LUÍS FERNANDO PRADO TELLES

O Ensaísmo Romanesco de José Régio
(uma leitura do *Jogo da Cabra Cega* e do ciclo *A Velha Casa*)

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe.

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
2000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
T238e
V. Ex.
TOMBO BC/46529
PROC. 16.392/01
C [ ] D [x]
PREÇO R$ 11,00
DATA 10/10/01
N.º CPD

CM00160091-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Telles, Luís Fernando Prado

T238e O ensaísmo romanesco de José Régio: (uma leitura do *Jogo da Cabra Cega* e do ciclo *A Velha Casa*) / Luís Fernando Prado Telles. - - Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Haquira Osakabe

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Régio, José, 1901-1969. 2. Ficção portuguesa - Séc. XX. 3. Ensaio. 4. Narrativa (Retórica). 5. Gêneros literários. I. Osakabe, Haquira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Prof. Dr. Haquira Osakabe - Orientador

Prof ª Dr ª Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Prof ª Dr ª Adma Fadul Muhana

Prof ª Dr ª Vilma Sant'Anna Arêas - Suplente

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Luis Fernando Prado Tello.

e aprovada pela Comissão Julgadora em 30 / 08 / 2001.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS:

Ao professor Haquira Osakabe, pela orientação rigorosa e atenciosa, pela disponibilidade, pela dedicação e principalmente pela amizade.

À FAPESP, por financiar o meu projeto de mestrado e ter me dado condições de concluir este trabalho.

Às professoras Márcia Gobbi e Adma Muhana, que se prontificaram a participar da banca de argüição da defesa desta dissertação.

Ao professor Alexandre Soares Carneiro, pelas contribuições apresentadas no exame de qualificação.

Ao professor Paulo Franchetti, pela orientação em meu trabalho de iniciação científica.

Ao *Centro de Estudos Regianos* de Vila do Conde, pela assistência prestada durante minhas pesquisas em Portugal.

A todos os meus amigos.

Aos meus pais, Neusa e Francisco, aos meus irmãos Chico e Ana Letícia.

À Josiane, por tudo.

SUMÁRIO

RESUMO ---------- xi

APRESENTAÇÃO ---------- 13

PRIMEIRA PARTE ---------- 21

Capítulo I – Sobre o Romance e o Pensamento ---------- 23

Capítulo II – A noção de *ensaísmo* na prosa ficcional romanesca: pressupostos teóricos ---------- 51

SEGUNDA PARTE ---------- 95

Capítulo I – *Jogo da Cabra Cega* ou o ensaio sobre a *ironia* ---------- 97

Capítulo II – Abrindo as portas d'*A Velha Casa* ---------- 129

I) Hipótese investigativa do *ensaísmo* no ciclo romanesco *A Velha Casa* ---------- 129
II) O Ensaio sobre o Fado ---------- 132
III) Alinhavando os retalhos de pensamento ---------- 154
IV) Um prospecto de leitura do ciclo romanesco *A Velha Casa* ---------- 163

Capítulo III – A revelação do "mal em si ou noutrem" por *Uma Gota de Sangue* ---------- 167

Capítulo IV – Entrando n' *A Velha Casa*: desvendando *As Raízes do Futuro* da família de Azurara ---------- 193

Capítulo V – O vaticínio do quotidiano ou *Os Avisos do Destino* ---------- 223

I) Percurso existencial da personagem- protagonista Lèlito ---------- 224
II) Percurso existencial da personagem João ---------- 260
III) Percurso existencial da personagem Angelina---------- 273
IV) Percurso existencial da personagem Maria Clara ---------- 279

Capítulo VI – A mundanidade trágica da condição humana
ou *As Monstruosidades Vulgares* ---------- 287

I) Percurso existencial da personagem Maria Clara ---------- 289
II) Percurso existencial da personagem João ---------- 294
III) Percurso existencial da personagem Angelina ---------- 304
IV) Percurso existencial da personagem-protagonista Lèlito ---------- 305

Capítulo VII – Os Particulares Universais: *Vidas São Vidas* ---------- 323

I) Percurso existencial da personagem-protagonista Lèlito ---------- 324
II) Percurso existencial da personagem João ---------- 343
III) Percurso existencial da personagem Angelina ---------- 347
IV) Percurso existencial da personagem Maria Clara ---------- 349

TERCEIRA PARTE ---------- 355

Capítulo Final ---------- 357

BIBLIOGRAFIA ---------- 401

RESUMO:

Esta dissertação tem como objeto de estudo parte da produção romanesca de José Régio (1901-1969), mais especificamente a obra *Jogo da Cabra Cega*, editada integralmente pela primeira vez em 1934, e o ciclo de romances *A Velha Casa*, editado entre os anos de 1945 e 1966.

Tal estudo aborda uma característica particular de tais obras, que diz respeito à inserção de teorizações no corpo narrativo romanesco. Trata-se de uma tentativa de leitura interpretativa que tem o seu ponto de partida na organização e entendimento de tais teorizações.

A partir desse passo inicial, propõe-se a existência de um ensaio de idéias nos romances, pelo qual são estabelecidos alguns pressupostos interpretativos dos mesmos. A hipótese de um *ensaísmo romanesco* em José Régio constitui-se, pois, como um procedimento de leitura que tem como principal estratégia o entendimento da articulação entre a "narrativa de falas", que é o lugar das teorizações no romance, e a "narrativa de acontecimentos", que é a responsável por introduzir as personagens e, conseqüentemente, instaurar a ficção.

Como tal hipótese pressupõe o entrecruzamento de características entre o romance e o ensaio, faz-se, primeiramente, um breve percurso sobre obras tidas como as principais expoentes na história do gênero romanesco, a fim de se trabalhar o seu caráter multiforme, o que constitui o primeiro capítulo da primeira parte. Posteriormente são trabalhadas as características principais do gênero ensaístico para em seguida se tentar um entendimento de como estas podem se fazer presentes numa narrativa romanesca. Para tanto, faz-se um trabalho com os pressupostos teóricos que permitem alicerçar a hipótese do *ensaísmo romanesco* enquanto procedimento de leitura interpretativa, o que constitui o segundo capítulo da primeira parte.

A segunda parte da dissertação constitui-se das leituras interpretativas, baseadas na hipótese acima apresentada, de *Jogo da Cabra Cega* e dos cinco romances constituintes do ciclo *A Velha Casa* : *Uma Gota de Sangue*, *As Raízes do Futuro*, *Os Avisos do Destino*, *As Monstruosidades Vulgares* e *Vidas São Vidas*.

A terceira e última parte desta dissertação diz respeito ao trabalho em que o referido procedimento de leitura, bem como os dados interpretativos resultantes desta, são situados em relação à fortuna crítica de José Régio.

APRESENTAÇÃO

O nosso trabalho com a obra de José Régio teve seu início nos tempos de graduação, quando desenvolvemos um projeto de iniciação científica[1], no qual estudamos a teoria e a crítica literárias de José Régio referentes ao movimento "presencista". Na última fase de tal projeto, nosso estudo foi conduzido para o trabalho com o primeiro romance do autor, *Jogo da Cabra Cega*, obra que teve partes publicadas na própria *Presença* e que se nos apresentou estreitamente ligada ao ideário da revista. Nesta fase findante do trabalho de iniciação científica, demos prosseguimento ao processo de demonstração de uma constatação de leitura que se constituiu na verificação da introdução de certas questões na narrativa romanesca, postuladas em formas de idéias ou teorias, referentes ao que tínhamos definido como uma espécie de "teoria literária", ou ideário da *Presença*. A partir deste trabalho, apresentado como relatório final de iniciação científica, procuramos organizar o texto que foi apresentado ao concurso de seleção para o curso de mestrado em teoria literária do IEL/Unicamp, sob o título de *A Teoria e a Ficção de José Régio na Presença*.

