culpa, e tudo volta ao normal na pacata Gullen. Eis o que se poderia deduzir da análise dessa situação dramática.

Como se nota, ao focar a situação dramática da *Visita da Velha Senhora*, extrapolamos-lhe o meridiano propriamente estrutural ou formal para cair no do pensamento ou do conteúdo.

O Pensamento Encetemos o presente tópicO por entender que toda peça de teatro (semelhantemente a qualquer obra literária) apresenta dualismo de funções: entreter é a primeira delas, intimamente vinculada ao caráter lúdico da Arte; forma de conhecimento é a segunda delas, também inerente à Arte, mas dentro de uma escala ascendente que parte da Arquitetura e culmina na Literatura. Visto que óbvia e menos relevante a primeira função, concentremo-nos na segunda.

A verdade é que buscamos distração na leitura de uma peça, mas ao mesmo tempo saber como o seu autor concebe o mundo e os homens, pois o seu modo de ver nos ensina a ver melhor a nós próprios e a realidade circundante: o impacto do teatro, por ser direto, ainda quando lido, promove o nosso autoconhecimento e o conhecimento da conjuntura que nos rodeia. É que, de certa maneira, o dramaturgo patenteia, por intermédio da ação e das personagens, como nos está "vendo": nós é que seríamos, realmente, os protagonistas da peça, mas protagonistas privilegiados que podem refestelar-se numa poltrona para ler a peça ou assistir-lhe à representação sem maiores compromissos. E ao término da leitura ou do espetáculo, sentimo-nos como a nos contemplar num espelho, embora na posição cômoda de quem pensa assim: "Afinal, *isso* não se passou comigo!". A rigor, não se passa conosco *na peça*, mas se passa conosco *na vida*, de que o teatro é um reflexo e mola de transformação. Ora, tal quadro de autodesvendamento se estrutura por existir na peça um conteúdo de sentimento e pensamento que se nos comunica frontalmente. Pois bem: examiná-lo significa perscrutar as forças-motrizes do dramaturgo como se mostram na peça e, portanto, sondar-lhe a mundividência.

Para tanto, o leitor deve lembrar-se de que o pensamento surge implícito na ação e no diálogo, precisamente como na vida diária. O dramaturgo, em vez de dissertar, mostra; não persuade por silogismos, mas pela lógica psicossocial das ações e das falas. Ao analista cabe apontar, no âmago de umas e outras, o pensamento recôndito ou subentendido. Quero dizer que quanto mais o pensamento se funde na ação e no diálogo, mais convincente e perturbador se torna; e quanto mais externo à ação e à fala, menos convincente e mais malograda a peça.

Nesse binômio está encerrado o problema das relações entre pensamento e teatro. Importa ver, na peça, se a ideologia aparece como empréstimo ou imposição, ou se emerge da própria ação. No primeiro caso, temos as peças de idéias, paralelas à

literatura *engagée*, que, como esta, correm o risco de se converter em panfleto ou demagogia. “E, de fato, muito do que tem sido classificado como teatro de idéias — ou até como teatro épico — não passa disso”⁴⁵. Por quê? Simplesmente porque fazem “uso propagandístico de idéias”⁴⁶, não porque veiculem idéias: não são as idéias em si, mas o emprego abusivo, demagógico, que delas faz o dramaturgo. Na verdade, não há idéias boas nem más em teatro, há apenas maneiras corretas ou incorretas de aproveitá-las. Fora daí, é sabido que “o grande teatro foi um ‘teatro de idéias’ desde o seu início”⁴⁷, entendendo-se por teatro de idéias aquele em que elas brotam por decorrência da própria natureza conflitiva do teatro. Ao dramaturgo, pede-se que ponha em confronto situações em que as atitudes extremistas se choquem, não que se defina por uma delas, seja de que espécie for⁴⁸. E por meio do atrito entre as personagens, vamos dando conta de sua cosmovisão. Evidentemente, não é preciso esforço para entender que um comediógrafo tem sua visão do mundo centrada no ridículo das relações sociais, enquanto o autor de tragédias concebe o mundo como um palco de situações fechadas, marcadas pelo signo da morte. Entretanto, os comediógrafos discrepam entre si na maneira como devassam o ridículo humano, e as tragédias nos estadeiam diversos modos de encarar a morte, a morte como sinônimo do irremediável. A análise do pensamento, da mundividência, dum dramaturgo incidirá sobre esse modo, tão pessoal quanto possível, de situar esse problema fundamental do homem, o da morte. Assim, uma diferença marcante entre Ibsen e Pirandello reside no fato de o primeiro considerar o homem um ser neurótico, ao passo que o escritor italiano nucleava sua cosmovisão numa “espécie muito especial de ética: a da compaixão em face da impossibilidade”⁴⁹, ou seja, uma ética segundo a qual o homem é medularmente incapaz de sentir compaixão. Ao atingir esse estágio, o estudioso voltado para o teatro como texto terá tocado o limite permitido pela análise, para além da qual principiam os domínios da crítica e da historiografia interna, com sua problemática e metodologia próprias.

45 Eric Bentley, *op. cit.*, p. 133.

46 *Idem, ibidem*, p. 109.

47 *Idem, ibidem*, p. 113. O grifo é do original.

48 *Idem, ibidem*, p. 117.

49 *Idem, ibidem*, p. 129.

O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA

Cena IV

FAUSTINO E MARICOTA

FAUSTINO — Posso entrar?

MARICOTA, *voltando-se* — Quem é? Ah, pode entrar.

FAUSTINO, *entrando* — Estava ali defronte na loja do barbeiro, esperando que teu pai salsse para poder verte-se, falar-te, amar-te, adorar-te, e...

MARICOTA — Deveras!

[5] FAUSTINO — Ainda duvidas? Para quem vivo eu, senão para ti? Quem está sempre presente na minha imaginação? Por quem faço eu todos os sacrifícios?

MARICOTA — Fale mais baixo, que a mana pode ouvir.

FAUSTINO — A mana! Oh, quem me dera ser a mana, para estar sempre contigo! Na mesma sala, na mesma mesa, no mesmo...

MARICOTA, *rindo-se* — Já você começa.

FAUSTINO — E como hei de acabar sem começar? (*Pegando-lhe na mão*): Decididamente, meu amor, não posso viver sem ti... E sem o meu ordenado.

[10] MARICOTA — Não lhe creio: muitas vezes está sem me aparecer dois dias, sinal que pode viver sem mim; e julgo que pode também viver sem o seu ordenado, porque...

FAUSTINO — Impossível!

MARICOTA — Porque o tenho visto passar muitas vezes por aqui de manhã às onze horas e ao meio-dia, o que prova que gazeia sofrivelmente, que leva ponto e lhe descontam o ordenado.

FAUSTINO — Gazeiar a repartição o modelo dos empregados? Enganaram-te. Quando lá não vou, é ou por doente, ou por ter mandado parte de doente...

MARICOTA — E hoje que é dia de trabalho, mandou parte?

[15] FAUSTINO — Hoje? Ah, não me fales nisso que me desespero e alucino! Por tua causa sou a vítima a mais infeliz da Guarda Nacional!

MARICOTA — Por minha causa?!

FAUSTINO — Sim, sim, por tua causa! O Capitão da minha companhia, o mais feroz capitão que tem aparecido no mundo, depois que se inventou a Guarda Nacional, persegue-me, acabrunha-me e assassina-me! Como sabe que eu te amo e que tu me correspondes, não há pirraças e afrontas que me não faça. Todos os meses são dois e três avisos para montar guarda; outros tantos para rondas, manejos, paradas... E desgraçado se lá não vou, ou não pago! Já o meu ordenado não chega. Roubam-me, roubam-se com as armas na mão! Eu te detesto, capitão infernal, és um tirano, um Gengis-Kan, um Tamerlan! Agora mesmo está um

guarda à porta da repartição à minha espera para prender-me. Mas eu não vou lá, não quero. Tenho dito. Um cidadão é livre... enquanto não o prendem.

MARICOTA — Sr. Faustino, não grite, tranqüilize-se!

FAUSTINO — Tranqüilizar-me! Quando vejo um homem que abusa da autoridade que lhe confiaram para afastar-me de ti! Sim, sim, é para afastar-me de ti que ele manda-me sempre prender. Patifel! Porém o que mais mortifica e até faz-me chorar, é ver teu pai, o mais honrado cabo-de-esquadra, prestar o seu apoio a essas tiranias constitucionais.

[20] MARICOTA — Está bom, deixe-se disse, já é maçada. Não tem que se queixar de meu pai: ele é cabo e faz a sua obrigação.

FAUSTINO — Sua obrigação? E julgas que um homem faz a sua obrigação quando anda atrás de um cidadão brasileiro com uma ordem de prisão metida na patrona, na patrona? A Liberdade, a honra, a vida de um homem, feito à imagem de Deus, metida na patrona! Sacrilégio!

MARICOTA, *rindo-se* — Com efeito, é uma ação digna...

FAUSTINO, *interrompendo-a* — ...samente de um capitão da Guarda Nacional! Felizes dos turcos, dos chinas, e dos negros de Guiné, porque não são guardas nacionais! Oh!

*Porque lá nos desertos africanos
Faustino não nasceu desconhecido!*

MARICOTA — Gentes!

[25] FAUSTINO — Mas apesar de todas essas perseguições, eu lhe hei de mostrar para que presto. Tão depressa se reforme a minha repartição, casar-me-ei contigo, ainda que eu veja adiante de mim todos os chefes de legião, coronéis, maiores, capitães, cornetas, sim, cornetas, e etc.

MARICOTA — Meu Deus, endoideceu!

FAUSTINO — Então podem chover sobre mim os avisos, como chovia o maná no deserto! Não te deixarei um só instante. Quando for às paradas, irás comigo para me veres manobrar.

MARICOTA — Oh!

FAUSTINO — Quando montar guarda, acompanhar-me-ás...

[30] MARICOTA — Quê! Eu também hei de montar guarda?

FAUSTINO — É o que tem isso? Mas não, não, correria seu risco...

MARICOTA — Que extravagâncias!

FAUSTINO — Quando rondar, rondarei a nossa porta, e quando houver rusgas, fechar-me-ei em casa contigo, e dê no que der, que... estou deitado. Mas ah, infeliz!...

MARICOTA — Acabou-se-lhe o furor?

[35] FAUSTINO — De que me servem todos esses tormentos, se me não amas?

MARICOTA — Não o amo?!

FAUSTINO — Desgraçadamente, não! Eu tenho cá para mim que a tanto se não atreveria o capitão, se não lhe desses esperanças.

MARICOTA — Ingrato!

FAUSTINO — Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti soffro. (*Declamando*): Uma idéia esmagadora, idéia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte! Na rua, na cama, na repartição, nos bailes e mesmo no teatro não me deixa um só instante! Agarrada às minhas orelhas, como o náufrago à tábua de salvação, ouço-a sempre dizer: — Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (*faz o que diz*) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata. (*Isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala*). Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte! Cosido na mortalha, pregado no caixão, enterrado na catacumba, fechado na caixinha dos ossos no dia de finados ouvirei ainda essa voz, mas então será furibunda, pavorosa e cadavérica, repetir: — Maricota não te ama! (*Engrossa a voz para dizer estas palavras*). E serei o defunto o mais desgraçado! Não te comovem estas pinturas? Não se te arrepiam as carnes?

[40] MARICOTA — Escute...

FAUSTINO — Oh, que não tenha eu eloquência e poder para te arrepiar as carnes!...

MARICOTA — Já lhe disse que escute. Ora diga-me: não lhe tenho eu dado todas as provas que lhe poderia dar para convencê-lo do meu amor? Não tenho respondido a todas suas cartas? Não estou à janela sempre que passa de manhã para a repartição, e às duas horas quando volta, apesar do sol? Quando tenho alguma flor ao peito, que me pede, não lha dou? Que mais quer? São poucas essas provas de verdadeiro amor? Assim é que paga-me tantas finezas? Eu é que me deveria queixar...

FAUSTINO — Tu?

MARICOTA — Eu, sim! Responda-me por onde andou, que não passou por aqui ontem? e fez-me esperar toda (a) tarde à janela? Que fêz do cravo que lhe dei o mês passado? Por que não foi ao teatro quando eu lá estive com D. Mariana? Desculpe-se, se pode. Assim é que corresponde a tanto amor? Já não há paixões verdadeiras. Estou desenganada. (*Finge que chora.*)

[45] FAUSTINO — Maricota...

MARICOTA — Fui bem desgraçada em dar meu coração a um ingrato!

FAUSTINO, *enternecido* — Maricota!

MARICOTA — Se eu pudesse arrancar do peito esta paixão...

FAUSTINO — Maricota, cis-me a teus pés! (*Ajoelha-se, e enquanto fala, Maricota ri-se, sem que ele veja.*) Necessito de toda a tua bondade para ser perdoado!

[50] MARICOTA — Deixe-me.

FAUSTINO — Queres que morra a teus pés? (*Batem palmas na escada.*)

MARICOTA, *assustada* — Quem será? (*Faustino conserva-se de joelhos.*)

CAPITÃO — *na escada, dentro* — Dá licença?

MARICOTA, *assustada* — É o Capitão Ambrósio! (*Para Faustino*)
Vá-se embora, vá-se embora! (*Vai para dentro, correndo.*)

[55] FAUSTINO levanta-se e vai atrás dela — Então, o que é isso?...

Deixou-me!... Foi-se!... E está!... Que farei?... (*Anda ao redor da sala como procurando aonde esconder-se.*) Não sei onde esconder-me... (*Vai espiar à porta, e daí corre para a janela.*) Voltou, e está conversando à porta com um sujeito; mas decerto não deixa de entrar. Em boas estou metido, e daqui não... (*Corre para o judas, despe-lhe a casaca e o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes.*) O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu. (*Veste o colete e casaca sobre a sua própria roupa, calça as botas, põe o chapéu armado e arranja os bigodes.* Feito isto, esconde o corpo do judas em uma das gavetas da cômoda, onde também esconde o próprio chapéu, e toma o lugar do judas.) Agora pode vir... (*Batem.*) Ei-lo! (*Batem.*) Ah vem!

Cena V

CAPITÃO E FAUSTINO, NO LUGAR DO JUDAS

CAPITÃO, entrando — Não há ninguém em casa? Ou estão todos surdos? Já bati palmas duas vezes, e nada de novo! (*Tira a barretina e a põe sobre a mesa, e assenta-se na cadeira.*) Esperarei. (*Olha ao redor de si, dá com os olhos no judas; supõe à primeira vista ser um homem, e levanta-se rapidamente.*) Quem é? (*Reconhecendo que é um judas:*) Ora, ora, ora! E não me enganei com o judas, pensando que era um homem? Oh, oh, está um figurão! E o mais é que está tão bem feito que parece vivo. (*Assenta-se.*) Aonde está esta gente? Preciso falar com o cabo José Pimenta e... ver a filha. Não seria mau que ele [não] estivesse em casa; desejo ter certas explicações com a Maricota. (*Aqui aparece na porta da direita Maricota, que espreita, receosa.* O Capitão a vê e levanta-se.) Ah!

Cena VI

MARICOTA E OS MESMOS

MARICOTA, entrando, sempre receosa e olhando para todos os lados — Sr. Capitão!

CAPITÃO, chegando-se para ela — Desejei ver-te, e a fortuna ajudou-me (*Pegando-lhe na mão:*) Mas que tens? Estás receosa! Teu pai?

MARICOTA, receosa — Saiu.

CAPITÃO — Que temes então?

[5] MARICOTA adianta-se e como que procura um objeto com os olhos pelos cantos da sala — Eu? Nada. Estou procurando o gato...

CAPITÃO, largando-lhe a mão — O gato? E por causa do gato recebe-me com esta indiferença?