Aquela constatação de leitura, referente ao *Jogo da Cabra Cega*, que procuramos demonstrar no texto acima citado, fez com que nossa leitura do restante da produção ficcional de José Régio tivesse a atenção voltada para a verificação da mesma característica, ou seja, passou a ser orientada pela preocupação em verificar a freqüência e a importância das idéias ou teorias inseridas na prosa narrativa ficcional. Foi, portanto, a partir dessa constatação inicial e dessa preocupação investigativa que chegamos a arquitetar o nosso projeto de mestrado, já sob a orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe, projeto ao qual demos o título de *A Recorrência Ensaística na Prosa Ficcional de José Régio*. Para o desenvolvimento de tal projeto contamos, primeiramente, durante o período de seis meses, com financiamento da CAPES. Após os seis meses iniciais, passamos a contar novamente com a bolsa da FAPESP (Proc. 98/03439-1), que nos concedeu financiamento até setembro de 2000.

Inicialmente, o nosso projeto propunha um estudo de toda a prosa ficcional de José Régio (incluindo os contos, novelas e romances), com o objetivo de investigar a característica acima citada, a que denominamos "recorrência ensaística". Por recomendação

---

[1] Projeto financiado pela FAPESP (Proc. 96/00942-9), sob a orientação do Prof. Dr. Paulo E. A. Franchetti.

do parecerista da FAPESP resolvemos diminuir o *corpus* de trabalho, delimitando o nosso estudo à produção romanesca, mais especificamente ao *Jogo da Cabra Cega* e ao ciclo romanesco *A Velha Casa*.

Portanto, apesar de nosso projeto de mestrado ter sido originado de uma constatação de leitura provinda de nosso trabalho de iniciação científica, fez-se necessário estabelecer um novo método, já que o objeto de estudo, agora, não era mais a teoria e a crítica literária de José Régio na *Presença*, mas sim parte de sua produção romanesca. Assim, se na iniciação científica chegamos a abordar o romance de José Régio a partir de um interesse prévio em sua teorização estética, em nosso projeto de mestrado, além de visarmos a outro objeto de estudo, propusemos uma inversão metodológica para o trabalho com os romances: buscaríamos trabalhar as idéias ou teorias que pudessem aparecer inseridas neles independentemente de outras que dispuséssemos de antemão, extrínsecas ao conjunto da narrativa romanesca, tais como as de sua teorização na *Presença*. Nesse sentido, a mudança de objeto obrigou-nos também à mudança de procedimento, bem como indicou-nos outros objetivos.

Dessa forma, para que chegássemos a um melhor entendimento da característica da inserção de idéias ou teorias na narrativa romanesca, procedemos a um trabalho com a noção de romance enquanto gênero. Procuramos pensá-lo a partir de seu caráter multiforme, passível de diversas realizações e que, por isso, permite o entrecruzamento de características com outros gêneros, tais como o ensaístico, expressivo do exercício do pensamento teorético. Tendo isso em vista, procuramos demonstrar de forma panorâmica, sob uma perspectiva histórico-literária, as diversas possibilidades de realizações do gênero romanesco, bem como especificar as relações entre o "romance" e o "pensamento" . Tentamos delimitar duas espécies de "pensamentos" quando nos referimos a uma obra romanesca. Ao pensamento que é representado pela narrativa romanesca (seja ele da ordem do inconsciente ou do consciente, este último incorporando as teorizações), demos o nome de "pensamento interior" . Ao pensamento que o leitor obtém do processo configurativo de leitura da obra romanesca, pelo qual apreende como um conjunto tanto o pensamento representado ("pensamento interno") quanto as cenas e os acontecimentos relatados, demos o nome de "pensamento externo". Esse "pensamento externo" corresponderia àquele que depende do processo configurativo de leitura e que difere das outras classes do pensamento.

Corresponderia, portanto, ao que é entendido na teoria literária como sendo a *diánoia* da obra literária.

Tendo em vista o caráter multiforme do romance enquanto gênero, suas várias formas de realização ao longo da história, bem como suas diferentes relações tanto com o "pensamento interno" quanto com o seu "pensamento externo", procuramos pensar a nossa hipótese de uma inserção do ensaio na prosa romanesca. Foi assim que chegamos à constatação de um *ensaísmo romanesco* em José Régio, entendendo não apenas a preponderância do "pensamento interno" na narrativa (no caso, teorizações), mas o sentido maior que este ganha ao ser entendido junto aos acontecimentos relatados no romance; ou seja, seria pela compreensão do "pensamento interno" no conjunto maior da narrativa que se tornaria possível chegar ao "pensamento externo" do romance . Por essa via, o trabalho de constatação do que chamamos *ensaísmo romanesco* mostrou-se dependente de um processo configurativo de leitura que, consequentemente, apresentou-se-nos como uma espécie de leitura interpretativa da produção romanesca em questão. Esse trabalho inicial que procuramos descrever veio a constituir-se no primeiro capítulo da primeira parte de nosso estudo, o qual intitulamos *Sobre o Romance e o Pensamento.*

Em seqüência a esse trabalho inicial, brevemente descrito acima, apresentou-se-nos como necessária uma investigação a respeito das características básicas do ensaio enquanto gênero. Para tanto demos procedimento a um breve esboço das noções de ensaio e ensaísmo extraídas da obra clássica de Michel de Montaigne, *Les Essais*. Estabelecido o caráter do discurso teórico próprio do ensaio, passamos a trabalhar os elementos constituintes de uma arquitetura textual romanesca, a fim de estabelecer possíveis maneiras de inserção do discurso ensaístico numa narrativa romanesca, delimitando a noção de *ensaísmo romanesco* a partir da distinção básica que comumente se faz no plano da linguagem ordinária, entre *narração* e *discurso*.

Tal distinção mostrou-se importante para a compreensão de como o discurso teórico, próprio do ensaio, destaca-se do plano narrativo. Em seguida, auxiliados pelas teorias de Käte Hamburger, procuramos entender de que forma é a própria narração que confere caráter ficcional a um texto romanesco. Assim, com base numa diferenciação entre a linguagem da realidade e a linguagem ficcional, passamos a pensar a distinção entre narração e discurso, agora, sob o patamar da ficção. Desse modo, chegamos a compreender

que o que é entendido no plano da linguagem da realidade como narração e discurso passa a ser configurado na ficção romanesca (nos termos propostos por Gérard Genette) pelo *récit d'événements* e pelo *récit de paroles* . Assim, se no plano da linguagem da realidade, como vemos em Harald Weinrich, há dois mundos, o *mundo narrado* e o *mundo comentado*; no plano da linguagem ficcional romanesca chegamos a propor, portanto, um *mundo narrado ficcional* e um *mundo comentado ficcional*. Seria, pois, este segundo mundo o lugar do discurso ensaístico no romance.

Tendo sido delimitado o lugar da inserção das idéias ou teorias no romance, pudemos propor, em seguida, que o *ensaísmo romanesco* constituir-se-ia na medida em que a narrativa romanesca articula o *mundo comentado ficcional* (lugar do discurso ensaístico) com o *mundo narrado ficcional*. Só através dessa articulação é que as teorias expostas no romance ganhariam um sentido coerente em relação à *diegese* instaurada pelo mundo narrado ficcional. É nesse sentido que a noção de *ensaísmo romanesco* proposta no capítulo inicial tomou forma enquanto caminho para a compreensão do "pensamento externo" do romance, ou seja, a sua *diánoia*. Esse nosso percurso teórico, necessário, portanto, à delimitação de uma noção geral do que chamamos de *ensaísmo romanesco*, veio a ser organizado no segundo capítulo da primeira parte deste nosso estudo, capítulo este intitulado *A noção de ensaísmo na prosa ficcional romanesca: pressupostos teóricos.*

A segunda parte do presente trabalho, portanto, diz respeito exclusivamente ao processo de leitura investigativa de um *ensaísmo romanesco* nos romances escolhidos como objeto de estudo. O primeiro romance abordado foi o *Jogo da Cabra Cega*. Pautando-nos pelos dados trabalhados na primeira parte, procuramos realizar uma leitura desta obra no sentido de buscar uma articulação entre o seu *mundo comentado ficcional – récit de paroles-* (que se mostrou quantitativa e qualitativamente preponderante) e o seu *mundo narrado ficcional – récit d'événements* . Esse trabalho de compreensão e articulação entre o *mundo comentado ficcional* e o *mundo narrado ficcional* resultou, portanto, numa leitura interpretativa que vimos como representativa de um certo "ensaio sobre a ironia" neste romance. Essa leitura aparece organizada, portanto, no primeiro capítulo da segunda parte de nosso estudo: *Jogo da Cabra Cega ou o ensaio sobre a ironia*.

Tendo sido feita a análise do romance de estréia de José Régio, demos prosseguimento ao nosso estudo com uma primeira leitura, de cunho constatativo, do ciclo

romanesco *A Velha Casa*. Baseados nos mesmos pressupostos que sustentaram nosso trabalho com o *Jogo da Cabra Cega*, buscamos investigar a preponderância do *mundo comentado ficcional* no conjunto narrativo de cada romance constituinte do ciclo. Anotadas as evidentes diferenças de construção entre as duas produções romanescas, pudemos constatar ainda que os dois romances iniciais deste ciclo. Não apresentavam a marcada característica de *Jogo da Cabra Cega*, isto é, a preponderância do *mundo comentado ficcional*. Essa característica só veio a se mostrar recorrente a partir do terceiro volume do ciclo, permanecendo constante daí em diante. Juntamente com essa constatação inicial de caráter mais genérico, pudemos notar uma coincidência significativa entre estes três últimos romances e o *Jogo da Cabra Cega*: o reaparecimento de uma personagem (Jaime Franco) que se mostrou de importância fundamental enquanto proferidora de grande parte das idéias e teorizações. Assim como em *Jogo da Cabra Cega*, portanto, tal personagem também aparece em *A Velha Casa* caracterizado sempre a partir de sua fala, ou seja, pelas idéias ou teorizações que profere.

Foi a partir dessa dupla constatação, provinda de uma primeira abordagem, que chegamos a propor uma hipótese investigativa do *ensaísmo* em tal ciclo romanesco . Tendo em vista a importância da referida personagem no processo de leitura de *Jogo da Cabra Cega*, propusemos uma organização prévia das teorizações proferidas por ela. Por esse trabalho de organização passamos a pensar tais "teorias" paralelamente às já expostas em *Jogo da Cabra Cega*. Através de um trabalho de alinhavamento destas teorias, que se apresentavam dispersas, propusemos então uma sistematização de tais "retalhos de pensamentos", chegando a uma certa complementariedade entre eles. Esse trabalho de organização do *mundo comentado ficcional* referente a esta personagem nos levou a propor a existência do que denominamos de *Ensaio sobre o Fado*. Este se apresentou, portanto, como parâmetro para uma leitura interpretativa do ciclo romanesco, pela qual buscaríamos a compreensão de uma sua *diánoia* ("pensamento externo"), através do processo de articulação entre o seu *mundo narrado ficcional* e o seu *mundo comentado ficcional*. O procedimento de trabalho usado para a leitura de *Jogo da Cabra Cega*, feito a partir da compreensão de um "ensaio sobre a ironia", foi transposto para a leitura de *A Velha Casa*, agora a partir da proposição da existência do que denominamos de *Ensaio sobre o Fado*.

Toda essa primeira abordagem do ciclo romanesco corresponde o segundo capítulo da segunda parte de nosso estudo, intitulado *Abrindo as Portas d'A Velha Casa* .

Trilhados os caminhos de leitura nesse segundo capítulo acima referido, demos início então ao trabalho com o primeiro romance do ciclo, *Uma Gota de Sangue*. Não havendo nesta obra uma preponderância do *mundo comentado ficcional*, como já salientamos, nossa leitura orientou-se no sentido de construir uma interpretação do seu *mundo narrado ficcional* de forma coerente à lógica do acima citado *Ensaio sobre o Fado*. Nesse sentido, a leitura de *Uma Gota de Sangue* configurou-se como uma análise do percurso existencial da personagem protagonista (Lèlito), através da qual pudemos identificar em tal romance a problematização de certas questões prefiguradas no *Ensaio sobre o Fado*. Essa análise encontra-se organizada no terceiro capítulo da segunda parte deste trabalho: *A revelação do "mal em si ou noutrem" por Uma Gota de Sangue*.

Seguindo os mesmos parâmetros e dando continuidade à leitura do ciclo romanesco, passamos a trabalhar o romance seguinte, *As Raízes do Futuro*. A análise deste romance permitiu a constatação de um certo desenvolvimento das questões problematizadas no primeiro, referentes ao percurso existencial da personagem protagonista. Além disso, neste segundo volume da série, vimos ser introduzidas as problemáticas existenciais de outras três personagens (João, Maria Clara e Angelina) que passam a ocupar, a partir daí, um lugar relevante no desenrolar da narrativa dos demais romances do ciclo. Assim, tal como em *Uma Gota de Sangue*, passamos a pensar o *mundo narrado ficcional* a partir das questões expostas no *Ensaio sobre o Fado*. Nossa leitura deste segundo romance corresponde ao quarto capítulo da segunda parte deste estudo *: Entrando n'A Velha Casa: desvendando 'As Raízes do Futuro' da família de Azurara*.

A partir dos dados obtidos na análise do segundo romance do ciclo, a leitura dos demais romances passou a ser orientada no sentido de uma abordagem, em separado, do percurso existencial das personagens que aí se mostraram mais relevantes. É em torno das quatro personagens acima referidas que se desenvolvem os principais núcleos narrativos dos três últimos romances de *A Velha Casa*. Assim, para que fosse possível um melhor relacionamento com as questões propostas no *Ensaio sobre o Fado*, fez-se necessário que acompanhássemos separadamente o desenrolar da história ficcional de cada personagem. Acreditamos, portanto, que esse tipo de abordagem dos romances tornaria mais eficaz não

só o trato com o *mundo narrado ficcional* (responsável por instaurar o percurso existencial de cada personagem), mas também com as diversas aparições do *mundo comentado ficcional*, que se fazem recorrentes a partir do terceiro romance do ciclo. Esse trabalho permitiu que situássemos as diversas inserções ensaísticas em relação ao caso particular de cada uma, sempre sob a perspectiva do referido *Ensaio sobre o Fado*. Tal procedimento resultou nas análises dos três últimos romances do ciclo, as quais constituem o quinto capítulo - *O Vaticínio do quotidiano ou os Avisos do Destino* -, o sexto - *A mundanidade trágica da condição humana ou As Monstruosidades Vulgares* - e o sétimo capítulo - *Os Particulares Universais : Vidas São Vidas* .

A terceira parte da dissertação constitui-se de um estudo no qual procuramos estabelecer um "diálogo" de nosso trabalho com a fortuna crítica da produção romanesca de José Régio. Grande parte dessa fortuna crítica resultou de um trabalho de recolha de material bibliográfico realizado na Biblioteca Nacional de Lisboa e no Centro de Estudos Regianos situado em Vila do Conde, cidade natal do autor. Tal pesquisa foi possível graças a uma viagem que fizemos a Portugal no período de tempo em que aguardávamos a avaliação do material apresentado no "exame de qualificação". Tendo em mãos o material recolhido (inclusive dissertações de mestrado e teses recentes), estabelecemos como tarefa final situar o nosso procedimento de leitura, baseado na idéia de um *ensaísmo romanesco*, frente a uma avaliação crítica já estabelecida sobre os romances trabalhados. A partir disso, buscamos pensar as nossas conclusões interpretativas resultantes desse nosso método de leitura em relação a algumas discussões já propostas por essa fortuna crítica, em especial procuramos pensar a questão metaliterária que se mostrou de fundamental importância quanto ao entendimento da problemática que envolve tanto o protagonista de *Jogo da Cabra Cega* quanto o de *A Velha Casa*. Tal estudo, constituinte da terceira parte desta dissertação, corresponde ao que designamos como sendo o *Capítulo Final*.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO I