MARICOTA, à parte — Saiu. (*Para o Capitão:*) Ainda em cima zanga-se comigo! Por sua causa é que eu estou nestes sustos.

CAPITÃO — Por minha causa?

MARICOTA — Sim.

[10] CAPITÃO — E é também por minha causa que procura o gato?

MARICOTA — É sim!

CAPITÃO — Essa agora é melhor! Explique-se...

MARICOTA, *à parte* — Em que me fui eu meter! O que lhe hei de dizer?

CAPITÃO — Então?

[15] MARICOTA — Lembra-se...

CAPITÃO — De quê?

MARICOTA — Da... da... daquela carta que escreveu-me anteontem, em que me aconselhava que fugisse da casa de meu pai para a sua?

CAPITÃO — E o que tem?

MARICOTA — Guardei-a na gavetinha do meu espelho, e como a deixasse aberta, o gato, brincando, sacou-me a carta; porque ele tem esse costume...

[20] CAPITÃO — Oh, mais isso não é graça! Procuremos o gato. A carta estava assinada e pode comprometer-me. É a última vez que tal me acontece! (*Puxa a espada e principia a procurar o gato.*)

MARICOTA, *à parte*, enquanto o Capitão procura — Puxa a espada! Estou arrependida de ter dado a corda a este tolo. (*O Capitão procura o gato atrás de Faustino, que está imóvel; passa por diante e continua a procurá-lo. Logo que volta as costas a Faustino, este mia. O Capitão volta para trás repentinamente. Maricota surpreende-se.*)

CAPITÃO — Miou!

MARICOTA — Miou?!

CAPITÃO — Está por aqui mesmo. (*Procura.*)

[25] MARICOTA, *à parte* — É singular! Em casa não temos gato!

CAPITÃO — Aqui não está. Onde, diabo, se meteu?

MARICOTA, *à parte* — Sem dúvida é algum da vizinhança. (*Para o Capitão:*) Está bom, deixe; ele aparecerá.

CAPITÃO — Que o leve o demo! (*Para Maricota:*) Mas procure-o bem até que o ache, para arrancar-lhe a carta. Podem-na achar, e isso não me convém. (*Esquece-se de embainhar a espada.*) Sobre esta mesma carta desejava eu falar-te.

MARICOTA — Recebeu minha resposta?

[30] CAPITÃO — Recebi, e a tenho comigo. Mandaste-me dizer que estavas pronta a fugir para minha casa; mas que esperavas primeiro poder arranjar parte do dinheiro que teu pai está ajuntando, para te safares com ele. Isto não me convém. Não está nos meus princípios. Um moço pode roubar uma moça — é uma rapaziada; mas dinheiro... é uma ação infame!

MARICOTA, *à parte* — Tolo!

CAPITÃO — Espero que não penses mais nisso, e que farás somente o que te eu peço. Sim?

MARICOTA, *à parte* — Pateta, que não percebe que era um pretexto para lhe não dizer que não, e tê-lo sempre preso.

CAPITÃO — Não respondes?

[35] MARICOTA — Pois sim (*À parte:*) Era preciso que eu fosse tola. Se eu fugir, ele não se casa.

CAPITÃO — Agora quero sempre dizer-te uma cousa. Eu supus que esta história de dinheiro era um pretexto para não fazeres o que te pedia.

MARICOTA — Ah, supôs? Tem penetração!

CAPITÃO — E se te valias desses pretextos é porque amavas a...

MARICOTA — A quem? Diga!

[40] CAPITÃO — A Faustino.

MARICOTA — A Faustino? (*Ri às gargalhadas*) Eu? Amar aquele toleirão? Com olhos de enchova morta, e pernas de arco d'epipa? Está mangando comigo. Tenho melhor gosto. (*Olha com ternura para o Capitão.*)

CAPITÃO, *suspirando com prazer* — Ah, que olhos matadores! (*Durante este diálogo Faustino está inquieto no seu lugar.*)

MARICOTA — O Faustino serve-me de divertimento, e se algumas vezes lhe dou atenção, é para melhor ocultar o amor que sinto por outro. (*Olha com ternura para o Capitão. Aqui aparece na porta do fundo José Pimenta. Vendo o Capitão com a filha, pára e escuta.*)

CAPITÃO — Eu te creio, porque teus olhos confirmam tuas palavras. (*Gesticula com entusiasmo, brandindo a espada.*) Terás sempre em mim um arrimo, e um defensor! Enquanto eu for Capitão da Guarda Nacional e o Governo tiver confiança em mim, hei de sustentar-te como uma princesa. (*Pimenta desata a rir às gargalhadas. Os dous voltam-se surpreendidos. Pimenta caminha para a frente, rindo-se sempre. O Capitão fica enfiado e com a espada levantada. Maricota, turbada, não sabe como tomar a hilaridade do pai.*)

Cena VII

PIMENTA E OS MESMOS

PIMENTA, *rindo-se* — O que é isto, Sr. Capitão? Ataca a rapariga... ou ensina-lhe a jogar à espada?

CAPITÃO, *turbado* — Não é nada. Sr. Pimenta, não é nada... (*Embainha a espada.*) Foi um gato.

PIMENTA — Um gato? Pois o Sr. Capitão tira a espada para um gato? Só se foi algum gato danado, que por aqui entrou.

CAPITÃO, *querendo mostrar tranquilidade* — Nada; foi o gato da casa que andou aqui pela sala fazendo estripulias.

[5] PIMENTA — O gato da casa? É bichinho que nunca tive, nem quero ter.

CAPITÃO — Pois o senhor não tem um gato?

PIMENTA — Não senhor.

CAPITÃO, *alterando-se* — E nunca os teve?

PIMENTA — Nunca!... Mas...

[10] CAPITÃO — Nem suas filhas, nem seus escravos?

PIMENTA — Já disse que não... Mas...

CAPITÃO, *voltando-se para Maricota* — Com que seu pai, nem a sua irmã e nem seus escravos têm gato?

PIMENTA — Mas que diabo é isso?

CAPITÃO — E no entanto... Está bom! (*À parte:*) Aqui há ma-roteira!

[15] PIMENTA — Mas que história é essa?

CAPITÃO — Não é nada, não faça caso; ao depois lhe direi. (*Para Maricota:*) Muito obrigado! (*Voltando-se para Pimenta:*) Temos que falar em objeto de serviço.

PIMENTA, *para Maricota* — Vai para dentro.

MARICOTA, *à parte* — Que capitão tão pedaço de asno! (*Sai.*)

ANÁLISE

1. As cenas transcritas pertencem a *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena (1815-1848), comédia em um ato escrita em 1844, representada pela primeira vez em 17/9/1844 e publicada em 1846, no Rio de Janeiro, pelo editor Paula Brito. Na transcrição, servimo-nos da edição crítica preparada por Darcy Damasceno, em dois volumes, intitulada *Teatro de Martins Pena*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956, vol. I, pp. 134-140.
2. A comédia passa-se no Rio de Janeiro, no ano de 1844, em torno das seguintes *dramatis personae*: José Pimenta, cabo-de-esquadra da Guarda Nacional; Chiquinha e Maricota, suas filhas; Lulu, menino de dez anos; Faustino, empregado público; Ambrósio, Capitão da Guarda Nacional; Antônio Domingos, velho negociante; meninos e moleques. O entrecho da peça resume-se no seguinte: Maricota e Chiquinha são opostas em caráter e temperamento, pois enquanto a primeira encarna a namoradeira, a segunda vive agarrada à costura. Num sábado de Aleluia, Maricota faz entrar em casa um pretendente, Faustino, mas eis que irrompe o Capitão, igualmente atraído pelas graças da moça. Na confusão estabelecida, Faustino não tem outra escapatória senão vestir-se com a roupa do judas que os meninos haviam preparado para o dia, e que estava na sala (decorrem as cenas que foram escolhidas para objeto de análise). Enquanto Faustino está escondido, presencia a inocente declaração de amor de Chiquinha, e as tramóias comerciais de José Pimenta e Antônio Domingos. Desfeito o embuste de todos, Faustino declara-se a Chiquinha e vinga-se da volubilidade de Maricota pedindo-lhe a mão para Antônio Domingos. Como sabe de segredos que poderiam incriminar o negociante e José Pimenta, este não tem como recusar o pedido, e assim termina a peça.

3. **Cena IV** Antes de iniciar a análise das cenas, valia a pena alertar o leitor para a circunstância de que a numeração à margem, de cinco em cinco, equivale aos parágrafos dos textos em prosa, e desempenha a mesma tarefa de facilitar a localização das falas que constituem alvo de nossa atenção.

Passemos, a seguir, à cena IV, em que contracenam Faustino e Maricota. Note-se, logo de início, o teor das falas de Faustino (3 e 5), entremeadas de uma dúvida de Maricota. Que vemos? Na primeira, o protagonista diz que estava na loja do barbeiro “esperando que teu pai saísse para poder ver-te, amar-te, adorar-te, e...”. Observe-se que as reticências, culminando na sucessão de atos ou gestos, surpreendem a efusão do herói no momento em que algo de mais denunciador estava para ser confessado. Não parece que o fato de Faustino entrar na casa do pai desta, e fazer tais declarações, atesta uma liberdade de acesso que permite supor que as reticências de Faustino escondem alguma coisa? E isso não comprometeria Maricota? Não sente o leitor que de imediato se instala o humor, o cômico, na cena, resultante da sátira velada à situação hipócrita da jovem, e dos falsos transportes amorosos de Faustino, um galanteador de verbo fácil? Será demasiado divisar, já na primeira fala de Faustino na cena IV, uma sátira da hipocrisia romântica, um estilo de vida em que o recato da jovem era só aparente, visto que, estando ausente o pai, ela concedia entrevistas a um de seus cortejadores? Não parece que a cena, logo de princípio, desmente a imagem cor-de-rosa transmitida pelos nossos ficcionistas românticos, como Alencar e Macedo? Não revelará um namoro algo diverso daquele que os dois enaltecera? Na verdade, a primeira intervenção de Faustino poderia conduzir-nos a uma série de outras observações; contudo, aguardemos novos dados que confirmem a idéia inicial.

A resposta de Maricota (fala 4, que deve ser interrogativa, ao invés de exclamativa, como registra o texto da edição compulsada) parece reveladora de seu caráter frívolo, porquanto sua incredulidade apenas mascara o comprazimento íntimo por ser alvo de tais erupções amorosas. Por outro lado, denuncia uma espécie de convencionalismo nas relações sociais de natureza afetiva, como se as pessoas trocassem frases estereotipadas, de sentido ambíguo, imaginando-se numa brincadeira de salão. Dir-se-ia que os dois interlocutores não levam a sério o jogo em que se distraem, e “representam” o papel que lhes cabe em sociedade: note-se que o “representam” diz respeito aos possíveis indivíduos

da vida real de 1850 que teriam inspirado a Martins Pena; na vida real, também posariam como se fossem personagens de teatro, à semelhança de certas personagens do romance moderno que refletem pessoas influenciadas pelos ídolos cinematográficos. Daí que as personagens de Martins Pena nos dêem a impressão de que, sendo colhidas ao vivo, representam tipos humanos que "representam" na vida real.

Tal impressão não cessa nas falas seguintes, como a 5, em que Faustino sublinha as frases estudadas e fingidamente acumuladas de sentimento, a fim de enfraquecer a já débil resistência oferecida por Maricota. Percebe-se que o cômico se vai adensando (para quem apenas se defronta com as quatro cenas escolhidas) à medida que o diálogo transcorre.

Já nesta altura se pode tirar qualquer ilação, ou adiantar idéias? De que promanaria a atmosfera de cômico ou de humor, que por ora leva a um esboço de sorriso, mas que poderia induzir ao riso e, mesmo, à gargalhada? O humor, no caso, resulta do próprio diálogo, que utiliza as facilidades da anedota, do *non-sense*, da incongruência ou desarmonia entre o pensamento e as palavras empregadas para estruturá-lo, ou/e de encarar nada a sério as próprias assertivas, as instituições, etc. Vê-se que aquele ar de quem "representa" na vida real é fruto da ligeireza com que são tratados todos os problemas, e dos imprevistos que os cercam, porquanto a seqüência do diálogo (epidermicamente sério) é cortada por pensamentos e réplicas pândegas ou desenhadas. Como o intuito é fazer rir, o comediógrafo seleciona situações reais e vira-as do avesso, mostrando-lhes o reverso cômico ou hilariante: o leitor, ou o espectador, ri ao deparar com o outro lado de uma realidade que só conhece numa de suas facetas (aquela que o põe impassível, ou sofrendo a visão da tragédia).

Assim, a frivolidade de Maricota, enriquecida com a dissimulação que parece típica das mulheres, mas que a psicose romântica estimulara, corre parelhas com as mentiras de Faustino, em que as palavras candentes de paixão terminam sempre por reticências maliciosas (falas 3 e 7), de quem busca a conquista amorosa sem compromisso, ou de quem sabe que tipo de moça é Maricota: pagam-se com a mesma moeda, e o leitor goza o mútuo engano. Quando não, a própria personagem ri (fala 8), lisonjeada pela estratégia amorosa do moço, que lhe fornece, nas juras cálidas e "espontâneas", o alibi para corresponder à malícia que se oculta por detrás das reticências. Ri de prazer.

A fala que se segue (9) aponta mais um passo dado na consecução dos objetivos recíprocos. Faustino, "pegando-lhe na mão", extrema-se nas promessas fáceis e falsas (falsas para nós, leitores, pois ele eventualmente as diria para convencer-se de possuir o sentimento que confessa a Maricota): "Decididamente, meu amor, não posso viver sem ti... E sem o meu ordenado." Note-se o *nonsense*, a incongruência entre as duas partes da réplica de Faustino, a primeira das quais culminando com as indefectíveis reticências, saturadas de segundas-intenções: a incongruência gera o cômico, pois que sem a dissonância entre as duas sentenças de Faustino, teríamos outro clima. Se, por hipótese, não houvesse a segunda parte e a jura de Faustino terminasse nas reticências, o resultado seria provavelmente uma fala melodramática, típica dos "dramas de casaca" em voga nos tempos de Martins Pena. Como a efusão sentimental é rompida pelo sinal suspensivo e pela oração final, de caráter antagônico ao pensamento inicial, implanta-se o cômico, o cômico do diálogo. Assim, a própria personagem trai-se, como a dizer que encara aqueles assuntos de namoro com a mesma futilidade de sua interlocutora, não porque seja um rapaz doidivanas, mas porque a moça somente lhe inspira tais reações. Na verdade, o *nonsense* se encontra dentro de cada fala, como acabamos de assinalar, e no conjunto de todo o diálogo entre Faustino e Maricota: a rigor, sua conversa é toda ela travada sob o signo da incongruência, pelos antagonismos e pelos subentendidos capciosos, como se houvesse dois diálogos, o primeiro entre as palavras trocadas, e o outro entre os dois focos de pensamento que se camuflam no primeiro e que o estimulam (diálogo e subdiálogo).

Por isso, há que notar que o cômico emana de duas fontes paralelas, ambas convergindo para o mesmo ponto, aquele em que o *nonsense* (o quase absurdo) se instaura na cena. Registre-se que o diálogo entre Maricota e Faustino carece de ação física ou de movimentação, como se o mero enunciado do pensamento lhes bastasse como realização (no momento) de seus desígnios: é que o diálogo constitui, por ora, a única ação possível entre os dois. Percebe-se, assim, que o cômico deflui do diálogo como que puro, sem qualquer artifício externo, sem necessidade de representação sobre o palco, isto é, dispensa as notações de vestimentas, cenário, etc.: não acha o leitor digno de nota que uma peça escrita há mais de um século consiga atear o sorriso apenas com a fala das personagens?