Sobre o romance e o pensamento

> *"Se há gênero literário que divirja, evolua, surpreenda, - ei-lo! Mas também se compreende que, pela própria dificuldade da questão e a perplexidade em que possam mergulhar exactamente os espíritos mais cautelosos (mais atentos à complexidade das questões, mais escrupulosos no julgarem), alguns mais arrojados se abalancem a julgar sem dificuldade de maior que isto é romance e aquilo não. Para estes, está o problema singularmente simplificado. (...) se dizemos dessas mesmas obras que não são romance, ver-nos-emos bem mais embaraçados em pretendendo achar uma definição satisfatória do gênero: definição que nem sacrifique a sua unidade dele, nem a sua tão larga diversidade. Além de que, e mau grado todos os nossos esforços, sempre correremos o grande risco de escorregar a um conceito de romance por demais subjetivo."*
>
> **José Régio.**[1]

O presente estudo teve o seu ponto de partida na constatação, advinda de uma nossa primeira leitura da produção romanesca de José Régio, em especial do *Jogo da Cabra Cega* e do ciclo romanesco *A Velha Casa*, da preponderância daquilo que identificamos como sendo a expressão de pensamentos: idéias ou teorizações. Com o decorrer de nossas leituras, pudemos constatar também que isso que julgávamos, num primeiro momento, uma peculiaridade da prosa narrativa romanesca de José Régio era menos uma peculiaridade do que uma possibilidade de realização que o próprio gênero romanesco deixa em aberto. Observando o percurso de formação deste, pudemos constatar que a referida característica dos romances de José Régio não deixava de ser uma realização recorrente na própria história do gênero.

A idéia de uma combinação de características de dois gêneros literários multiformes, o ensaio e o romance, foi o que nos sugeriu a proposição da fórmula *ensaísmo romanesco*. Ao invés, portanto, de iniciarmos nosso estudo com uma preocupação voltada a uma definição formal prévia desses dois gêneros envolvidos, resolvemos tirar proveito

---

[1] Apud. Lisboa, Eugênio. *José Régio. A Obra e o Homem*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986. pág.134. Excerto de : Régio, José. "Problemas de Crítica Literária". *Ocidente*, n° 56, Vol XVIII, 1942, pág. 426.

justamente da dificuldade de definição (proporcionada por suas várias possibilidades de realizações) para justificar essa nossa hipótese que, de certo modo, sugere uma espécie de trânsito de características de um gênero a outro, ou uma certa interseção de características entre os dois gêneros.

No que se refere ao trabalho com a noção do romance enquanto gênero[2], a definição analítica que propõe Northrop Frye[3] mostrou-se particularmente preciosa ao nosso estudo, no sentido de permitir uma legitimação do caráter multiforme daquilo que é comumente entendido como sendo tipicamente o gênero romanesco.

Essa legitimação é garantida, curiosamente, pela inversão que faz Frye em relação à noção do romance enquanto gênero, ao partir da idéia de que existe apenas uma forma matriz, a ficção em prosa, da qual se originariam ramos de realizações que seriam denominadas *formas contínuas específicas* .Ao contrário, portanto, de encarar o termo romance como aquele que engloba diversas formas de realizações, Frye enumera algumas características de um tipo de ficção em prosa que possibilitariam defini-lo pelo termo romance. Assim, segundo Frye, o romance seria apenas uma das formas específicas da ficção em prosa.

Desse modo, as diversas formas de realizações da prosa de ficção que freqüentemente seriam entendidas como sendo constituintes do gênero romanesco, por essa definição de Northrop Frye, são destacadas do termo englobante romance e passam a ser entendidas a partir de suas formas características, ao invés de serem enquadradas como gênero romanesco simplesmente por serem prosa de ficção. Particularmente, o que vale salientar nesse processo de tentativa de classificação das *formas contínuas específicas* é o fato de Frye reconhecer a existência de um certo relacionamento entre a prosa de ficção e o interesse teórico, especulativo.

Northrop Frye dá início ao seu raciocínio identificando no termo prosa de ficção uma ambiguidade causal em sua definição, decorrente do fato de não se saber se esta é definida enquanto texto por obedecer ao ritmo da prosa ou por ser fundamentalmente irrealidade. Por certo, diz Frye,

---

[2] Vale lembrar, aqui, que a noção de ensaio enquanto gênero será trabalhada no segundo capítulo desta primeira parte de nosso estudo.

[3] Frye, Northrop- "Formas Contínuas Específicas – Ficção em Prosa" . In: *Anatomia da Crítca.* São Paulo, Usp&Cultrix. 1973.

> ... a palavra ficção que, como poesia, significa etimologicamente algo feito em razão de si mesmo, poderia ser aplicada na crítica a qualquer obra de arte literária, de forma fundamentalmente contínua, o que significa quase sempre uma obra de arte em prosa. Ou, se isso é pedir muito, pelo menos algum protesto podia ser admitido contra o hábito superficial de identificar a ficção como a única forma genuína de ficção que conhecemos, o romance.[4]

Em seguida, Frye argumenta no sentido de demonstrar o raciocínio que busca identificar a ficção ao romance, chegando à conclusão que o

> modo, centrado no romance, de ver a prosa de ficção, é claramente uma perspectiva ptolomaica, muito complicada, hoje, para ainda ser útil e algum modo de ver mais relativo e copernicano deve tomar-lhe o lugar. Quando começamos a pensar seriamente no romance, não como se fosse ficção, mas uma forma de ficção, sentimos que suas características, quaisquer que sejam, são de molde a fazer, (...). [5]

Tendo, pois, invertido a idéia de que a prosa de ficção é que gira em torno da definição de romance e passando a entender o romance como uma forma literária variável, que gira em torno do conceito de prosa de ficção, Frye busca uma reorganização do que comumente é caracterizado pelo termo romance. Partindo da comparação das obras de Jane Austen e Emily Brönte, Frye propõe a primeira diferenciação entre prosas ficcionais. Entende as obras da primeira autora como representativas da forma ficcional que vai chamar de *romance*; às obras da segunda prefere dar o nome de *estória romanesca*. A primeira forma define-se pelo interesse do romancista em tratar de personalidades, com personagens que trazem suas *personae* ou suas caras sociais, e é por isso que para realizá-lo o romancista precisa da estrutura de uma sociedade estável. Já na *estória romanesca* o autor busca tratar da individualidade, com personagens sem necessidade de serem definidas pela estrutura social, ou seja, são mais idealizadas.

---

[4] *op. cit.* págs. 297-298
[5] *op. cit.* pág. 298

Uma outra forma de ficção que permeia o romance, entende Frye, é a *confissão*. A maior parte delas é inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional, a selecionar apenas aqueles acontecimentos e experiência da vida do escritor que vão construir uma forma integrada. Frye considera Santo Agostinho como o inventor da *confissão*. Nesse tipo de forma de ficção encontramos quase sempre algum interesse específico "intelectual ou teórico" somado à função confessional:

> Quase sempre algum interesse teórico e intelectual na religião, na política ou na arte desempenha um papel precípuo na confissão. É o êxito de um autor em unir seu espírito com tais temas que faz o autor de uma confissão sentir que vale a pena escrever sobre sua vida. Mas esse interesse em idéias e afirmações teóricas é alheio ao gênio do romance propriamente dito, onde o problema técnico é decompor toda teoria em relações pessoais.[6]

Para esses três primeiros tipos de formas específicas de ficção em prosa, Frye reconhece que tanto para o *romance*, quanto para a *estória romanesca*, quanto para a *confissão*, existem as formas longas e as mais curtas. No que se refere à última, Frye reconhece no "ensaio informal" a forma curta desse tipo de ficção em prosa e chega a afirmar que a obra "de Montaigne é uma confissão formada de ensaios, à qual apenas falta a narração contínua do tipo mais amplo". Assim, tendo estabelecido essas três formas de prosa ficcional, Frye resume suas características da seguinte maneira:

> O romance tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade. A estória romanesca tende a ser introvertida e pessoal; também lida com pessoas, mas de modo mais subjetivo. (Subjetivo aqui se refere ao modo de tratar, não ao tema. As personagens da estória romanesca são heróicas e portanto inescrutáveis; o romancista tem maior liberdade para entrar no espírito de suas personagens porque ele é mais objetivo). A confissão também é introvertida, mas intelectualizada no conteúdo.[7]

---

[6] *op. cit.* pág. 302
[7] *op. cit.* pág. 303

O passo final que dá Frye na busca pelas definições básicas da prosa ficcional é no sentido de distinguir uma quarta forma de ficção que seja, diferentemente das três anteriores, extrovertida e intelectual. Esse passo é dado em direção à sátira *menipéia*[8], a partir da qual chega a um novo conceito de prosa ficcional, a *anatomia*:

> O satirista menipeu, cuidando de temas e atitudes intelectuais, mostra sua exuberância em peculiaridades intelectuais empilhando enorme massa de erudição sobre seu tema ou soterrando seus alvos pedantescos sob uma avalanche de seu próprio palavreado. (...) O modo de tratar criadoramente a erudição exaustiva é o princípio organizador da maior sátira menipéia da literatura inglesa antes de Swift, a *Anatomy of Melancoly* de Burton. Aqui a sociedade humana é estudada segundo o padrão intelectual ministrado pelo conceito de melancolia, um simpósio de livros substitui o diálogo, e o resultado é a sinopse mais ampla da vida humana, num só livro, que a literatura havia visto desde Chaucer, um dos autores prediletos de Burton. (...) A palavra 'anatomia', no título de Burton, significa dissecação ou análise, e exprime com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica de sua forma. Podemos adotá-lo também como um nome conveniente para substituir a designação incômoda e bastante desencaminhadora, nos tempos modernos, de 'sátira menipéia'. (...) a *anatomia*, afinal, naturalmente começa a fundir-se com o romance, produzindo vários híbridos, inclusive o *roman à these* e romances proletários da década de trinta, neste século. [9]

Para fechar o seu estudo, Northrop Frye reconhece que as formas *romance*, *estória romanesca*, *confissão* e *anatomia*, enquanto possibilidades potenciais de formas de realização da ficção em prosa, podem combinar-se entre si, pois considera "rara a concentração numa forma só".

---

[8] "A sátira menipéia (também chamada mais raramente sátira à Varrão), foi supostamente inventada por um cínico grego chamado Menipo. (...) A sátira menipéia parece ter-se desenvolvido da sátira em verso por meio da prática de acrescentar-lhe interlúdios em prosa, mas nós a conhecemos apenas como uma forma de prosa, embora um de seus traços recorrentes, visto em Peacock, seja o uso de verso incidental. A sátira menipéia lida menos com pessoas, como pessoas, do que com atitudes espirituais. Profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuoses, entusiastas, rapaces e incompetentes, são tratados de acordo com seus liames profissionais com a vida, de modo distinto de seu comportamento social. A sátira menipéia, assim, assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com idéias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, e apresenta as pessoas como porta-vozes das idéias que representam." Cf. *op. cit. pág.* 303-304

[9] *op. cit.* pág. 305-306

O que deve ficar dessa incursão pelas concepções de Frye é, primeiramente, o fato de que as características do gênero que é comumente entendido como o romanesco "são de molde a fazer", já que as suas realizações dependem das várias possibilidades de combinações das quatro formas que especifica para a ficção em prosa.

Em segundo lugar, e o que de mais precioso apresenta-se ao nosso estudo, é justamente o fato de Northrop Frye ter reconhecido, pela proposição de suas categorias (tais como a *confissão* e a *anatomia*), o "interesse teórico e intelectual" como sendo característico dessas *formas contínuas específicas* da ficção em prosa. Particularmente, o mais importante é ter reconhecido o "ensaio informal" de Montaigne como uma forma curta de *autobiografia*, bem como a possibilidade de combinação dessa forma com uma "narração contínua de tipo mais amplo". Se Northrop Frye vê a produção de Montaigne, o precursor do gênero ensaístico, enquadrada num dos tipos de *formas contínuas específicas*, e se chega à conclusão de que esses tipos são passíveis de combinação, podemos concluir que a nossa hipótese inicial de um *ensaísmo romanesco* - uma certa interseção de características entre o ensaio e o romance- parece ganhar alguma legitimidade.

Tendo sido patenteada pela teoria de Frye a possibilidade de entrecruzamento de características entre o romance e o ensaio, uma breve visada em algumas das obras consideradas como os marcos do processo de formação do gênero romanesco permitirá, além da confirmação de suas variações formais, perceber os diferentes tipos de relações entre o romance e o pensamento sob um ponto de vista histórico-literário. Assim, se o romance mais se aproxima do ensaio na medida em que vemos ser maior nele o interesse por idéias ou teorizações, no sentido inverso, distancia-se da tendência que lhe é originária, pois como diz Frye, o "interesse em idéias e afirmações teóricas é alheio ao gênio do romance propriamente dito, onde o problema técnico é decompor toda teoria em relações pessoais". Tal "problema técnico" deve ser resolvido no romance pela instauração de uma ficção através da narrativa de eventos, a qual garante ao romance o seu caráter mimético, de representação. Assim, dependendo dos interesses (sejam eles de ordem social, pessoal, ou ideológica, moral, religiosa, etc...) que influenciam o surgimento de uma obra romanesca, a sua forma será moldada de maneira a corresponder ao interesse que nela se mostrar maior. É por isso que a ênfase de uma obra romanesca pode estar na narrativa de acontecimentos se o interesse primeiro estiver completamente alheio a especulações

ideológicas abstratas (romance de intriga, de aventura, policial). Num sentido inverso, se o interesse recair sobre a especulação filosófica de idéias, a narrativa de acontecimentos pode deixar de ter importância primeira na obra. Contudo, pode haver uma combinação entre os dois interesses, e o romance pode surgir também de um interesse ideológico ou teórico, mas a importância pode recair justamente na narrativa de acontecimentos. Neste caso o romancista busca decompor toda a teoria abstrata em relações pessoais através da instauração dos acontecimentos pela ficção narrativa. Esse é o caso, por exemplo, dos romances moralistas, que buscam, através da narração de acontecimentos, comprovar ou fazer prevalecer uma idéia ou conceitos (considerados bons), em detrimento de outros (considerados ruins).

Mesmo tendo em mente as limitações da definição do gênero romance, o que parece garantir uma relação entre as diferentes formas de realização desse gênero, seja pela aproximação ou diferenciação, é justamente o seu aspecto narrativo. Assim, da mesma forma que esse caráter foi o que garantiu uma certa unidade ao que se reconhece como gênero romanesco, também foram as variações e modificações no processo de construção dessa narrativa ao longo do tempo as responsáveis pelo estabelecimento de seu caráter multiforme. Se é o aspecto narrativo o que parece conferir uma certa unidade ao que se considera como gênero romanesco, este, contudo, não deve ser entendido apenas por este aspecto.

A narrativa, enquanto característica definidora de uma realização literária, já abundantemente presente nas produções gregas e latinas, faz-se recorrente também ao longo da Idade Média. É o que nos mostram obras como *As Mil e Uma Noites*, as novelas de cavalaria e, mais tardiamente no século XIV, os contos do *Decamerone* de Boccaccio, os quais, de uma certa forma, mesmo ainda inseridos na Idade Média, antecipam alguns traços de um realismo pícaro renascentista. Levando em consideração, no entanto, o fato de que o gênero romanesco ganha contornos mais definidos apenas a partir da época moderna, é justamente com o romance picaresco, característico do período seiscentista, que se inicia a forma romanesca moderna.

A obra que é considerada o gérmen da picaresca, *Lazarillo de Tormes*, é editada anonimamente pela primeira vez em 1554. Essa obra introduz uma forma nova de narrativa, pela qual o próprio protagonista conta, em primeira pessoa, a sua vida de

marginalizado e sua luta pela sobrevivência. Essa forma de narração elimina o usual intermediário que era o então narrador onisciente das novelas de cavalaria. Por essa modificação formal, o leitor é levado ao interior da experiência do próprio protagonista, o qual é caracterizado de modo a subverter todos os valores cavalheirescos. O pícaro constitui-se como um anti-herói que subverte os valores místicos e de honra que caracterizavam as atitudes dos heróis dos romances de cavalaria, como Lancelot, Perceval e Galaaz. Às pretensões genealógicas da nobreza se opõe a antigenealogia do anti-herói. Lázaro é filho de uma lavadeira e de um ladrão, que morre e o deixa sozinho com sua mãe, a qual se junta a um mouro e o deixa sob os cuidados de um velho cego. Com este, Lázaro começa a passar fome e tem a sua astúcia como único recurso de sobrevivência. Assim, o que se desenvolve não é a história de um herói (personagem cujas ações se desenvolvem no sentido do bem comum), mas de sua antítese, que protagoniza uma série de aventuras em que aprende a procurar, antes de mais nada, somente o seu próprio proveito.

Voltando, portanto, à questão de onde partimos, a relação entre o romance e o pensamento; vemos que o romance picaresco, considerado o ponto de partida do romance moderno, é todo ele constituído única e simplesmente pela narração das aventuras desse anti-herói, não havendo espaço na narrativa para qualquer tipo de intrusão de idéias ou abstrações teóricas. É a própria narração das aventuras que se constitui como a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça, e por essa narração é traçada uma sátira da sociedade em que os valores da nobreza e de um clero medievais aparecem em decadência. Assim, essa crítica à sociedade da época, que parece inerente ao romance picaresco, permite-nos falar num certo interesse ideológico do romance, que, contudo, nunca é transposto de forma direta, através de uma proposição teórica que visasse a uma crítica social, mas sim de forma indireta, unicamente pela narração das referidas peripécias. A crítica acontece, pois, pela instauração de uma *diegese*, que faz o leitor supor uma sua "ideologia".

Se, portanto, o romance picaresco surge em seu tempo como uma forma de crítica a uma estrutura social decadente, crítica esta que será bem melhor desenvolvida, como sabemos, no *Dom Quijote* (1605-1615), já na segunda metade do século dezessete o gênero romanesco irá moldar-se ao seu tempo assumindo uma forma barroca. A mais significativa obra representante desse período surge em 1678. Trata-se de *La Princesse de Clèves*, de

Madame de La Fayette. Se o romance picaresco, assumindo uma forma marginal, critica uma sociedade nobre e clerical em decadência, o romance de Madame de La Fayette surge inserido num contexto pós-renascentista, posterior à contra-reforma, e nele vemos a figuração de uma sociedade bem sedimentada sobre seus valores. O palco dos seus acontecimentos é o da corte francesa no período de Henrique II. A intriga desse romance consiste num triângulo amoroso e começa fazendo referência ao período de integração à corte de uma jovem aristocrata denominada Mlle. De Chartres que, por conveniências sociais e de interesses familiares, é levada a casar-se com o príncipe de Clèves. A complicação da intriga acontece pelo acirramento da paixão recíproca, mas nunca concretizada, entre a então princesa de Clèves e o Duque de Nemours. O heroísmo da personagem protagonista consiste na confissão de seus sentimentos infiéis ao marido e na renúncia à sua paixão. Torturado pelas suspeitas de infidelidade da mulher, o príncipe morre. Mesmo livre para casar-se com o Duque de Nemours, a princesa de Clèves, responsabilizando-se pela morte do marido, entrega-se à renuncia ascética ao preferir o enclausuramento num convento à união com o homem amado.

La Princesse de Clèves é considerada a obra precursora do romance psicológio moderno, pois a sua intriga evolui na medida em que evolui o debate interior da personagem protagonista, debate que conduz a um desfecho no qual o que prevalece é a virtude e a honra em detrimento da paixão. Contudo, apesar desse desfecho romanesco conduzir a heroína a um convento, isso não acontece em nome de uma moral cristã, mas sim porque a autora constrói a sua heroína de forma que esta seja coerente a uma "vertu" pré-estabelecida, que se mostra como herança de uma galantaria heróica baseada no sentimento de honra, e é isto que faz com que a princesa confesse tudo ao marido e que renuncie à união com o amante. É justamente com *La Princesse de Clèves* que o termo romance deixa de ser relacionado a um gênero menor, marginal (característica do picaresco) e passa a ser encarado como um gênero sério, capaz de fornecer matéria para as discussões nos salões da corte, para as reflexões dos moralistas e até como exemplo para as meditações religiosas.

Retomando a questão a respeito da relação entre o romance e o pensamento, podemos considerar que este romance é inovador pois coloca em primeiro plano a análise psicológica de suas personagens (principalmente a protagonista) em relação às suas ações.

O triângulo amoroso seria corriqueiro e medíocre em *La Princesse de Clèves* se ele não servisse para proporcionar uma análise psicológica das personagens, mesmo que essa análise surja, como é o caso, para demonstrar uma consciência tipificada por um código de honra pré-estabelecido. Assim, se no *Lazarillo de Tormes* vemos a crítica à sociedade da época através da narração das peripécias da personagem-protagonista, em *La Princesse de Clèves* a capacidade de auto-análise da protagonista restringe as suas possíveis ações. Contudo, Madame de La Fayette não introduz raciocínios teorizantes em seu romance a fim de argumentar a favor de uma "vertu" proposta pela moral da corte, mas sim a faz vencer na intriga romanesca mostrando o debate psicológico da protagonista e a sua atitude a-passional da escolha ascética, que confere o desfecho "virtuoso" à trama do romance.

Conferindo ao gênero romanesco um caráter mais sério, com propósitos nobres, *La Princesse de Clèves* abre o caminho para as experimentações romanescas de fundo moralista-religioso, inaugura um sentido educativo do gênero romanesco, o qual será explorado, por exemplo, por alguns romancistas religiosos moralistas do século dezoito, em especial o Abade Prévost, com o seu *Manon Lescaut*. Esse romance constitui-se como parte de uma obra mais longa, as *Memoires d'un Homme de Qualité*, tendo sido editado em separado em 1753, rendendo ao seu autor a imortalidade.

Ao contrário do romance de Madame de La Fayette, em que a personagem protagonista tem absoluto controle de sua ações e age em nome de sua honra, não se entregando aos seus impulsos passionais, em *Manon Lescaut* a personagem protagonista figura como vítima de seus próprios impulsos passionais, os quais a conduzem às circunstâncias mais degradantes. A narração deste romance é assumida por uma voz que se diz ser o próprio escritor, e alerta que a história que vai relatar fora contada por aquele mesmo que a viveu: o cavaleiro des Grieux. O romance constitui-se, pois, como o relato das diversas peripécias por que passa este aristocrata a propósito de um arrebatamento amoroso proporcionado pelo encontro com uma bela garota do povo, de nome Manon Lescaut.

Manon Lescaut é um romance genuinamente de ação. Não há análise psicológica das personagens, que jamais ponderam racionalmente e são sempre dependentes dos impulsos afetivos. É a decisão pelo passional que sustenta o fio dramático da história, que

se constitui como um emaranhado de acontecimentos. Nesses termos, *Manon Lescaut* assemelha-se ao romance picaresco, no sentido de ser um romance quase que unicamente constituído de ações. Porém, no primeiro, a causa motriz dos acontecimentos é a "fome", enquanto que neste caso o que move a intriga é a paixão. Ao contrário, por exemplo, de *La Princesse de Clèves*, neste romance o protagonista jamais hesita em dar prosseguimento a uma ação em nome da paixão, mesmo que essa ação atente contra a moral e os princípios religiosos. Em *Manon Lescaut* as ações do protagonista progridem sempre no sentido contrário à moral estabelecida pela sociedade. Esse processo contraditório, no entanto, não se mostra como uma forma de crítica, mas sim como resultado de uma falta de controle do protagonista em relação aos seus sentimentos. Contudo, apesar de quase todo o enredo do romance ser composto por relatos de ações "imorais", *Manon Lescaut* configura-se como um romance moralista, pois em suas últimas páginas vemos a conversão da ovelha desgarrada, o cavaleiro des Grieux. Tudo o que fora narrado até então passa a ser entendido como provação e, portanto, ganha um outro significado. As ações "imorais" e anti-religiosas relatadas durante o decorrer do romance, que se configuraram como a causa de toda a desgraça e sofrimento do protagonista, passam a ser vistas como um caminho necessário de ascese moral.