A fala 10, de Maricota, apanha a “deixa” em cheio e dá prosseguimento natural, espontâneo, ao diálogo: essa interligação das falas, decorrente de um nexos de necessidade, testemunha a mestria do comediógrafo, porquanto o clima hilariante não se interrompe nunca, embora obedeça a uma curva senóide. Uma vez descoberto o fio da meada, ou seja, uma vez que o escritor localizou a situação carregada de comicidade (evidente ou oculta, não importa), só lhe basta acompanhar-lhe o tom e o sentido, mantendo-se no mesmo diapasão. Assim, que é que notamos nas falas 10 e seguintes de Maricota? Percebe-se que é frívola e um tudo-nada ingênua, ou seja, que sua frivolidade se estampa em assuntos de namoro (como se só possuísse sentidos e sentimentos e escassa inteligência), fora do qual sua visão do mundo é restrita e pobre. Tanto assim que retruca ao pé da letra a Faustino, negando-lhe a veracidade das juras e de não poder viver sem o ordenado (falas 10 e 12).

Quer dizer: ela não percebe o *nonsense* das promessas de Faustino, e cria mais incongruência ainda com sua incompreensão, levando a sério (ao nível de sua frivolidade) as erupções do pretendente. E ao fazê-lo, com evidente coerência com sua figura de namoradeira impenitente, Maricota desencadeia outros pontos de humor e de cômico. Vê-se que suas afirmativas a sério, como se fizesse um gigantesco esforço para suplantar sua vacuidade mental, têm o condão de provocar a Faustino, isto é, de criar novas zonas de incongruências hilariantes: “Gazear a repartição o modelo dos empregados? Enganaram-te! Quando lá não vou, ou é por doente, ou por ter mandado parte de doente...” (fala 13).

Note-se como Faustino não se toma muito a sério (primeira condição para deflagrar a comicidade) ao se julgar o “modelo dos empregados”. Note-se, ainda, que a idéia contida na interrogação é negada na afirmação seguinte, culminada por reticências, como de hábito. Instaurada a distonia entre as duas partes da fala, explode o cômico, confirmado ainda pela incongruência no interior da assertiva reticente. Observe-se, por fim, que as informações a respeito dos figurantes são-nos dadas no fluir do próprio diálogo, paralelamente à espontaneidade geral. E ao saber que Faustino pertence à Guarda Nacional, o leitor dá-se conta de a peça de Martins Pena conter uma sátira de costumes que abarca não só o interior de uma família pequeno-burguesa em meados do século XIX, como também todo o aparato social que a envolve.

É como se o diálogo de Faustino e Maricota, que ocupa integralmente a cena IV (nesse caso, cena e quadro se confundem), fosse constituído de breves núcleos dramáticos, ou de assuntos interconexos: a fala 15 e seguintes deslocam a atenção dos interlocutores e, portanto, dos leitores, para a Guarda Nacional. Agora, vê-se que Faustino exagera no gesto melodramático, sem dúvida para impressionar a Maricota. Esperemos um pouco para saber por que a longa estirada em torno da Guarda Nacional, quando até o momento o diálogo se mantinha vivaz e saltitante, em frases curtas e ágeis. Note-se que o tom melodramático da fala 15, tão maquiavélico quanto as demais falas, termina pelas reticências e o *nonsense* corresponde. Se por um breve instante o leitor recolhe os músculos do riso, agora os distende ligeiramente no epílogo da depressão choramíngas e falsamente indignada de Faustino. E sabemos que houve indignação porque a personagem defendeu seu ponto de vista aos gritos. E como sabemos que alçou a voz na objurgatória contra o Capitão? Pela fala de Maricota (18): "Sr. Faustino, não grite, tranqüilize-se!" E como sabemos que era falsa sua indignação? Pelos antecedentes, e pela fala 19, que acentua o temperamento caviloso e aponta análogos propósitos de conquista fácil, lançando mão de todos os meios, desde a mentira até os gestos de melodrama: o clima de *nonsense* perdura.

À fala 20, em que Maricota argumenta, sem grande convicção, em favor de seu pai, segue-se outra exaltação de Faustino, no mesmo tom que já lhe conhecemos, com exagero, sinais de interrogação, exclamação e tudo: "A liberdade, a honra, a vida de um homem, feito à imagem de Deus, metida na patrona! Sacrilégio!" Percebe-se que a atmosfera de incongruência avoluma-se à medida que se desenvolve o diálogo. Por outro lado, note-se que Faustino faz galhofa de problemas sérios, momentosos na época em que a ação da peça transcorre: o problema da liberdade e da escravatura (fala 21). O humor nasce da desproporção entre a situação do protagonista e os argumentos comparativos que emprega para enfraquecer as defesas de Maricota, incluindo a sátira à poesia romântica, evidente nos versos pastichados de Faustino. A partir desse instante (fala 25 e posteriores), o herói desata uma enfiada de espalhafatos, tudo dentro do propósito sentimental, e criando o cômico pela hipérbole crescente e o ridículo que lhe está intimamente vinculado, como se, de fato, Faustino fosse paulatinamente perdendo juízo. Note-se que o cômico ainda decorre de o moço referir-se ao futuro,

não ao presente, e culminar com o gesto de desalento (“Mas ah, infeliz! . . .”, fala 33). Vale dizer: uma total verossimilhança se apossa da cena, pois na vida real (ao menos na quadra de *Judas em Sábado de Aleluia*) seriam naturais semelhantes diálogos hiperbólicos e fingidos, mas encerrando uma profunda verdade psicológica: a personagem fala para se convencer do que diz, e ao enunciar seu pensamento, determina um rumo novo à conversa e à relação com Maricota. De tal modo que o leitor, ou espectador, quase tem a sensação de a história não ser inventada, tal o engenho do comediógrafo ao captar da realidade o cômico em estado original, ou seja, o cômico da vida cotidiana, resultante da mesma incongruência e *nonsense* que suscita a hilaridade teatral. Em suma: a situação de Maricota e Faustino é cômica na peça porque o seria na vida real de todos os dias. O humor ainda resulta da atitude romântica de Faustino, entrecortada pelas interjeições maliciosas e incrédulas de Maricota, como se de repente ao moço faltasse o chão sob os pés, enquanto a moça estivesse firme sobre o solo. Permanece o cômico ao nível do diálogo apenas, prescindindo de qualquer aparato externo.

Cessado por um momento o ímpeto verbal e fantasista de Faustino (Maricota pergunta-lhe: “Acabou-se-lhe o furor?”, fala 34), que funciona como uma espécie de pausa para as personagens e o leitor ganharem fôlego para nova investida, recomeça a confissão amorosa de Faustino (falas 37 e 39). A fala 39 encerra grande importância, como se abrigasse o núcleo da cena, porquanto a verbosidade de Faustino chega ao paroxismo. Que vemos nessa fala? Que o cômico, agora alcançando um de seus graus mais elevados, decorre da ridicularização da eloquência, da logorréia romântica, sentimentalmente convencional, e ridicularização do melodramático, evidentes nas palavras e nos gestos de Faustino, gestos esses que praticamente assomam pela primeira vez (a anterior se deu na fala 9, como temos assinalado).

Note-se que o melodramático, por si só traduzindo exagero, é acompanhado de gestos que lhe negam o tom a sério emprestado pela personagem. A longa tirada se inicia piegasmente: “Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti sofro”. Como se não bastasse a incongruência do apelo, ele entra a declamar: “Uma idéia esmagadora, idéia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte!” Semelha que a personagem satiriza o melodrama romântico mas ao mesmo tempo acredita na relativa eficácia,

sobre o coração de Maricota, do desbragamento passional e posição que lhe preside às palavras. A graça promana desse tom entre jocosos e sério, com a predominância do primeiro, como se à namorada Maricota correspondesse o conquistador Faustino: ambos se merecem, ela, porque dissimulada, ele, porque fingido. O contrapeso do gesto à fala persiste: “— Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (*faz o que diz*) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata. (*Isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala.*) Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte!” Note-se como o gesto, realizando o ato que as palavras enunciam, cria o contraste ridículo que gera o cômico. Tal processo lembra a técnica da pantomima, que lhe está historicamente associada, mas aqui aparece como recurso visual para facilitar a comunicação do *nonsense* ao espectador e ao leitor. Em síntese: ridicularização do melodramático, pantomima embrionária, cômico, um cômico nada requintado (evidente nas saídas pantomimescas), mas de primeira água, como naturalidade e espontaneidade. Não acha o leitor? Não lembra Manuel Antônio de Almeida? Terá maior relevância o fato de os dois escritores, com seus meios próprios, haverem quase contemporaneamente detectado aspectos semelhantes da nossa sociedade oitocentista?

As falas seguintes invertem a situação do par de namorados: ele emudece, ao passo que ela cresce em retórica. Antes de examinar-lhe o conteúdo, não percamos de vista o quanto essa mudança assinala um comediógrafo consciente de seu talento e dotado de senso de realidade. É que, atingido o ápice do ridículo na fala 39, era-lhe vedado continuar, sob pena de transformar a comédia numa farsa, o que seria contrariar seu intuito, evidente desde o começo da cena IV. Nesse ponto, o leitor conhece o limite entre a comédia e a farsa, marcada mais pelo grau de humor que pelo assunto ou sua qualidade. Nada impede, porém, que às vezes a peça de Martins Pena recorra a expedientes de farsa.

Posto o quê, enfrentemos o conteúdo das falas posteriores à 40. Note-se a inversão de papéis: enquanto nas falas anteriores Maricota respondia laconicamente aos jactos verbais de Faustino, agora ela é quem toma a dianteira, e ele passa a uma atitude mais defensiva. E a mudança não é só de quantidade como de qualidade: Maricota semelha haver assimilado a dicção de Faustino e a substância psicológica que lhe está implícita, uma vez que suas palavras se recamam de cálculo e malícia, equivalentes

aos fingidos arroubos passionais de Faustino. Essa troca de posições, que contém uma comicidade patente, reforça a idéia de similitude entre os dois interlocutores. Entretanto, para a "moral" da história que se vai delineando, percebe-se que Faustino leva a palma: dir-se-ia que estava no seu papel de dom-juan barato simular emoções profundas (quem sabe encobrendo uma "disposição" para o sentimento que confessa), não assim Maricota, conduzida que é pela leviandade que desde o princípio revelara ao leitor e ao espectador.

Que se nota, pois? Vê-se que Maricota argumenta com perguntas que procuram rotular a sinceridade de seus sentimentos, através de provas ou de gestos (falas 42 e 44), e quando sua enumeração se esgota, ei-la arrematando com a dubiedade habitual: "Assim é que corresponde a tanto amor? Já não há paixões verdadeiras. Estou desenganada. (*Finge que chora.*)" (fala 44). Palavra e gesto se antagonizam, revelando o contorno psíquico da personagem. A isto, que responde Faustino? Simplesmente o seguinte: "Maricota..." (fala 45), ao que ela retruca: "— Fui bem desgraçada em dar meu coração a um ingrato!" (fala 46), fazendo que Faustino exclame "*enternecido*": "— Maricota!" (fala 47). Portanto, à medida que ela aumenta a temperatura de sua indignação, ele ganha em ternura, confirmando, desse modo, o caráter frívolo de Maricota e o fundo bom de Faustino.

Registre-se que o diálogo entre ambos vai num crescendo, cada qual vincando seu papel: ela, mentirosamente magoada com a indiferença do moço, e este, honestamente comovido: "— Maricota, eis-me a teus pés! (*Ajoelha-se, e enquanto fala, Maricota ri-se, sem que ele veja.*) Necessito de toda a tua bondade para ser perdoado!" (fala 49). Observe-se a marcação, entre parênteses, que acusa o recrudescimento da tensão entre ambos, ininterrupta até a fala 55, quando penetra na sala o Capitão, motivando a mudança da cena e do quadro cognato.

Antes de prosseguir, espero que o leitor haja percebido o seguinte: como vimos, entre as falas 40 e 55, alternam-se os papéis entre Maricota e Faustino, mas temos a impressão de que o *tonus* cômico decresce em razão da aparente veracidade das falas de Maricota e da comoção autêntica que invade Faustino ao escutá-las. Parece uma pausa a sério, que poderia derivar para o drama (mistura de comédia e tragédia) não fosse a contradição cada vez mais óbvia nas palavras de Maricota. A parada, composta de um jogo de subentendidos, demora pouco, pois a anti-

nomia do pensamento da personagem se efetiva totalmente nas falas finais, ao mesmo tempo que Faustino, coerente com sua emoção, se atira jogralescamente aos pés de Maricota (fala 49). Nesse ponto, a pausa cessa de vez, e o ridículo escachoa de novo, repondo as personagens em seu clima costumeiro. Observe-se que o trânsito entre a pausa e o ridículo se processa com absoluta naturalidade, sem ruptura da verossimilhança ou da coerência: o ridículo advém da incongruência entre a aparência e a "verdade", esta apenas acessível, no momento, ao leitor.

Por outro lado, note-se que o ridículo, ou o cômico, antes colocado ao nível do diálogo, agora solicita um gesto meio desabrido e mais próximo ainda da farsa: Faustino ajoelha-se e mantém-se na posição grotesca enquanto Maricota vai saber que o recém-chegado era outro de seus pretendentes, o Capitão (falas 52 e 54). Ao cômico de diálogo, sucede o cômico de situação, evidenciando uma vez mais a proficiência do comediógrafo: o diálogo, em si, não poderia sustentar indefinidamente o humor, embora devesse ser empregado, como foi, até seus limites naturais. Note-se que o cômico de situação se forma quando surge outra personagem: se Maricota e Faustino continuassem dialogando, necessariamente o cômico de situação teria de ser precário; e visto que o cômico de diálogo não suportaria a peça toda, é de crer que esta falharia caso fosse unicamente empregado esse expediente de humor.

Assim, a perícia de Martins Pena faz aproveitar ao máximo o cômico entre as duas personagens, e sem dispensá-las de vez introduz outra para contracenar com elas e motivar o cômico de situação, que se inaugura na fala 55, com o *imbroglio* provocado pela aparição do Capitão. Faustino, não tendo onde esconder-se, "*corre para o judas, despe-lhe a casaca e o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes.*" "*Veste o colete e casaca sobre a sua própria roupa, calça as botas, põe o chapéu armado e arranja os bigodes. Feito isso, esconde o corpo do judas em uma das gavetas da cômoda, onde também esconde o próprio chapéu, e toma o lugar do judas.*" Está armada a situação cômica, pois "o cômico é uma mutação súbita para uma outra área do ser, a solução de uma tensão" (Wolfgang Kayser, *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*, 2 vols., Armênio Amado Ed., Coimbra, 1948, p. 265), e a cena pode mudar como se de súbito Faustino caísse de seu enlevo para a realidade nua e crua: essa queda é que é cômica, porque fruto do *nonsense* e da incongruência.

Antes de prosseguir, detenhamo-nos um instante no perfil das personagens, pois já possuímos elementos que nos autorizam a tirar algumas inferências. Identificam-se de pronto como personagens comuns, inspiradas no dia-a-dia, vivendo uma situação que, tirante o envelhecimento de um século, permanece atual. Daí que seja bastante saber que se trata de dois jovens em pugna amorosa, cujo nome poderia ser qualquer um: a comédia, pelo visto, gira em torno do vulgar, do cotidiano, ou antes, de pessoas mais ou menos indiferenciadas e de toda a parte, vivendo situações ridículas em si. Note-se que tais personagens emergem da própria ação, à semelhança de seres vivos, cuja personalidade se revela aos poucos, através das falas e dos gestos. O comediógrafo não lhes descreve o exterior físico porque esse aspecto não importa, mas sim seu desenho moral e psicológico, que vai traçando no evolver da ação. Não acha o leitor que parece estarmos “vendo” as personagens? E “vendo” personagens cômicas, ou lançadas em situações que tais?

4. *Cena V* A cena V surpreende o Capitão e Faustino, este “no lugar do judas”. Portanto, trata-se de um monólogo, ou, a rigor, de um solilóquio, pois o militar fala como se se dirigisse a alguém, ou como se fosse descrevendo cada gesto que fizesse, à maneira do paciente de arteriosclerose, da criança ou do idiota. Já nisso se percebe o cômico, porquanto o procedimento bisonho da personagem contrasta flagrantemente com seu posto na Guarda Nacional. Tanto é assim que sua desconfiança em relação à verdadeira identidade do judas dura um átimo: “E não me enganei com o judas, pensando que era um homem? Oh, oh, está um figurão! E o mais é que está tão bem feito que parece vivo”. Note-se que o Capitão faz uma figura caricata porque, sendo ingênuo, se levou a sério. A esse pormenor se acrescenta a instalação de um ingrediente relevante na comédia, sobretudo na de situação: o desconhecimento, que ocasiona os quiproquós e confusões que motivam o riso, e, portanto, o cômico. Na verdade, o desconhecimento emana do disfarce empregado por Faustino e ao mesmo tempo do desajeitamento do novo pretendente. Doutro modo, é bem possível que Faustino acabasse logo desmascarado, e a peça ruiria.

Assim, o cômico de situação provém de estarem contracenando personagens adequadas, vivendo aquela identificação indestrutível com a ação que temos assinalado mais de uma vez. E é tal o grau de necessidade e adequação entre figurantes e enredo que não há por onde escapar de produzir o cômico. Não acha

o leitor que o simples fato de um capitão dispor-se a cortejar uma donzela nada ingênua já é suficiente motivo de ridículo e, portanto, de hilaridade? Pondo-se em posição inconveniente, era fatal que despencasse no ridículo, e desse margem ao riso. Novamente, observa-se a mestria de Martins Pena, pois, substituindo as circunstâncias históricas (estado civil e profissional das personagens), tudo permanece vivo e atual ainda hoje: o ridículo desponta sempre de uma impropriedade entre a forma e o fundo, entre ser e parecer, entre querer e poder, entre cargo e função, etc., em suma, entre duas categorias ou situações sociais (o capitão que namora uma jovem, o galante que se arroja ao chão).

Registre-se, por fim, a brevidade da cena (que corresponde também a um quadro): habilidosamente, o comediógrafo faz seguir uma cena curta a uma demorada, da mesma forma que introduzirá logo após outra longa (VI), assim variado o tempo da ação, o que significa alternar as personagens conforme seu interesse no palco: a cena entre o Capitão e Faustino, embuçado em judas, somente poderia durar um rápido minuto, pois do contrário seria entediante o público e prolongar um estado de coisas cujo ridículo explode num segundo. E como basta a explosão do insólito para causar o cômico e o riso, o escritor alterna certamente de cena, antes que o *tonus* decaia, pondo em risco toda a peça.

5. Cena VI A cena VI passa-se entre Maricota, o Capitão e Faustino, ainda vestido de judas, mas o diálogo é travado pelos primeiros, com a participação indireta do moço. Que vemos, logo à entrada? Maricota, receosa, porque seu embuste (mentir a Faustino) corre o perigo de ser descoberto, enquanto o Capitão representa o seu papel ridículo, de conquistador melífluo: “— Desejei ver-te, e a fortuna ajudou-me. (*Pegando-lhe na mão.*)” (fala 2). Ambos disfarçam suas profundas intenções: ela, pretextando que procura um gato, e ele, afetando de homem forte, digno de atenção, respeito e carinho (fala 5 e ss.). Note-se que ambos mentem (repetindo a situação da cena IV): a moça, conhecemo-la bem nesta altura da peça; o Capitão, porque sua pose de namorado a sério esfarela-se quando Maricota lhe atira ao rosto que buscava o gato que talvez lhe houvesse tirado a carta em que ele a aconselhava “que fugisse da casa de [seu] pai para a sua” (fala 17). Caída a máscara do Capitão, explode novamente o ridículo, pois ele muda de situação, repondo o cômico vivo e palpitante, a dominar o diálogo num crescendo semelhante ao da cena IV: “A carta estava assi-

nada e pode comprometer-me. É a última vez que tal me acontece!" (fala 20).

Como se não bastasse a lamúria ridícula de quem presumia de esperto (note-se que era useiro e vezeiro nesses expedientes epistolares), e acabou na armadilha — o que por si só contém humor e comicidade —, ele "*puxa a espada e principia a procurar o gato*" (*ibidem*). Aqui, a pantomima parece reinar, tal o clima de *nonsense* físico: de novo, sentimos que o ar anda impregnado de condimentos próprios da farsa, e esta não domina de todo em virtude de a sátira ser indireta, e, portanto, de o desabrimento das personagens ser mais ou menos contendido, como se vigiassem permanentemente as aparências e resistissem a uma entrega total à situação.

Não acha o estudante que, neste ponto da cena, o ridículo é mais de situação que de diálogo, inclusive por remeter para entidades concretas, como o gato e a espada? Para mais aumentar o cômico de situação, Faustino, que permanecia imóvel nas vestes do judas, põe-se a miar, gerando confusão na cabeça de Maricota ("À parte — É singular! Em casa não temos gato!", fala 25), e impaciência no Capitão (falas 26 e 28).

Exaurido o truque do gato, Maricota e o Capitão voltam-se para o objeto de interesse comum, a carta, mas o militar "*esquece-se de embainhar a espada*" (fala 28), o que mantém atuante um dos pormenores plásticos que motivam o ridículo de situação. E de espada em punho, diz a Maricota que trazia no bolso a carta em que ela respondia à sua proposta de fuga: a moça estava pronta a fazê-lo, mas precisava antes arrecadar algum dinheiro do pai... (fala 30). Por seu turno, o Capitão, pletórico de brios ofendidos, repele energicamente a afronta, com sua ingenuidade peculiar, sem perceber a mistificação: "Isto não me convém. Não está nos meus princípios. Um moço pode roubar uma moça — é uma rapaziada; mas dinheiro... é uma ação infame!" (*ibidem*). Desse modo, o ridículo volta ao plano do diálogo, pelo absurdo e matreirice da resposta de Maricota, e a atitude indignada, porém inconvincente e mesmo raiando no grotesco, do Capitão.

As falas seguintes (31 a 40) acentuam o cômico de situação: Maricota, a fazê-lo de tolo, como se nota pelos apartes, que traem sua dubiedade de caráter, e pela cegueira amorosa do Capitão, incapaz de atinar com a falsidade da moça. Até que o próprio diálogo chama a atenção para a terceira personagem

travestida de judas, e que a disputa entre os dois obrigara a esquecer: Faustino. À menção de seu nome, como ele fosse o eleito pelo coração da jovem, esta "*ri às gargalhadas*" e replica: "Eu? Amar aquele toleirão? Com olhos de enchova morta, e pernas de arco de pipa? Está mangando comigo. Tenho melhor gosto. (*Olha com ternura para o Capitão.*)" (fala 41). A contestação de Maricota interessa não apenas porque confirma a frivolidade de seu temperamento, a jogar com o sentimento que despertara em cada um de seus pretendentes, tal e qual bonecos à mercê de seus caprichos; mas também pelo fato de ela desconhecer que Faustino presenciara a cena do interior de seu disfarce. Mais uma vez, é o desconhecimento que atua como incitante do cômico: o leitor, ou o espectador, se excita ao imaginar-se na situação embaraçosa de Maricota, e quase lamenta não poder avisá-la do perigo, muito embora possa antipatizar com ela por causa de suas infantilidades. Tal empatia do público para com o texto é uma das condições para que o cômico se organize e se comunique. É que, contrariamente à tragédia, a comédia apela para sentimentos superficiais, de forma que o leitor pode facilmente escapar da rede lançada pelo escritor. Se a comunicação se opera, o cômico se transmite e o propósito da peça é atingido: está no caso a cena que vimos analisando.

Como se não bastasse, o Capitão, "*suspirando com prazer*", lhe diz: "Ah, que olhos matadores!" (fala 42), ao que Maricota responde com redobrada insistência: "O Faustino serve-me de divertimento, e se algumas vezes lhe dou atenção, é para melhor ocultar o amor que sinto por outro." (fala 43). Era o cúmulo da doblez de uma personagem, e da ingenuidade de outra; nesse ponto, só podia acontecer o que aconteceu: explode violentamente o ridículo que induz ao cômico. E o ridículo acompanha o Capitão, não a moça, obviamente, pois esta se eximia graças à "sinceridade" de seu fingimento, enquanto o Capitão se deixava embalar pelas mentiras, recebendo-as como verdades indiscutíveis: "Eu te creio, porque teus olhos confirmam tuas palavras". E o ridículo se prende ainda aos gestos que fazem coro à jura delambida: "*gesticula com entusiasmo, brandindo a espada*" (fala 44). O restante dessa fala constitui o paroxismo da situação do Capitão: "Terás sempre em mim um arrimo, e um defensor!", etc. Mas, como vimos, o ridículo necessita de testemunha, e esta comparece na figura do pai de Maricota, José Pimenta, que é, está lembrado o leitor?, subordinado do Capitão. Tendo assistido à cena amorosa, "desata a

rir às gargalhadas”, como a dar o sinal para o leitor, ou o espectador, fazer o mesmo. O ridículo do Capitão chega ao máximo, e a cena muda, sabiamente.

6. **Cena VII** A cena VII passa-se entre os três e mais Faustino, que porém não interfere, limitando-se a ser uma presença suposta. Que vemos? Em síntese: Pimenta desfaz, involuntariamente, a patranha de Maricota, ao garantir ao Capitão que não havia gato algum naquela casa. Note-se que o pretendente, posto agora perante seu subordinado, parece recobrar seu empertigamento, e entra a falar-lhe altivamente, primeiro “querendo mostrar tranqüilidade” (fala 4), depois “alterando-se” (fala 8). A pouco e pouco vai-se dando conta de ter sido esbulhado, e recuperando sua primitiva dignidade, que lhe vinha de sua condição de Capitão da Guarda Nacional, não de namorado, até culminar com dizer ao Pimenta: “Temos que falar em objeto de serviço” (fala 16). O militar readquire seu natural, e esmaga o namorado que trazia dentro de si. Note-se que a cena transcorre num andamento oposto ao da anterior: a tensão cômica cede a uma distensão paulatina, de modo que o núcleo do cômico totaliza seu percurso e esgota-se, colocando cada personagem em seu lugar devido. Esse processo de distensão chama-se *reconhecimento*: o desconhecimento anula-se e os interlocutores conhecem os equívocos em que se enfiaram. E todos retornam a seu perfil original. É o fim da cena, interposto com a mesma habilidade de antes. Registre-se que se deslindou apenas um nó, e o reconhecimento se processou entre duas personagens tão-somente. Falta conduzir à superfície outro reconhecimento, muito mais relevante que o anterior, entre Maricota e Faustino. De certa maneira, a situação está clara, pois Faustino sabe da hipocrisia de Maricota, visto que presenciava o seu diálogo revelador com o Capitão, mas falta o reconhecimento notório, às escâncaras, que se dará nas cenas derradeiras da peça (VIII-XII), culminando com um final feliz para os bons (Faustino e Chiquinha) e infeliz para os maus (Maricota e Antônio Domingos). Nossa análise, caso prosseguisse, surpreenderia idêntico mecanismo ao que vimos empregado nas cenas IV a VII.

7. Que inferimos dos dados colhidos na análise? Primeiro que tudo, a espontaneidade com que o cômico, beirando a farsa e a pantomima, irrompe do diálogo entre as personagens. Tal comicidade de diálogo é complementada por uma comicidade

de situação, ambas formuladas em torno de quiproquós provocados pela volubilidade de Maricota e o disfarce de Faustino. Para alcançá-lo, o comediógrafo escolhe um tema de atualidade, condição para que o humor estale fluentemente, pois o cômico de uma situação histórica recuada no tempo somente surte efeito quando transposto em termos modernos. Daí o realismo que perpassa as cenas focalizadas e a peça toda. Aliás, o realismo parece condição básica para que o cômico, à semelhança da atualidade assinalada, se organize. Realismo meio pantomimesco ou farsesco, mas realismo, que advém de suas personagens terem sido inspiradas no dia-a-dia, com a flagrância duma autêntica reportagem. Percebe-se, porém, que não se trata de uma reportagem fria; ao contrário, o comediógrafo lança mão da sátira e da ironia, mas sem fel ou ceticismo; seu olho crítico é ume-decido por uma bonomia, uma compreensão profunda do homem, a ponto de guardar uma moral otimista, embora exigente.

De onde poderemos classificar *O Judas em Sábado de Aleluia* de comédia de enredo ou situação, por sublinhar o inesperado das situações (como é o caso do expediente de Faustino, buscando esconderijo no judas para fugir ao flagrante junto de Maricota), e também comédia de personagens, por colocar ênfase na sátira aos costumes e vícios em moda (a namoradeira, a inseqüência perante os deveres sociais, representada por alguns membros da Guarda Nacional e o comerciante trapaceiro, na pessoa de Antônio Domingos). Tudo conflui para caracterizar uma comédia de costumes, mas o apelo cômico reside mais no diálogo que nas situações, numa harmonia própria da obra-prima que é *O Judas em Sábado de Aleluia*.

8. Que dizer da mundividência que se divisa na peça? Afigura-se-nos, pelos dados colhidos, o seguinte: antes de mais nada, trata-se de uma visão do mundo própria de comediógrafo, isto é, de quem oferece um espelho onde os homens se miram, para se entreter e para corrigir seus costumes, contemplando um espetáculo em que a felicidade coroa os bons e a desgraça, os maus. Nota-se, porém, que Martins Pena não aprofunda demasiado seu olhar, e contenta-se com formular situações do cotidiano plenas de ridículo e, portanto, desencadeadoras do riso por si próprias. Dir-se-ia que sua cosmovisão desconsidera o trágico imanente em cada situação humana, seja ela qual for, e apenas dá atenção à sua faceta cômica. De onde seu cômico não agredir, nem ofender, nem buscar auxílio na picardia: perma-

nece ao nível da anedota, da história quase folclórica, incapaz de ofender a quem quer que seja, pela simples razão de não almejar a metamorfose do mundo, mas apenas colaborar para que as pessoas se tornem melhores. Mundividência um tanto elementar, que cristaliza as personagens em boas e más, sem extremar-se em qualquer maniqueísmo, porquanto a peça se limita a fotografar situações corriqueiras em toda sociedade, especialmente durante a hegemonia do Romantismo. Mundo pequeno-burguês, circunscrito à sala de visitas, gravitando ao redor do sentimento (que levaria necessariamente ao casamento, como entre Chiquinha e Faustino, e Maricota e Antônio Domingos), e ao redor do dinheiro (que conduz à infelicidade quando perseguido ilicitamente, como no caso de Pimenta e Antônio Domingos). A sátira a tais valores, fundamentais na cosmovisão burguesa, processa-se isenta de qualquer azedume, como se o simples registro dos malefícios da hipocrisia e da moral do dinheiro fosse suficiente para o comediógrafo e para o público: o vício estava ali, perante todos, era só optar por ele, com resultado conhecido, ou por seu inverso, que o resultado seria melhor, dentro das estruturas sociais em voga no tempo. Assim, Martins Pena quer apenas divertir o público, ofertando-lhe a própria imagem refletida nas personagens da peça. Na verdade, também o comediógrafo se projetava no espelho da peça, dando a impressão de um burguês a se entreter com os padrões morais em que estava situado, não porque pretendesse superá-los, mas porque, sendo lúcido, enxergava que podiam conduzir a bom ou mau porto, conforme as circunstâncias. Visão burguesa do mundo, mas repleta de virtuosismo, elegância, espontaneidade e vivacidade, de um autor de teatro encantado com o espetáculo do ridículo humano. Visão despida de nostalgia ou rancor, antes cordata que reformadora, antes sorridente que molieresca, antes de quem sorri do que ri, antes de quem brinca do que zomba. Visão de um brasileiro meio Macunaíma, eventualmente acicatado pela sensação de viver num paraíso ou numa sociedade pacata e imobilizada. Visão de um bom e simples, inteligente e sensível. Visão alegre, para quem a vida deve ser encarada com um perene sorriso, e como busca da sinceridade. Assim é, com base nos elementos de algumas cenas de *O Judas em Sábado de Aleluia*, a mundividência de Martins Pena.

c. A TRAGÉDIA

CENA IX

JORGE (só)

Eu faço por estar alegre, e queria vê-los contentes a eles... mas não sei já que diga do estado em que vejo minha cunhada, a filha... Até meu irmão o desconheço! A todos parece que o coração lhes adivinha desgraça... É eu quase que também já se me pega o mal. Deus seja conosco!