De volta à questão da relação entre o romance e o pensamento, poderíamos dizer que o gênero romanesco, em suas realizações modernas (pós-renascentista), constitui-se, via de regra, como uma manifestação literária que tem o seu fundo "ideológico" ("pensamento") pré-estabelecido e que é construído de forma a transmitir essa ideologia ao seu leitor, havendo, pois, a pressuposição de um processo comunicacional. Devemos fazer, contudo, uma distinção entre as formas de pensamentos (idéias) das quais falamos quando tratamos das obras romanescas. Assim, para não incorrermos em confusões terminológicas, poderíamos dizer que há dois tipos de "pensamentos": o primeiro diz respeito à idéia ou pensamento poético que o leitor obtém do escritor, que difere das outras classes do pensamento, e que Northrop Frye entende pelo termo *diánoia*[10]. O segundo tipo seria

[10] Frye, Northrop. "Crítica Histórica: Teoria dos modos". In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Usp&Cultrix, 1973. Sobre este conceito específico, Frye o entende do seguinte modo: "Em gêneros tais como os romances e peças, a ficção interna é comumente de interesse precípuo; nos ensaios e na lírica, o interesse primário está na *diánoia*, a idéia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor. A melhor tradução de diánoia talvez seja, "tema", e a literatura com esse interesse ideal ou conceptual pode ser chamada temática. Quando o leitor de um romance indaga: 'Em que irá

aquele que é representado no próprio romance. Assim, se o primeiro tipo de pensamento pode depender de uma ideologia pré-estabelecida ou do próprio processo de compreensão de leitura, o segundo tipo mostra-se como uma parte integrante do próprio processo narrativo romanesco e, juntamente com as ações que esse processo instaura, contribui para que se chegue ao estabelecimento do primeiro pelo processo configurativo de leitura. É nesse sentido que o primeiro não depende da existência do segundo numa obra romanesca, e é por isso que *Lazarillo de Tormes* e *Manon Lescaut* (obras em que não há a representação do pensamento) impõem a sua *diánoia* unicamente a partir da narração de acontecimentos, ao passo que no caso de *La Princesse de Clèves* faz-se necessária a compreensão da análise dos pensamentos da personagem protagonista para que possamos entender também o desencadear das ações e, assim, chegar à apreensão de uma sua *diánoia*. Ao primeiro tipo de pensamento, dependente do processo de configuração de leitura, poderíamos chamá-lo de "externo"; já o segundo chamá-lo-íamos de "interno" pois diz respeito a uma forma de representação do pensamento no interior da obra romanesca. Como vimos, em *La Princesse de Clèves* esse pensamento é tratado dentro do romance através de uma espécie de análise psicológica das personagens, principalmente da protagonista (análise que difere da que foi desenvolvida pelo romance psicológico contemporâneo). Contudo, o tipo de pensamento que chamamos de "interno" e que contribui para o entendimento daquele que chamamos de externo também pode constituir-se como o lugar da exposição e do desenvolvimento de idéias ou teorias. Isso pode ser feito, por exemplo, pela transposição direta dos pensamentos das personagens (no caso dos romances contemporâneos) ou pela transposição de suas falas. É esse tipo de realização romanesca o mais propício para a interseção de características entre o romance e o ensaio.

Uma obra bem representativa desta interseção é *Le Neveu de Rameau*, de Denis Diderot, surgida alguns anos após *Manon Lescaut* (sua primeira edição é de 1775) . Esta

---

dar esta estória?', está formulando uma pergunta sobre o enredo, especificamente sobre aquele aspecto crucial do enredo que Aristóteles chama reconhecimento ou *anagnórisis*. Mas é igualmente provável que pergunte: 'Qual é o sentido desta estória?' Esta pergunta relaciona-se com a *diánoia*, e indica que os temas têm seus elementos de *anagnórise*, tal como os enredos têm". pág. 58.

Aristóteles refere-se à *dianóia* especificamente no capítulo XIX da *Poética* : "O que respeita ao pensamento [diánoia] tem seu lugar na retórica, porque o assunto mais pertence ao campo desta disciplina. O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra, dêle fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas". C.f. Aristóteles. *Poética*. Porto Alegre, Editora Globo. 1966. págs 89-90.

obra é compreendida como "sátira segunda", pois segue a "sátira primeira" que compõe o opúsculo escrito por Diderot *Sobre os Caracteres e as Palavras Caráter, Profissão, etc....* *Le Neveu de Rameau* inicia-se com uma pequena narração de um hábito (passear no Palais-Royal e apreciar algumas partidas de xadrez no Café Regence) daquele que irá se autodenominar "eu" (o filósofo) no diálogo com o sobrinho de Rameau, diálogo este que irá preencher todo o restante da obra. Em *Le Neveu de Rameau* as personagens são construídas não a partir da ação que praticam mas sim pelas suas falas. A representação do pensamento teorético das personagens realiza-se, pois, pelo processo de construção de um debate entre elas. É, por conseguinte, pelo desenvolvimento deste debate que Denis Diderot consegue chegar à construção daquilo que chamamos de "pensamento exterior" ou *diánoia* da obra. Neste caso específico, essa *diánoia* pode ser sintetizada pela idéia de uma sátira à sociedade de sua época, consubstanciada por uma crítica moral ao comportamento hipócrita daquela classe social propositora de um racionalismo iluminista. O debate entre o filósofo e o sobrinho de Rameau constrói-se, portanto, de forma a promover a subversão dos valores bem como o descrédito numa certeza racionalista. Nota-se nele o representante maior da verdadeira consciência cética iluminista, que descrê até da própria razão como forma de se chegar à verdade e, por essa via, a obra mostra-se crítica em relação ao próprio iluminismo do qual é originária, pois ao propor uma crise da razão e a impossibilidade de se explicar o mundo somente por ela , a única alternativa que se abre é a admissão da não-razão. Nesse sentido, essa obra antecipa em grande parte características do pensamento contemporâneo, que se estabelecerá seguidamente ao romantismo.

Se *Le Neveu de Rameau* mostra-nos a razão iluminista em crise ao mesmo tempo que tece uma crítica aguda ao comportamento social de sua época, é numa obra um pouco posterior que podemos constatar a representação de uma certa decadência dos códigos regedores dessa mesma sociedade retratada por Diderot. Ali veremos mais acentuada a figuração de uma não-razão, e em certo sentido um prenúncio de características românticas, tais como a do homem enquanto indivíduo portador de impulsos passionais que não pode controlar e que também não podem ser simplesmente podados por um código de comportamento ou pelas regras de um jogo social. Trata-se da obra *Les Liaisons Dangereuses*, de Chordelos de Laclos, publicada em 1782. Confirmando o caráter