CENA X

JORGE e MADALENA

MADALENA (*falando ao bastidor:*)

Vai, ouves, Miranda? Vai e deixa-te lá estar até veres chegar o bergantim; e quando desembarcarem, vem-me dizer para eu ficar descansada. (*Vem para a cena.*) Não há vento, e o dia está lindo. Ao menos não tenho sustos com a viagem. Mas a volta... quem sabe? e o tempo muda tão depressa...

Não, hoje não tem perigo.

JORGE

Não, hoje não tem perigo.

MADALENA

Hoje... hoje! Pois hoje é o dia da minha vida que mais tenho receado... que ainda temo que não acabe sem muito grande desgraça... É um dia fatal para mim: faz hoje anos que... que casei a primeira vez, faz anos que se perdeu el-rei D. Sebastião, e faz anos também que... vi pela primeira vez a Manuel de Sousa.

JORGE

Pois contaís essa entre as infelicidades da vossa vida?

MADALENA

[5] Conto. Este amor, que hoje está santificado e bendito no céu, porque Manuel de Sousa é meu marido, começou com um crime, porque eu amei-o assim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje... foi em tal dia como hoje, D. João de Portugal ainda era vivo. O pecado estava-me no coração; a boca não o disse... os olhos não sei o que fizeram, mas dentro d'alma eu já não tinha outra imagem senão a do amante... já não guardava a meu marido, a meu bom... a meu generoso marido... senão a grosseira fidelidade que uma mulher bem nascida quase que mais deve a si do que ao esposo. Permitiu Deus... quem sabe se para me tentar?... que naquela funesta batalha de Alcácer, entre tantos, ficasse também D. João...

CENA XI

MADALENA, JORGE e MIRANDA

MIRANDA (*apressado*)

Senhora... minha Senhora!

MADALENA (*sobressaltada*)

Quem vos chamou, que quereis? Ah! és tu, Miranda. Como assim! já chegaram?... Não pode ser.

MIRANDA

Não, minha Senhora: ainda agora irão passando o pontal. Mas não é isso...

MADALENA

Então que é? Não vos disse eu que não viésseis dali antes de os ver chegar?

MIRANDA

[5] Para lá torno já, minha Senhora: há tempo de sobejo. Mas venho trazer-vos recado... um estranho recado, por minha fé.

MADALENA

Dizei já, que me estais a assustar.

MIRANDA

Para tanto não é, nem coisa séria, antes quase para rir. É um pobre velho peregrino, um destesromeiros que aqui estão sempre a passar, que vêm das bandas de Espanha...

MADALENA

Um cativo... um remido?

MIRANDA

Não, Senhora, não traz a cruz, nem é; é umromeiro, algum destes que vão a Santiago; mas diz ele que vem de Roma e dos Lugares Santos.

MADALENA

[10] Pois, coitado, virá. Agasalhai-o; e dêem-lhe o que precisar.

MIRANDA

É que ele diz que vem da Terra Santa, e...

MADALENA

E por que não virá? Ide, ide, e fazei-o acomodar já. É velho?

MIRANDA

Muito velho, e com umas barbas!... Nunca vi tão formosas barbas do velho e tão alvas. Mas, Senhora, diz ele que vem da Palestina e que vos traz recado...

MADALENA

A mim!

MIRANDA

[15] A vós; e que for força vos há de ver e falar.

MADALENA

Ide vê-lo, Frei Jorge. Engano há de ser; mas ide ver o pobre do velho.

MIRANDA

É escusado, minha Senhora: o recado que traz, diz que a outrem o não dirá senão a vós, e que muito nos importa sabê-lo.

JORGE

Eu sei o que é: alguma relíquia dos Santos Lugares, se ele com efeito de lá vem, que o bom do velho vos quer dar... como tais coisas se dão a pessoas da vossa qualidade... a troco de uma esmola avultada. É o que ele há de querer: é o costume.

MADALENA

Pois venha embora o romeiro! E trazei-mo aqui, trazei.

CENA XII

MADALENA e JORGE

JORGE

Que é precisa muita cautela com estes peregrinos! A vieira no chapéu e o bordão na mão, às vezes não são mais do que negaças para armar à caridade dos fiéis. E nestes tempos revoltos...

CENA XIII

MADALENA, JORGE e MIRANDA

(*que volta com o ROMEIRO*)

MIRANDA (*da porta*)

Aqui está o romeiro.

MADALENA

Que entre. E vós, Miranda, tornai para onde vos mandei; ide já, e fazei como vos disse.

JORGE (*chegando à porta da direita*)

Entrai, irmão, entrai. (*O romeiro entra devagar.*) Esta é a Senhora D. Madalena de Vilhena. É esta a fidalguia a quem desejais falar?

ROMEIRO

A mesma.

(A um sinal de Frei Jorge, Miranda retira-se.)

CENA XIV

MADALENA, JORGE e ROMEIRO

JORGE

Sois português?

ROMEIRO

Como os melhores, espero em Deus.

JORGE

E vindes?...

ROMEIRO

Do Santo Sepulcro de Jesus Cristo.

JORGE

[5] E visitastes todos os Santos Lugares?

ROMEIRO

Não os visitei; morei lá vinte anos cumpridos.

MADALENA

Santa vida levastes, bom romeiro.

ROMEIRO

Oxalá! Padeci muita fome, e não a sofri com paciência; deram-me muitos tratos, e nem sempre os levei com os olhos nAquele que ali tinha padecido tanto por mim... Queria rezar e meditar nos mistérios da Sagrada Paixão que ali se obrou... e as paixões mundanas, e as lembranças dos que se chamavam meus segundo a carne, travavam-me do coração e do espírito, que os não deixavam estar com Deus, nem naquela terra que é toda sua. Oh! eu não merecia estar onde estive: bem vedes que não soube morrer lá.

JORGE

Pois bem: Deus quis trazer-vos à terra de vossos pais; e quando for sua vontade, ireis morrer sossegado nos braços de vossos filhos.

ROMEIRO

[10] Eu não tenho filhos, padre.

JORGE

No seio da vossa família...

ROMEIRO

A minha família... Já não tenho família.

MADALENA

Sempre há parentes, amigos...

ROMEIRO

Parentes!... Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua felicidade com ela: hão de jurar que me não conhecem.

MADALENA

[15] Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?

ROMEIRO

Necessidade pode muito. Deus lho perdoará, se puder!

MADALENA

Não façais juízos temerários, bom romeiro.

ROMEIRO

Não faço. De parentes, já sei mais do que queria. Amigos, tenho um; com esse, conto.

JORGE

Já não sois tão infeliz.

MADALENA

[20] E o que eu puder fazer-vos, todo o amparo e gasalho que puder dar-vos, contaí comigo, bom velho, e com meu marido, que há de folgar de vos proteger...

ROMEIRO

Eu já vos pedi alguma coisa, Senhora?

MADALENA

Pois perdoai, se vos ofendi, amigo.

ROMEIRO

Não há ofensa verdadeira senão as que se fazem a Deus. Pedi-lhe vós perdão a Ele, que não vos faltará de quê.

MADALENA

Não, irmão, não decerto. E Ele terá compaixão de mim.

ROMEIRO

[25] Terá...

JORGE (*cortando a conversação*)

Bom velho, dissestes trazer um recado a esta dama: dai-lho já, que haveis mister de ir descansar...

ROMEIRO (*sorrindo amargamente*)

Quereis lembrar-me que estou abusando da paciência com que me têm ouvido? Fizeste bem, padre; eu ia-me esquecendo... talvez me esquecesse de todo da mensagem a que vim... Estou tão velho e mudado do que fui!

MADALENA

Deixai, deixai, não importa, eu folgo de vos ouvir: dir-me-eis vosso recado quando quiserdes... logo, amanhã...

ROMEIRO

Hoje há de ser. Há três dias que não durmo nem descanso, nem pousei esta cabeça, nem pararam estes pés dia nem noite, para chegar aqui hoje, para vos dar meu recado... e morrer depois... ainda que morresse depois; porque jurei... faz hoje um ano... quando me libertaram, dei juramento sobre a pedra santa do Sepulcro de Cristo...

MADALENA

[30] Pois éreis cativo em Jerusalém?

ROMEIRO

Era: não vos disse que vivi lá vinte anos?

MADALENA

Sim, mas...

ROMEIRO

Mas o juramento que dei foi que, antes de um ano cumprido, estaria diante de vós e vos diria da parte de quem me mandou...

MADALENA (*aterrada*)

E quem vos mandou, homem?

ROMEIRO

[35] Um homem foi, e um honrado homem... a quem unicamente devi a liberdade... a *ninguém* mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.

MADALENA

Como se chama?

ROMEIRO

O seu nome, nem o da sua gente nunca o disse a ninguém no cativoiro.

MADALENA

Mas enfim, dissei vós...

ROMEIRO

As suas palavras, trago-as escritas no coração com as lágrimas de sangue que lhe vi chorar, que muitas vezes me caíram nestas mãos, que me correram por estas faces. Ninguém o consolava senão eu... e Deus! Vêde se me esqueceriam as suas palavras.

JORGE

[40] Homem, acabou!

ROMEIRO

Agora acabo; sofri que ele também sofreu muito. Aqui estão as suas palavras: "Ide a D. Madalena de Vilhena, e dissei-lhe que um homem que muito bem lhe quis... aqui está vivo... por seu mal... e daqui não pôde sair nem mandar-lhe novas suas de há vinte anos que o trouxeram cativo".

MADALENA (*na maior ansiedade*)

Deus tenha misericórdia de mim! E esse homem, esse homem... Jesus! esse homem era... esse homem tinha sido... levaram-no aí de donde?... de África?

ROMEIRO

Levaram.

MADALENA

Cativo?...

ROMEIRO

[45] Sim.

MADALENA

Português?... cativo da batalha de?...

ROMEIRO

De Alcácer Quibir.

MADALENA (*espavorida*)

Meu Deus, meu Deus! Que se não abre a terra debaixo dos meus pés?... Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui?...

JORGE

Calai-vos, D. Madalena! A misericórdia de Deus é infinita. Esperai. Eu duvido, eu não creio... estas não são coisas para se serem de leve. (*Reflete, e logo como por uma idéia que lhe acudiu de repente.*) Oh, inspiração divina... (*Chegando ao Romeiro.*) Conheceis bem esse homem, romeiro, não é assim?

ROMEIRO

[50] Como a mim mesmo.

JORGE

Se o víreis... ainda que fora noutros trajés... com menos anos, pintado, digamos, conhecê-lo-eis?

ROMEIRO

Como se me visse a mim mesmo num espelho.

JORGE

Procurai nestes retratos, e dizei-me se algum deles pode ser.

ROMEIRO (*sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João*)

É aquele.

MADALENA (*com um grito espantoso*)

[55] Minha filha, minha filha, minha filha!... (*Em tom cavo e profundo.*) Estou... estás... perdidas, desonradas... infames! (*Com outro grito do coração.*) Oh, minha filha, minha filha!... (*Foge espavorida e neste gritar.*)

CENA XV

JORGE e o ROMEIRO (*que seguiu Madalena com os olhos, e está alçado no meio da casa com aspecto severo e tremendo*)

JORGE

Romeiro, romeiro! Quem és tu?

ROMEIRO (*apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal*)

Ninguém!

(*Frei Jorge cai prostrado no chão, com os braços estendidos diante da tribuna. O pano desce lentamente.*)

ANÁLISE

1. As cenas transcritas pertencem à tragédia *Frei Luís de Sousa*, que Almeida Garrett (1799-1854) teria composto entre 27

de março e 8 de abril de 1843. A 4 de julho do mesmo ano, encenou-a pela primeira vez, num teatro particular, e a 24 de fevereiro de 1850 no Teatro de D. Maria II, em Lisboa. Impriu-se a peça em 1844, Lisboa, Imprensa Nacional. Servimo-nos da edição integrada nos "Clássicos Garnier", da Difusão Europeia do Livro, S. Paulo, 1965, preparada por Antônio Soares Amora, e, por sua vez, calcada na "edição crítica baseada nos manuscritos", de Rodrigues Lapa, dada à estampa em 1943, Lisboa, "Seara Nova".

2. O entrecho da tragédia gravita em torno da vida de Frei

Luís de Sousa, o historiador português do século XVII: supondo-se viúva de D. João de Portugal, dado como desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir (África, 1578), D. Madalena de Vilhena esposa Manuel de Sousa Coutinho. Passados anos, e já com uma filha, D. Madalena sabe que seu primeiro marido continuava vivo. Presa de remorso, ela e Manuel de Sousa Coutinho abraçam a vida sacerdotal, ele com o nome de Frei Luís de Sousa. Garrett aproveitou, com muita liberdade, a parte final da história, às vésperas do aparecimento de D. João de Portugal, e, portanto, do desenlace. No ato primeiro, rememoram-se os antecedentes da existência de D. Madalena, e a educação sebastianista que Maria de Noronha, sua filha, recebera de Telmo Pais, velho escudeiro da Casa, fiel à memória de D. João de Portugal. Como grassasse a peste em Lisboa, propalou-se que os governantes espanhóis iriam mudar-se para o palácio de Almada, onde vivia a família de Manuel de Sousa Coutinho, que resolve atear fogo ao edifício e transferir-se para o palácio que pertencera ao ex-marido de D. Madalena. No ato segundo, estalam as desavenças políticas de D. Manuel, culminando com sua ida a Lisboa, em companhia de Maria de Noronha, a fim de agradecer a intercessão do Arcebispo D. Miguel de Castro em seu favor. Durante sua ausência, decorrem as cenas transcritas. No terceiro ato, caídos em desgraça pela revelação do peregrino que chegara da Terra Santa com uma mensagem sinistra, resolvem ingressar no convento, e enquanto professam, entra em cena Maria de Noronha, e vem morrer a seus pés.

3. *Cena IX* A cena IX abrange um solilóquio de Frei Jorge Coutinho, cunhado de D. Madalena de Vilhena. Por meio de suas palavras, ficamos inteirados do que vai pelo seu "eu profundo", ao contrário do solilóquio existente no *Judas em Sábado de Aleluia*, que apenas surpreende as primeiras cama-

das da vida mental do Capitão, aquelas mais vinculadas a acontecimentos banais. Dir-se-ia que este é vazio de vida interior, ao passo que Jorge a possui rica e tumultuosa, como se sua esfera de ação se reduzisse ao essencial a fim de permitir o alargamento de sua dimensão psicológica, que geraria um clima de permanente tensão interior, extravasada em certos instantes para a vida de relação. Essa tensão, que é trágica por natureza (ou seja, antípoda do ar de comicidade que vimos pervagar a peça de Martins Pena), ressalta graças ao conteúdo psíquico que a promove: o pressentimento. E este, como se nota a uma simples leitura, não prima pelo otimismo; ao contrário, define-se logo como um presságio negativo, toldado de nuvens negras: "A todos parece que o coração lhes adivinha desgraça... E eu quase que também já se me pega o mal. Deus seja conosco!" Em suma: tensão trágica, prenunciadora de grandes males, enviados pela fatalidade, pelo *fatum*, ou destino.

4. Cena X Essa tensão trágica perdura na cena X, em que dialogam Madalena e Jorge. Note-se, na primeira fala, pronunciada por Madalena, que a tensão parece desenvolver-se agora noutra diapasão: tratar-se-ia de uma tensão feminina, ao passo que a de Jorge ostentaria as características de seu sexo. Já por aí percebemos a mestria psicológica de Garrett, mas há que ponderar o seguinte: o embate interior de Jorge não se comunica a ninguém, o que lhe aumentaria a carga, pela impossibilidade de uma qualquer evasão. Por seu turno, Madalena verbaliza para ele as angústias de sua alma: ao mesmo tempo que tal projeção externa corre por conta da peculiar psicologia feminina, note-se que as duas "temperaturas" trágicas correspondem às funções de protagonista (= personagem principal) e deuteragonista (= personagem secundária). Efetivamente, Madalena, heroína da tragédia que se vai desdobrando dentro e fora de si, como que "desconhece" a extensão toda da desgraça que se avizinha. Jorge, por sua vez, na qualidade de testemunha ou personagem secundária, pode observar a ambiência trágica circundante e, assimilando-a, aquilatar-lhe as proporções. Tudo funciona como se Jorge encarnasse a consciência moral de Madalena, capaz de confortá-la, bem como de testemunhar-lhe os transe da fortuna com suas tintas mais carregadas. A verdade é que, na cena X, a tragédia, ou o seu prelúdio, demora nele e não nela, precisamente porque o sacerdote conhece que "a todos parece que o coração lhes adivinha desgraça... ", enquanto Mada-

lena ainda semelha inconsciente do mal que vai desabar sobre suas cabeças.

Mais ainda: Jorge, impossibilitado de extravasar todos os seus maus presságios, vê-se obrigado a assumir perante Madalena uma atitude serena e estoíca, uma contensão que cada vez mais lhe custa manter. Observe-se sua resposta à protagonista: "Não, hoje não tem perigo." Para o leitor, ou o espectador, que lhe acompanhou o solilóquio da cena IX, suas palavras ecoam diverso sentido do que têm para Madalena. Semelha falar a si próprio, para convencer-se da inexistência de perigo, mas o advérbio de tempo, "hoje", prejudica-lhe a segurança conquistada ou afetada, como se dissesse que "hoje não tem perigo", "mas amanhã...".

Tanto é assim que a resposta de Madalena se concentra no advérbio: "Hoje... hoje!" De pronto, a serenidade traída desperta a angústia que lhe corroía o coração, e numa explosão similar à da primeira fala, ela confessa o significado do "hoje": ele diligencia, com o "hoje", incutir ânimo no espírito da cunhada, e foi justamente o advérbio que lhe espicaçou o íntimo tormento: desse modo, à tragédia que Jorge augurava e que ficava implícita na oração negativa (serena apenas à primeira vista), sucede a tragédia interior de Madalena, a confirmar as adivinhações de Jorge; nem o "hoje" se exime, e o clima de tensão passa a ser total; sem conhecer um instante de paz, as personagens estão à mercê da desgraça plena; o tempo da peça torna-se o tempo da tensão. Contudo, pergunta-se: por que o "hoje", que Jorge frisou para apaziguar os agouros de Madalena, acabou tendo resultado antinômico, ou seja, determinando tal inquietude na heroína? Madalena no-lo confia: "É um dia fatal para mim: faz hoje anos que... que casei a primeira vez, faz anos que se perdeu el-rei D. Sebastião, e faz anos também que... vi pela primeira vez a Manuel de Sousa" (fala 3). Três, portanto, as causas de esse dia ser fatal. Pode parecer que, de relance, somente os motivos primeiro e terceiro estejam conectados, mas é de crer que, visto estarem associados no espírito de Madalena, devem ligar-se por um nexó qualquer. Aguardemos a prossecução da cena para interpretar melhor o fato.

Note-se, apenas, que Jorge escolhe a última causa para inquirir a Madalena: "Pois contaís essa entre as infelicidades da vossa vida?" (fala 4). Outra não poderia ser a indagação do sacerdote, porquanto as duas razões aventadas se explicam por si próprias, e não causariam espécie a ninguém, como Jorge, que

houvesse privado com Madalena: é verossímil que a lembrança do primeiro casamento, desfeito em África, juntamente com o sonho dourado de D. Sebastião, ocasione a sensação de ser “um dia fatal aquele”, não assim a recordação de ter visto pela primeira vez a Manuel de Sousa Coutinho. Os motivos, enfileirados em ordem ascendente, cronologicamente, denunciam uma escala psicológica de importância, em que o último é mais relevante do que os anteriores, decerto porque menos “concreto”. Jorge, profundo conhecedor das paixões humanas e da existência de Madalena, apega-se ao derradeiro, por ventura guiado instintivamente para a origem secreta da angústia da cunhada. E esta, necessitada de amparo moral (não esquecer que dialoga com um sacerdote, de quem se espera o sigilo absoluto das confidências), deixa vaziar seu *ego* desesperado, sem entraves ou pudores, pois o tormento ultrapassava as conveniências: “porque eu amei-o assim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje... foi em tal dia como hoje, D. João de Portugal ainda era vivo” (fala 5).

Observe-se, na continuidade da fala, a menção do pecado, palavra-chave do drama que empana os dias de Madalena: amando-o secretamente, casou-se em pecado quando soube “que naquela funesta batalha de Alcácer, entre tantos, [ficou] também D. João...” (fala 5). Consumava seu desejo, mas talvez o inconsciente alívio ao saber do desaparecimento de seu esposo, ou a suspeita de que ainda pudesse continuar vivo, a afligia. Não se perca de vista que a heroína introduz o final de sua fala com uma expressão que a atraiçoa: “Permitiu Deus... quem sabe se para me tentar?...” Percebe-se o debate entre os valores da Honra e do Amor, numa equação típica do teatro clássico francês, debate que recrudescer na razão direta de suas fundações católicas. A liberdade de seu autêntico sentimento por Manuel de Sousa Coutinho digladiava com as coerções religiosas, impostas pela crença e pelo meio ambiente.

O trágico já se configura nesse ponto, pois se trata de uma situação fechada, insolúvel, ressalvada a hipótese de serem extirpadas as coações sociais ou o sentimento. Como não parece que as coisas se encaminham nesse rumo, impera o clima trágico, evidenciado no beco sem saída em que Madalena se entalou, a contragosto, empurrada pelo destino. O trágico reside no inexorável e no irrecorrível da situação: não há remédio algum senão carregar até o fim o dilema indestrinçável.

Terminada a cena X, que é que se poderia observar? Primeiro: o texto está despojado de maiores marcações; na verdade,

somente em dois momentos o dramaturgo descreve os gestos da personagem, “falando ao bastidor” e quando “vem para a cena”. Como explicar a parcimônia no emprego desse recurso cênico? Responder à interrogação consiste em transitar para o segundo aspecto: a predominância plena do diálogo, resultante de que a tensão individual e social das duas personagens em cena se move apenas no terreno das palavras, uma vez que a angústia de ambos decorre nada, ou quase nada, do espaço (ao menos o texto, calando qualquer notação a respeito, induz a tal idéia), e tudo, ou quase tudo, dos conflitos morais e efetivos.

Nisso, percebe-se um ingrediente da tragédia: o drama localiza-se no interior das personagens, lançadas numa situação-limite, e não na ação. Em terceiro lugar, note-se que o teatrólogo logra plasmar a atmosfera trágica com um reduzido aparelhamento vocabular, o que ainda atende às necessidades precípuas da tragédia no tocante à concentração de efeitos. É que “a economia de meios com que toda a peça é feita, principalmente os dois primeiros atos, cria uma austera sobriedade que vai das palavras às paixões” (Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, Coimbra, s. c. p., 1944, p. 166). Atente-se para o fato de que a “economia de meios” se refere não só ao despojamento das falas e da situação dramática da peça, como do cenário e das marcações. Se o leitor teve oportunidade de correr os olhos pelas cenas posteriores, há de ter observado que essa mesma qualidade perdura; efetivamente, apenas no ato III se verifica um declínio, mas analisá-lo seria ampliar demasiado o exemplo da tragédia que vimos dando.

5. Cena XI A cena XI passa-se entre Madalena, Jorge e Miranda, criado da Casa. As falas 1 a 5, entre a primeira e a terceira personagens, contêm a aflição de Madalena, num sobressalto em que se adivinha a loucura à espreita: de qualquer modo, a desesperação que a domina vai avultando a olhos vistos, rumo de um ápice que não tardará muito a chegar. Tanto é assim que não dá fé que a presença do criado era motivada por outra causa que não comunicar o termo feliz da travessia de Manuel de Sousa Coutinho e sua filha até o outro lado do Tejo. No entanto, ainda lhe responde à dúvida: “Não, minha Senhora: ainda agora irão passando o pontal. Mas não é isso...”. E sua resposta impõe uma explicação, para o leitor brasileiro da tragédia: as cenas transcorrem na vila de Almada, situada num promontório fronteiro a Lisboa, de que dista cinco quilômetros;

do alto do palácio de Manuel de Sousa Coutinho, decerto Miranda podia avistar a embarcação que conduzia seu senhor à outra margem do Tejo.

A fala 5, de Miranda, introduz o motivo que o levava a sua Senhora: "um estranho recado". Note-se, nas falas de Madalena (6 e 8), o progressivo adensamento de sua angústia, que nem a réplica mansa e respeitosa de Miranda (fala 7) consegue aplacar: a tragédia está dentro dela agora e o diálogo manifesta como entre ela e Miranda se opõem distintamente dois níveis psicológicos ou morais, antes que sociais; seja como for, o confronto com Miranda sulca ainda mais a sensação de desespero que nos transmite Madalena; por outro lado, vê-se que a tragédia elege as pessoas de superior categoria social, como se, na verdade, a um criado fosse defeso protagonizar uma situação em que seu destino é jogado dilematicamente; a tragédia, por conter sentimentos levados a extremo, pede personagens de certo calibre moral e social; a classe social da tragédia é sempre elevada, seja a nobreza, seja a burguesia. Miranda não seria jamais posto numa equação de tragédia pois sua vida decorre num ritmo e numa atmosfera que repulsam as grandes paixões ou sentimentos, e sem estes inexistente tragédia.

Assim se compreendem os dois planos psicológicos e dramáticos entre Madalena e Miranda. E se fosse caso de sondar cada um deles para corroborar a discrepância dramática, o resultado seria idêntico. Miranda tende a falar prolongando maciamente as palavras e os pensamentos, tudo dentro de uma perspectiva risonha ou tranqüila, de quem não teme nada, ou conhece de sobra a vida em seus sofrimentos diários (fala 7: "Para tanto não é, nem coisa séria, antes quase para rir. É um pobre velho peregrino, um destes romeiros que aqui estão sempre a passar, que vêm das bandas de Espanha..."). Inversamente, Madalena emprega orações curtas, contundentes, plenas de aflição, malgrado dotadas de altivez e sobrançaria, que lhe ditam seu estado social. A disparidade na esfera vocabular corresponde a um distanciamento de ordem social como de ordem psicológica e ética. Por isso, seria plausível divisar em Miranda uma apologia velada de Garrett aos humildes, conforme a revolução romântica entrou a preconizar? Somente a análise da peça em toda a sua extensão é que poderia responder à interrogação.

Resta ainda registrar, na fala 9, de Miranda, a menção ao fato de o Romeiro não portar a cruz. A explicação no-la fornece o próprio Garrett, em nota ao texto: "Os remidos traziam um

escapulário branco com a cruz da ordem das Mercês ou da Redenção, que entre nós se chamou da Trindade. São freqüentes nos nossos escritores as descrições da solene procissão em que davam como a sua entrada pública no seio da cristandade a que eram restituídos os cativos. Com aquele sinal, que a todos inspirava respeito e simpatia, esmolavam depois pelas terras e muitos ajuntaram quantias avultadas”.

Passando às falas seguintes, observe-se que Madalena, sabendo ser o recém-chegado um romeiro, varia de tom, embora suas interrogações e exclamação (falas 12 e 14) denotem que seu apaziguamento é extremamente relativo: acalmia prenunciando tempestade. A verdade é que ao indagar da idade do peregrino (“É velho?”), Madalena certamente obedecia a um apelo do subconsciente, como se a remota dúvida acerca da sobrevivência de seu primeiro marido em África viesse à tona em forma de pergunta, e atualizado seu conteúdo. Seu pavor se estampa na indagação, por temer em seu íntimo que, sendo idoso o remido, *poderia* ser D. João. Note o leitor que a hipótese se fundamenta na circunstância de que ela tinha pleno direito de formular uma questão contrária, isto é, indagar se o romeiro era moço. Ou então, procurar saber sua idade sem mais. Como dentro dela palpitava latente o enigma em torno da morte de D. João, bastou saber que o peregrino chegava da Terra Santa para que o recalque emergisse, de modo simbólico ou indireto. Quer dizer: ao interrogar “é velho?”, Madalena como que perguntava, sem querer: “É D. João de Portugal?”

A personagem expõe o fundo trágico de sua vida, como se tivesse ficado anos à espera do diálogo com Miranda, movida pela intuição de que seu destino lhe reservava ainda males maiores quando conduziu a Alcácer-Quibir seu primeiro marido. Tal consciência instintiva ou latente, fruto da alta tensão em que a personagem se agita, é típica da tragédia: a personagem trágica se comporta como se cumprisse ordens de um fado inexorável, encaixada que está num quadrilátero em que joga definitivamente seu destino, pré-traçado pelos deuses (como na tragédia grega), ou pelo mecanismo das circunstâncias (como na tragédia clássica moderna). À mercê dos desígnios divinos, ou da conjuntura social, o protagonista trágico desconhece os meios de alterar por suas mãos o futuro que lhe foi escolhido. Assim é, como se vê, Madalena.

As falas derradeiras da cena XI corroboram as observações precedentes. Miranda, em seu papel de fãmulô de qualidade,

responde ao pé da letra à sua patroa, apenas acrescentando o dado que constitui o estopim do sofrimento para ela: "diz ele que vem da Palestina e que vos traz recado..." (fala 13). Jorge também procura pacificar-lhe a mente com a explicação que lhe dá na fala 18, lembrando ser comum passarem peregrinos em busca de esmolas. Entre a placidez férrea e impessoal de Miranda e o tom conselheiral de Jorge, Madalena navega sua angústia, à beira de estalar: suas palavras agora acusam uma ânsia quase masoquista, de quem deseja logo expiar sua culpa ou abandonar seu inferno de aflições e dúvidas; sua voz de império trai a tensão levada ao máximo, em vez de apontar uma qualquer calma provinda das palavras de Jorge: "Pois venha embora o romeiro! E trazei-mo aqui, trazei" (fala 19). Percebe-se, neste ponto, que a angústia de Madalena se adensa progressivamente, rumo de seu *clímax* (em Grego: "gradação", "escala"), que pressagia uma tremenda calamidade, capaz de mudar totalmente a direção das coisas (é a *catástrofe*, do teatro grego antigo).

6. *Cena XII* A cena XII, constituída de uma fala de Jorge a Madalena, contém mais um pensamento de moderação do sacerdote para a fidalga convulsa: ao mesmo tempo que corrobora sua posição anterior, já configurada, suas palavras dilatam por um breve momento a circunstância que Madalena e os leitores esperam ansiosamente, qual seja, a aparição do misterioso romeiro. Por outro lado, a intervenção serena de Jorge provém de seu estado, mas parece que Garrett acentua as cores, aliás em consonância com o próprio caráter da tragédia, em que tudo é levado às últimas conseqüências. Sua função ao lado de Madalena, função do ângulo dramático ou teatral, consiste em oferecer uma superfície de contraste à agitação da heroína: estabelecendo-se na tranqüilidade do sacerdote — conseguida a duras penas é certo, pois sua consciência permanece vigilante quando todos se deixam enganar —, a aflição de Madalena ganha acentos e relevos novos. Sem a imagem da calma à sua frente, Madalena não personificaria a angústia com tanta força e altitude. Vendo de outra perspectiva, Jorge semelha funcionar como o coro da tragédia grega (ou parte do coro, juntamente com Telmo Pais, que, porém, não comparece nas cenas transcritas), na medida em que encarna a consciência moral de Madalena.

A cena XII nos permite, ainda, atentar para o fato de que o acontecimento em marcha vai passar-se longe de Manuel de Sousa Coutinho e de sua filha: astuciosamente, Garrett afasta as duas personagens para que Madalena enfrente sozinha (como

cada um de nós, individualmente) seu destino, o *fatum* dos latinos.

7. Cena XIII A cena XIII passa-se entre Madalena, Jorge, Miranda e o Romeiro: espécie de apresentação das personagens entre si, decorre num andamento pausado, solene, hierático, como se de súbito as figuras se tornassem esculturas. Dir-se-ia que, num abrir e fechar de olhos, o tempo parou: um hiato breve, mas profundo, a anunciar vertigens, delongando ainda mais o momento que vem sendo preparado desde há muito. Note-se que tudo colabora para o clima de suspense aterrador, inclusive o fato de estar presente o criado, obrigando Madalena à contensão já assinalada, e que apenas adia a explosão iminente.

8. Cena XIV A cena XIV passa-se entre Madalena, Jorge e o Romeiro: dir-se-ia que se defrontam os protagonistas centrais da tragédia e o coro, sozinhos no palco, a travar um embate decisivo, que os acontecimentos anteriores tão-somente preludiavam. Note-se que desde as primeiras falas vai avultando o clima de tensão, por breves instantes suspenso: a explicação residiria nos antecedentes apontados, sobretudo a inquietude de Madalena, mas também na circunstância de que as personagens se desconhecem. Vale dizer: ao procurar saber quem era o Romeiro, as perguntas de Jorge vão penetrando num labirinto, e a tensão aumenta vertiginosamente, repondo a atmosfera trágica que visitamos nas cenas precedentes. Observe-se que o diálogo entre os dois homens se organiza em torno de sentenças breves e cortantes, especialmente por parte do Romeiro, que se limita a contestar as indagações de Jorge, sem acrescentar qualquer pormenor ou informação. Sente-se que cada resposta surge impregnada dum alto e profundo sentido, que nesta altura apenas podemos adivinhar.

Observe-se, ainda, que as questões de Frei Jorge ferem aspectos essenciais da vida do recém-vindo: naturalidade, procedência, etc. E tanto em seu interrogatório como nas respostas que obtém, vemos que se defrontam dois homens impulsionados pela mesma crença religiosa, praticamente em pé de igualdade. A religião entraria aqui como a mitologia na tragédia clássica da Antigüidade: focalizando *Frei Luís de Sousa* um tema moderno, era como que inevitável a presença do Catolicismo; na verdade, já se vai percebendo que a tragédia em que está mergulhada Madalena e os demais resulta de um litígio entre as razões da Honra e as do Amor, tendo por cenário a religião católica.

O drama de Madalena vem de sua condição de católica, ou antes, de sua ética ter sido plasmada à luz de sua fé religiosa e não de outros valores. Em vista disso, compreende-se o tom oracular assumido pelo Romeiro e por Jorge (“espero em Deus”, “Santo Sepulcro de Jesus Cristo”, “Santos Lugares”). Não acha o leitor que parece estarmos contemplando a transposição de mitos gregos, de forma que a referência à Palestina como que corresponderia a Delfos? Não parece que o Romeiro vem comunicar o oráculo pronunciado longinquamente, nos “Santos Lugares”, com a determinação de mitos imutáveis e indesvendáveis? O peregrino não dá a impressão de um arauto? A resposta a tais questões nos elucidaria desde logo acerca do classicismo de *Frei Luís de Sousa*, um classicismo menos procurado ou intencional que fruto da elevação e austeridade com que os problemas são discutidos. Semelha que vemos figuras de pedra, hieráticas, a trocar um diálogo superior e decisivo, no silêncio de uma catedral gótica.

As sentenças oraculares e emblemáticas do Romeiro cedem lugar a uma tirada mais extensa na fala 8, na verdade a maior de quantas proferiu, pois no transcorrer da cena, ou regressa ao laconismo do começo, ou rompe-o com breves palavras. Como interpretar a efusão da fala 8? Note-se que contém a síntese de seus vinte anos de cativo, equivalentes àqueles que Madalena viveu com Manuel de Sousa Coutinho e gerou sua filha. Portanto, suas palavras servem de contraste violento à existência pregressa de sua esposa, tanto mais eloqüente quanto mais sabemos que suas palavras soam ainda sibilamente, como uma sentença por ora indecifrável. Ao menos, comportam um enigma para seus interlocutores, porquanto para os leitores parece harmonizar com sua condição de romeiro. Entretanto, na hipótese de o leitor ignorar o resto da cena, as palavras do peregrino preservam um sentido oculto, inacessível no momento. É uma situação tipicamente trágica, pois o círculo de ferro ao redor das personagens se vai apertando aos poucos, manejado agora pela mão do Romeiro.

Observe-se que, finalizada a súplica existencial do peregrino durante seu cativo no Oriente, o diálogo varia de rumo, como se, revelados os antecedentes da personagem, restasse conhecer-lhe o presente. Com o mesmo talento cênico já manifestado, o dramaturgo muda no instante exato, e transita para outro tópico do assunto, enquanto deixa no ar o significado das palavras do Romeiro: desse modo, sem comprometer o conteúdo

das falas anteriores, o escritor desloca-se para outra matéria, fazendo avolumar ainda mais o ar trágico que se respira. Observe-se que até este ponto (fala 10), Madalena se mantém calada: uma vez mais, o dramaturgo dá mostras de sua especial intuição dos problemas cênicos e da verossimilhança da peça, pois a uma Senhora da estirpe de Madalena era vedado argüir a um viandante maltrapilho. Simultaneamente, vai dando ao leitor a impressão de que o silêncio da heroína se povoa gradativamente das sombras que projetam as frases do Romeiro. Sente-se que sua angústia cresce a despeito de não lhe escutarmos a voz. Por certo que, no curso da representação da tragédia, a atriz que lhe fizesse o papel acabaria manifestando no rosto os sinais de inquietude adveniente da presença do remido, mas o texto não exhibe nenhuma marcação a propósito, deixando ao leitor (e ao eventual diretor da peça) o direito de suspeitar o que se passa no íntimo de Madalena. Esse ar de angústia, por contágio oral, é típico da tragédia, como temos assinalado.

Pois bem: o assunto do diálogo altera-se na fala 10, pois Jorge entra a indagar da família do peregrino. Essa passagem de um tópico a outro denota que o dramaturgo constrói as falas do geral para o particular, numa verdadeira reação em cadeia, segundo uma lógica moral ou psicológica de efeito preciso: sabe até onde quer ir, e monta sua peça minúcia a minúcia, até fechá-la com uma abóbada firme, à semelhança da edificação de uma catedral. Lembra-se o leitor que associamos as personagens a figuras escultóricas de igrejas medievais? Será que se poderia aventar a hipótese de *Frei Luís de Sousa* estar concebido como uma catedral de três naves paralelas, amarradas numa das extremidades? Somente a análise de sua macroestrutura no-lo diria. O certo é que o diálogo evolui de acordo com um cerrado andamento lógico, no enalço do pormenor que se deseja revelar.

Com efeito, às falas 10 a 15, centrando-se na família pre-suntiva do Romeiro, repõem seu mutismo, agora a outros propósitos. Note-se que nega possuir família ou filhos, mas quando Madalena lhe pergunta por parentes, ele se enerva soberanamente: "Parentes!... Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram a sua felicidade com ela: hão de jurar que me não conhecem" (fala 14). E por que seu enervamento? Decerto porque foi Madalena quem lhe perguntou por "parentes, amigos..." (fala 13): a Jorge, respondeu calmo e grave, mas com Madalena, que centraliza toda a indignação existente nas raízes da fala 8, não é capaz de

guardar a mesma impassibilidade, muito embora o respeito o iniba, e seu objetivo lhe proíba um gesto descortês ou uma indiscrição. Observe-se, ainda, que o Romeiro desdobra, na resposta a Madalena, o pensamento oculto na fala 8, e ajunta-lhe dados novos, tudo conforme o tom oracular e enigmático já apontado.

As falas 15 a 20 mantêm o ritmo que se vinha observando nas anteriores. Note-se, apenas, como fator de adensamento da ambiência trágica que o sentido hermético ou ambíguo das declarações do Romeiro, qual o da fala 14, desencadeia respostas de Madalena (agora a dialogar com ele em vez de Jorge), que constituem acusações involuntárias ou confissões indiretas de culpa. Efetivamente, quando o Romeiro lhe diz que seus parentes “hão de jurar que [o] não conhecem”, Madalena lhe pergunta, segura de que se tratava de qualquer pessoa que não ela: “Haverá tão má gente... e tão vil que tal faça?” (fala 15). O leitor poderá perfeitamente argüir do seguinte: como saber que o Romeiro se dirigia à sua interlocutora? Não estaremos adiantando aspectos da peça que só virão a esclarecer-se mais adiante, na seqüência da cena? Independentemente de já se haver efetuado mais de uma leitura do texto, valia a pena lembrar que, na suposição de o peregrino se referir a outras pessoas, a peça teria falhado.

Explico-me: a tragédia (bem como a comédia) exige absoluta concentração de efeitos, o que significa abolir tudo quanto possa assumir feição de supérfluo ou marginal. Mais ainda: a tragédia surpreende a situação dramática próxima de seu desenlace, ou seja, na altura em que é maior a condensação do conflito que a determina. Daí que as palavras do Romeiro não poderiam dirigir-se a terceiras personagens, sob pena de introduzir um núcleo dramático novo e perturbar a unidade da tragédia com uma situação que lhe é estranha. Portanto, é forçoso que em alguma coisa as palavras graves do peregrino tenham que ver com seus interlocutores. De qualquer modo, o leitor, ou o espectador, que ainda não tiver corrido os olhos pelo resto da cena e da peça, há de sentir um sobressalto, fruto de uma tensão que avulta imperceptivelmente para o desfecho, mais adiante. Ora, tal sensação de contemplar uma cena tensa somente poderia advir de a intuição do leitor captar na ondulação do diálogo um combate entre os sentimentos secretos das personagens: é só perante uma situação trágica que o leitor experi-

menta aquela espécie de emoção que Aristóteles, em sua *Poética*, catalogava de *terror e piedade*.

Observe-se, ainda, que o Romeiro profere suas respostas ou declarações sem esconder uma ironia amarga (“Necessidade pode muito. Deus lho perdoará, se puder!”, fala 16), como um espectro que se comunicasse com seres vivos numa linguagem absurda ou demasiado ambígua para ostentar alguma lógica aparente. Cortados os elos de transmissão, as personagens falam em registros diferentes, movidas por específicos vetores: o Romeiro, do fundo de vinte anos de amargura e sofrimento, fala esotericamente; Madalena, do âmago de sua desesperação mal contida, fala num tom de sensatez. Note-se que a disparidade entre as duas posturas cria uma atmosfera sufocante, que parece, enganadoramente, amainar na fala 18, quando o peregrino afirma que conta com um só amigo (Telmo Pais), seu velho servidor, e que lhe permaneceu fiel. Ainda sibilino o tom, mas o diálogo sugere um epílogo corriqueiro, como se nota nas falas 19 e 20, cuja solenidade sintática apenas mascara o desejo de liquidar de vez com a situação embaraçosa criada pelo Romeiro. Ao mesmo tempo, o andamento dramático decai sensivelmente para um ponto morto. A fala imediatamente seguinte, que se encadeia com naturalidade nas precedentes, recoloca a situação ao nível mais alto: “Eu já vos pedi alguma coisa, Senhora?” (fala 21). De novo, o fel assoma nas palavras do peregrino, já agora na direção de Madalena. O leitor recorda-se de havermos dito que a cena progride dramaticamente do geral para o particular? Não acha, pois, que a atenção converge para o diálogo entre o Romeiro e Madalena, como se as falas precedentes a anunciassem, tal e qual riscos de luz no espaço a pressagiar tempestade? E então que se nota nas falas 20 a 25? Afora o que se acaba de lembrar, nota-se que o diálogo continua a desenvolver-se em dois planos paralelos, com a voz do peregrino referta de ameaças e significações latentes (“Pedi-lhe vós perdão a Ele, que não vos faltará de quê”, fala 23), e com Madalena a responder segundo o bom senso de uma fidalga e católica: “E Ele terá compaixão de mim” (fala 24). A isto responde oblíqua e soturnamente o peregrino: “Terá...” (fala 25). Note-se o sinal de reticências, impregnado de intenções e subentendidos.

Por outro lado, vê-se que o Romeiro a pouco e pouco se assenhoreia do diálogo, invertendo completamente a relação que de início se estabelecera: de ameaçado, ou de peregrino recebido como tantos outros, passa a ameaçador. Como explicar? Me-

diante os dados acumulados desde a cena IX até a fala 25 desta cena, podia-se erguer a seguinte hipótese, a confirmar nas passagens posteriores e, quiçá, no ato III: o peregrino é o portador da fatalidade, do *fatum* implacável, ou seja, do Destino, que vinha sendo traçado desde que D. João fora considerado desaparecido em Alcácer-Quibir e Madalena contraiu novas núpcias com Manuel de Sousa Coutinho. Mais um espectro, ou uma força do destino, que personagem, o Romeiro encarna uma espécie de sacerdote délfico a comunicar a Madalena os resultados do oráculo que os deuses houveram por bem emitir a seu respeito. Desse modo, ele parece o próprio destino a falar enigmáticamente pela boca de um mortal anônimo e transfigurado à custa de padecimentos físicos e morais. Ao deparar-se com ele, Madalena enfrentava seu próprio destino, num tabuleiro de xadrez cujo xeque-mate era previamente conhecido, pois assim o quiseram as inabaláveis circunstâncias, como noutros tempos pedia a vontade dos deuses.

Como se Garrett pensasse a cena de cinco em cinco falas, quando o peregrino responde irônica e hermeticamente a Madalena ("Terá...", fala 25), Jorge, que até o momento se limitara a escutar o diálogo, intervém "*cortando a conversação*" (fala 26). É que as reticências do Romeiro pareciam conduzir de novo o diálogo a um ponto morto, por todos os títulos comprometedor do calibre trágico da cena. Com a intervenção de Jorge, lembrando o peregrino do recado que trazia para Madalena, reergue-se uma vez mais o *tonus* dramático. Ao mesmo tempo, a progressão no sentido do assunto capital da cena se mantém: desse modo, a unidade dramática, fundamental em assuntos de teatro, se preserva através de "momentos" da ação em que a "temperatura" varia desde o morno ao refervente, e vice-versa. Note-se que só um dramaturgo traquejado alcançaria tal resultado, isto é, mesclar a variedade na unidade, sem decair de nível nem derivar para atalhos ínvios.

Aqui, tudo está fortemente amarrado a um motivo-condutor, que é o recado trazido pelo Romeiro da Palestina. Jorge lembra-o (fala 26), e tem como resposta um movimento de dignidade e melancolia, estampado no sorriso amargo e nas palavras que se lhe aderem perfazendo um corpo só: "Quereis lembrar-me que estou abusando da paciência com que me têm ouvido?" (fala 27). A isto, que diz Madalena? Como que reposta em sua natural tranqüilidade, ei-la a buscar a pacificação do peregrino (e, quem sabe, de si própria): "Deixai, deixai, não

importa, eu folgo de vos ouvir: dir-me-eis vosso recado quando quiserdes... logo, amanhã..." (fala 28). Pela seqüência das falas, percebe-se que a serenidade de Madalena durou pouco, seja porque superficial, seja porque o Romeiro trazia novas de estarrecer (fala 29). Perante elas, retornam as aflições de Madalena, expressas em interrogações ansiosas (falas 30 e 34: "Pois éreis cativo em Jerusalém?"; "E quem vos mandou, homem?"), e pelas reticências, próprias de quem faz uma pausa para pensar (fala 32: "Sim, mas..."). Todavia, na fala 34 ela já está *aterrada*. Regressa o clima de tensão dramática, já agora ao redor do próprio fulcro da cena, e num crescendo que se tornará cada vez mais excitante até o fim.

Note-se que o núcleo dramático se organiza em volta do "honrado homem" (fala 35), que enviou mensagem pelo Romeiro, e Madalena, não entre ela e o peregrino. Dir-se-ia que o Romeiro e o "honrado homem" constituem duas pessoas, o primeiro, reduzido a um mensageiro espectral, e o segundo, cada vez mais vivo à medida que a vida de cativo do peregrino nos é relatada. Esse diálogo entre uma personagem presente e uma ausente, apenas visível na fala de um dos interlocutores, é um dos aspectos a observar, como fatores da ambiência trágica de *Frei Luís de Sousa*. É que, nem por estar ausente, o "outro" é menos atuante: porventura, sua enorme influência sobre o ânimo combalido de Madalena venha de estar vivo e distante, quer dizer, de o "remetente" da mensagem poder ser seu marido. Concomitantemente, lança luz sobre a profunda tragédia do peregrino.

Assim, as falas 35 a 40 situam o diálogo às vésperas da grande revelação, inclusive com um ingrediente novo, raiando no melodramático, como se vê na fala 39: "As suas palavras, traço-as escritas no coração com as lágrimas de sangue que lhe vi chorar, que muitas vezes me caíram nestas mãos, que me correram por estas faces. Ninguém o consolava senão eu... e Deus! Vêde se me esqueceriam as suas palavras." Com a interferência de Jorge (fala 40: "Homem, acabai!"), vai-se dar a comunicação da mensagem que conduzia o remido até Madalena. Já nas palavras do Romeiro (fala 41), ou melhor, do "outro", se percebe que os pressentimentos de Madalena tinham razão de ser. Tanto é assim que imerge "*na maior ansiedade*", e põe-se a perguntar balbuciante a respeito deste homem, que "tinha sido... levaram-no aí de donde?... de África?" (fala 42). Registre-se que ela própria encaminha o diálogo para o ponto

nevrálgico da questão, que consistia em saber se o cativo era D. João de Portugal. Estamos no momento crucial da cena: note-se o tom cortante e lacônico das respostas do Romeiro às indagações aflitas de Madalena: “Levaram” (fala 43); “Sim” (fala 45); “De Alcáçter-Quibir” (fala 47). O peregrino responde como se proferisse uma sentença de tribunal: na voz dele, ecoava a própria força do destino, inexorável e definitivo.

Como que encarcerada no círculo de ferro que a presença do Romeiro representava, eis que Madalena se entrega à desesperação, falta de qualquer saída: neste ponto, sua consciência moral parece readquirir vitalidade e voltar ao seu lugar próprio: antes, alienara-a para Jorge, para viver uma espécie de narcose que soterrava o mau pressentimento a lhe roer as entranhas; agora, envolvida pela malha de notícias, recupera sua consciência, e conhece a tragédia de seu destino. Não acha o leitor que sua fala “*espavorida*” (48) parece denunciar alguém à beira da loucura? Vejamos-lhe as palavras: “Meu Deus, meu Deus! Que se não abre a terra debaixo dos meus pés? . . . Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui? . . .” Não acha o leitor que o tom grandiloquente, também propenso a abrigar condimentos melodramáticos, evidencia alguém no limite de sua resistência psíquica e moral? Não atesta que, ao final de contas, o Amor por Manuel de Sousa Coutinho cedia aos imperativos da Honra? Que seu sentimento brotara maldito da nascente, pois fora ainda em vida de D. João de Portugal que seu coração pulsara forte, embora secretamente, por Manuel de Sousa Coutinho? E suas palavras não deixam transparecer uma desesperação suicida, que, sendo feminina, parece contradizer o aticismo clássico que caracteriza a peça? Para uma fidalga, conhecedora dos padrões vigentes e crente de sua religião, o desespero não semelha um tanto desproporcionado? Talvez não, se levarmos em conta que dentro da placidez aristocrática de seu porte, ela guardou durante certo tempo um sentimento fervoroso por Manuel de Sousa Coutinho, e depois arrostando o pressentimento mortal para realizar com ele o casamento sonhado, ou seja, enfrentou o próprio destino trágico para tentar uma evasão. É que, ao amar reconditamente a Manuel de Sousa Coutinho, seu destino estava selado para sempre, sobretudo porque a conjuntura coeva, com seus valores e agitações político-militares, inerentes ao domínio espanhol em Portugal, ensejava mal-entendidos e restringia a livre expansão dos sentimentos. Tudo se passa como se, amando aquele que depois se tornou seu marido,

Madalena tivesse desobedecido aos deuses; e esses, em concílio, indignados, resolvessem puni-la por intermédio do peregrino, seu mensageiro e sua encarnação humana. Madalena está irremediavelmente condenada.

A intervenção de Jorge (fala 49) é dinâmica, incisiva, de alguém que pôs de lado a blandícia que o hábito condicionava, e resolve agir com energia. Na verdade, ao perceber a situação de Madalena, compreende que seu papel de consciência moral já não tinha mais razão de ser; apenas lhe restava servir-lhe de arrimo em masculino, na ausência de Manuel de Sousa Coutinho. Seu diapasão imperioso, quase desrespeitoso (“Calai-vos, D. Madalena!”, fala 49), exprime compacta insegurança, encoberta pelo afã de manifestar apoio à heroína. E é na seqüência de sua reação varonil, posto atenuada por sua condição religiosa (“Oh! inspiração divina...”, *ibidem*), que vai tomar por momentos o lugar de Madalena e dirigir a cena para o seu desenlace, já previsível nas falas anteriores. No subdiálogo entre Madalena e o Romeiro estava patente o nome de D. João de Portugal: sem proferi-lo, nele pensavam.

Ora, Jorge vai procurar tirar a limpo a dúvida atroz: “Conheceis bem esse homem, romeiro, não é assim?” (*ibidem*). E, ao fazê-lo, dá condições para que o Romeiro se retrate sem proferir uma palavra direta: “Como a mim mesmo” (fala 50). Note-se o tom ainda cortante, indiscutível, de tribunal: na verdade, o Romeiro julgava a Madalena e, indiretamente, a Jorge, cúmplice involuntário da bigamia da protagonista. E como lhe perguntasse se reconhecia o “outro” num velho retrato, responde: “Como se me visse a mim mesmo num espelho (fala 52), e “sem procurar, e apontando logo para o retrato de D. João: É aquele.” (fala 54). Evidência total, insofismável, que Madalena e Jorge temiam; a contestação da heroína (fala 55) acusa uma alienação progressiva do juízo, cume necessário da batalha moral que vinha travando com o peregrino, agora identificado com D. João, conquanto de um modo oblíquo, pois ele é e não é, a um só tempo, o fidalgo que seguiu D. Sebastião à África. E a cena muda, no ápice, quando Madalena “foge espavorida e neste gritar” (fala 55), deixando sozinhos Jorge e o peregrino.

Antes de passar para a cena final, creio oportuno tecer algumas considerações acerca da estrutura da cena XIV. Vimos que, com a chegada do Romeiro, contemporânea do afastamento de Manuel de Sousa Coutinho e sua filha para Lisboa, temos a mutação dos acontecimentos e o reconhecimento das personagens,

ou, pelo menos, do Romeiro. Por outro lado, já havíamos observado que tudo progredia numa gradação acelerada (*clímax*), em busca do desfecho final, inesperado. Tal quadro acompanha de perto os modelos clássicos da tragédia, consoante os velhos ensinamentos de Aristóteles em sua *Poética*. “A súbita mutação dos sucessos, no contrário”, chama-se *peripécia* (*Poética*, ed. preparada por Eudoro de Sousa, Lisboa, Guimarães Ed. [1951], p. 85). Por seu turno, “o reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer” (*ibidem*, p. 86). Portanto, na cena XIV, dão-se a *peripécia* e o reconhecimento (ou *anagnórise*, em Grego). Importa assinalar, ainda segundo as lições de Aristóteles, que a *peripécia* e o reconhecimento podem ocorrer separada ou conjuntamente, sendo que “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a *peripécia*, como, por exemplo, no *Rei Édipo*” (*ibidem*, p. 86), e no *Frei Luís de Sousa*, como acabamos de ver.

E a *peripécia*, mais o reconhecimento, podem conduzir à *catástrofe*, assim definida: “uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (*ibidem*, p. 87). A fala derradeira de Madalena (55), “*com um grito espantoso*”, dá bem idéia de *catástrofe*, depois da qual se altera a orientação da peça, ou seja, da vida da heroína. Tendo injuriado os deuses (*hybris*, em Grego), somente lhe resta aceitar o decreto do *fatum* (*anankê*, em Grego), e purgar até o fim o ultraje cometido.

9. Cena XV A última cena do ato II passa-se entre Jorge e o Romeiro, “*que seguiu Madalena com os olhos, e está alçado no meio da casa com um aspecto severo e tremendo*”. Cena brevíssima, composta apenas de duas falas, mas duma densidade imprevista, elevada a uma potência máxima, encerrando o momento capital na vida dos protagonistas. Doravante, o tom somente poderia baixar, até alcançar o melodramático na cena final do ato III. Note-se que a cena XV é vivida por dois homens, ambos devotados a uma existência que se diria mística, o primeiro (Jorge), porque sacerdote, o outro (Romeiro = D. João), porque pagara seus pecados em demorada servidão. Bem por isso, o clima entre os dois é de extrema tensão, como se apenas um homem sofrido e bom fosse capaz de suportar a revelação sinistra que o peregrino estava em vias de fazer. Coincidentemente, opera-se o afastamento de Madalena, como se o

dramaturgo pretendesse insinuar que ela era inapta para ouvir a aterradora confirmação do peregrino, já que no seu espírito não restava dúvida alguma. Ou talvez quisesse dizer que era proibido a uma Senhora presenciar a sentença final do Destino, na boca do Romeiro. Ou, ainda, Garrett desejaria defender Madalena de uma dor maior, quem sabe por um impulso de fineza ou de respeito à sensibilidade feminina.

Seja como for, à pergunta de Jorge (“Quem és tu?”), o Romeiro responde “*apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal: Ninguém!*”. Que dizer da palavra única do peregrino? Andréa Crabbé Rocha sintetizou de modo brilhante a sensação que se experimenta ante o fato. Declara ela: “Quando o Romeiro diz: ‘Ninguém!’, o autor não necessita de amarrar a um parênteses o complexo de sentimentos que está na base do desalento que o consome. A cena é tão magistralmente preparada, a tensão tão autêntica, que será difícil dizer a palavra fora do seu tom justo” (*op. cit.* p. 166). A grandeza da peça atinge o auge nessa concentração de efeitos dramáticos em escassíssimas palavras.

10. Que se pode inferir dos elementos sugeridos pela análise?

Primeiro, que se trata de uma autêntica tragédia, e tragédia clássica, malgrado Garrett tenha personificado a psicose romântica em Portugal. Em segundo lugar: o fato histórico de que partiu (a vida de Frei Luís de Sousa antes de ingressar no convento) tão-somente lhe serviu de inspiração inicial, sobre a qual ergueu seu edifício trágico de magna categoria. Bem por isso, não parece existir contradição entre o motivo histórico e a transfusão que sofreu na fantasia do dramaturgo. A rigor, “o *Frei Luís de Sousa* tem pouco do drama histórico — ou não seria a tragédia pura que é” (Wolfgang Kayser, *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária*, Coimbra, Armênio Amado Ed., 1948, 2 vols., vol. II, p. 259). Em terceiro lugar: nota-se que a tensão dramática alcança, nas cenas analisadas, altitude raríssimas vezes atingida em vernáculo; de onde a tragédia ser justamente considerada a obra-prima da dramaturgia portuguesa. Em quarto lugar: a peça pode ser classificada de *tragédia de destino* (*idem, ibidem*, p. 262), pois o destino, encarnado no Romeiro, conduziu à desgraça a família de Madalena, erguida em torno de um “erro” de amor, que a sociedade não tolera e pune impiedosamente.

E se procurássemos localizar a mundividência de Garrett estampada na peça? Muitos críticos e historiadores (como Teófilo Braga, Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Antônio José Saraiva) têm forcejado por interpretar *Frei Luís de Sousa* à luz da Psicologia, no encaicho de identificar a tragédia com a vida passional do dramaturgo. Não é esta a resposta à indagação que devemos buscar, embora tais teorias psicológicas, e outras de ordem sociológica, possam ser plausíveis. Importa situar sua visão do mundo, expressa nos meios simbólicos da tragédia. Que divisamos? O recontro fatal entre a Honra e o Amor, com a vitória da primeira, como se para Garrett apenas a conjunção de ambos pudesse gerar felicidade. Por outro lado, ele vê o Universo como um beco sem saída, pois que a infâmia que se abate sobre Madalena e os seus também acomete o Romeiro e, por tabela, Frei Jorge e Telmo Pais: ninguém se salva nesse quadro apocalíptico, como se não existisse redenção possível para o Homem. Mundividência cética ou pessimista, que não julga mas verifica a inviabilidade de qualquer meio de libertar a condição humana de seu abismo insondável. Desse modo, para ele, as personagens tipificam muito mais que figuras da História ou da sociedade portuguesa de Seiscentos, tipificam o próprio Homem, sufocado em seu cárcere vital. Visão universalista de um caso que poderia rotular-se de corriqueiro, mas que a faculdade criadora do teatrólogo transformou em paradigma de qualquer situação humana, sobretudo aquela em que mais se revela a força incoercível do Destino. Visão desalentada, para quem as verdades do Coração acabam provocando mágoa e desgraça, e a Honra constitui uma asfixiante couraça de ferro. Visão olímpica do Homem, por compreender que ele vive perenemente sob o medo da Morte, conduzido pelo *fatum*: para o Garrett de *Frei Luís de Sousa*, todas as canseiras resultam inúteis, porque tocadas pelas asas da Morte. Viver, para ele, consiste em expiar uma culpa involuntária ou inconsciente, como se no ato de padecer tormentos da alma a criatura recuperasse a paz perdida com o próprio nascimento. Mundividência de um escritor ultratalentoso que no mais fundo de si nutria quimeras de um Homem novo e puro, e viveu seus dias imerso no relativo e no corruptível. Em síntese: cosmovisão de um romântico, nostálgico do paraíso clássico, com sua fatalidade, ordem e tudo.