multiforme do gênero romanesco, esta obra tem a sua narrativa construída em forma de cartas, pelas quais cada personagem vai sendo caracterizada na mesma medida em que se vai acirrando a teia de relações que se forma conforme vão ocorrendo as correspondências. Uma das obras precursoras do "romance epistolar", *Les Liaisons Dangereuses* é particularmente interessante pois (diferentemente de *Le Neveu de Rameau*, em que vemos um ensaio de idéias e teorizações através do debate dialogado) enquanto leitores somos levados a obter uma visão panorâmica da rede de relações que se apresenta através das correspondências. É nesse sentido que nos são reveladas coisas que permanecem veladas às próprias personagens. Desta forma, vemos as personagens envolvidas numa teia de relações da qual estas mesmas não têm consciência plena. Graças a essa visão panorâmica, vamos conhecendo também a complexidade dos problemas psico-sentimentais em que cada personagem aparece envolvida. É pelo próprio discurso das personagens e pelas interlocuções que se estabelecem que podemos perceber a falsidade ou a sinceridade das mesmas. Essa onisciência panorâmica que é dada ao leitor permite entender as personagens como integrantes de um jogo, o qual tem as suas regras subvertidas quando a individualidade de cada uma vem à tona e confronta-se com essas regras. As personagens deixam de ser peças de um tabuleiro quando passam a agir não mais de acordo com as regras do jogo, mas sim de acordo com os seus próprios impulsos e interesses pessoais. O romance não passaria de um relato de uma querela dom-juanesca se o pacto firmado entre Madame de Merteuil e o visconde de Valmont não fosse quebrado. A intriga seria medíocre e teria o seu fim justamente com o cumprimento da aposta que se estabelece entre ambos : se Valmont conseguisse seduzir e possuir a jovem Cecile Volanges (prometida em casamento ao honrado e ingênuo Danceny), Madame de Merteuil teria que se entregar ao Visconde de Valmont pelo menos por uma noite. Apesar de ter cumprido o que prometera, Valmont não recebe a devida recompensa que fora combinada com Madame de Merteuil e, a partir daí, ambos declaram-se em guerra. Começa então a esgrima de intrigas que resultará, ao final, na morte de Valmont e na degradação mental da Madame de Merteuil. O que garante o final trágico de *Les Liaisons Dangereuses* é, assim, a quebra com as regras do jogo da sedução, que acontece por causa do envolvimento passional de seus participantes. O segredo do jogo da sedução estaria justamente no não envolvimento sentimental, e é este envolvimento (seja por vaidade, inveja ou ciúmes) que

justifica a atitude de Madame de Merteuil de não cumprir com a sua palavra na aposta com Valmont.

Na verdade, o que vemos neste romance, além de uma leitura crítica do comportamento moral postiço dos salões da corte francesa do século XVIII, é o homem sendo devorado pelos mesmos sentimentos com os quais procura brincar. Valmont e Madame de Merteuil são traídos pelo mito da conquista pois não conseguem passar por cima de seus próprios sentimentos, ambos são engolidos por esse mesmo mito.

Se em *Les Liaisons Dangereuses* as personagens são dominadas pelas forças de suas emoções e conduzidas a um final trágico, fatores que denunciam um certo pré-romantismo desta obra, é quase após cinqüenta anos de sua publicação que surge uma obra em que figuram bem delineados alguns caracteres românticos, além de apontar também para um pós romantismo característico de um realismo-naturalista. Em 1830, Henri Beyle Marie, sob o pseudônimo de Stendhal, publica *Le Rouge et le Noir*. Diferentemente de *Les Liaisons Dangereuses*, que retrata a corte francesa do século XVIII, o romance de Stendhal enfoca a nova classe social que passa a dominar o cenário europeu a partir do século XIX. É nesse sentido que o palco dos acontecimentos em *Le Rouge et le Noir* passa a ser o ambiente provinciano (em substituição aos salões) e a "aristocracia" retratada, a burguesia. Nesse romance há a figuração de uma sociedade capitalista já bem sedimentada, com uma divisão de classes bem definida. E é essa divisão o parâmetro sobre o qual é construída a história, a qual constitui-se, basicamente, numa tentativa frustrada (e trágica) de ascensão social de um indivíduo de origem proletária, Julien Sorel, à aristocracia burguesa. Sorel, filho de marceneiro, pouco afeito ao trabalho manual, recebe, desde pequeno, uma educação para fins sacerdotais. Contudo, o seu primeiro contato com a burguesia acontece quando é escolhido para ser o preceptor dos filhos do Sr. de Renal, um novo-rico dono de uma fábrica de pregos que se fizera prefeito do franco-condado de Verièrs.

A narrativa tem a sua complicação garantida pela paixão que Julien Sorel faz aflorar na esposa do velho Sr. de Renal e não demora que o jovem e arrivista preceptor torne-se amante da senhora de Renal. Para abafar os comentários e as intrigas que naturalmente vinham surgindo no condado, Sorel, seguindo os conselhos de seu velho preceptor, o padre Chelan, ingressa no seminário de Besanson, de onde sai, sem formar-se padre, para ser secretário do Marquês de La Mole. É aí que se abrem, novamente, as

oportunidades de ascensão social. Sorel conquista grande simpatia do Marquês e logo também o coração da sua filha, Matilde de La Mole. Desse modo, quando o projeto do jovem arrivista parecia estar se concretizando, estando prestes a casar-se com Matilde, o Marquês de La Mole recebe uma carta da Sra. De Renal denunciando o passado comprometedor do então noivo. Esse fato resulta no cancelamento do casamento e, por conseguinte, na frustração da ascensão social de Julien Sorel. Este, por sua vez, vindo a conhecer a causa que interrompera o seu casamento, segue para Verièrs e, dentro de uma igreja, atira contra a sua ex-amante, ferindo-a no braço. Julien é preso e, convencido de que matara a Sra. De Renal, abstém-se de defender-se das acusações e de desculpar-se, sendo, então, condenado à morte.

Reintroduzindo, aqui, a questão a respeito da relação entre o romance e o pensamento, poderíamos dizer que em *Le Rouge et le Noir* não há a incidência daquilo que chamamos "pensamento interno" (representado no processo mimético de configuração romanesca), tal como é evidente em *Le Neveu de Rameau*, ou seja, não há a intrusão de idéias ou teorias na narrativa. Contudo, no que se refere à relação do romance com o "pensamento externo", aquele que o leitor obtém da leitura da obra, vemos que, apesar de a ação de *Le Rouge et le Noir* conduzir o seu protagonista ao fracasso ou à desgraça de um final trágico (o que de certo modo o aproxima de *Manon Lescaut* e de *Les Liaisons Dangereuses*), o "pensamento externo" desse romance não pode ser reduzido a um moralismo cristão, tal qual o de *Manon Lescaut*, nem tampouco pode ser entendido como um retrato de um fracassado jogo perfidioso de sedução dom-juanesca tal como em *Le Liaisons Dangereuses*. Em *Le Rouge et le Noir*, o que vemos prevalecer, enquanto *diánoia*, é um certo determinismo, pois, apesar de as personagens serem bem construídas enquanto indivíduos (portadoras de ambições, desejos e paixões), elas não conseguem escapar ao condicionamento da classe a que pertencem. É nesse sentido que o projeto de ascensão social de Julien Sorel mostra-se fadado ao fracasso. Assim, se *Le Rouge et le Noir* tem muito das características românticas tendo em vista o fato de sua ação progredir sempre a partir de um princípio irracional ou passional (a paixão da Sra. de Renal por Sorel, a paixão de Matilde de La Mole por Sorel, a explosão de ira de Sorel contra a Sra. de Renal), também se mostra prenhe de uma característica literária tipicamente naturalista, que é a representação de um certo determinismo.

Se *Le Rouge et le Noir* mostra-nos um certo retrato determinista da sociedade francesa do primeiro quartel do século XIX , revelando assim o seu caráter naturalista, é com *La Comédie Humaine* de Balzac que o naturalismo de Stendhal será desenvolvido e num certo sentido ultrapassado. Com *Le Père Goriot*, publicado quatro anos após o romance de Stendhal, em 1834, há uma introdução de elementos novos ao realismo-naturalista francês. Enquanto o jovem pobre e ambicioso Julien Sorel fracassa em seu projeto de ascensão social, e é condicionado a um fim trágico, em *Le Père Goriot* o que vemos é o processo contrário, de fracasso e decadência de um outrora bem-sucedido burguês fabricante de massas, que transforma todo o restante de sua fortuna em dotes para os bons casamentos de suas filhas. Grosso modo, esse romance constitui-se sobre a problemática da relação entre o resignado e bondoso pai Goriot e as filhas ingratas Nastácia e Delfina. Estas, depois de bem casadas, respectivamente, com o conde de Restaud e o banqueiro de Nucingen, abandonam o velho pai na pobre casa-pensão da senhora Vauquer. Pelo processo de construção do cenário desse ambiente, pela sua descrição e pela caracterização pormenorizada das personagens que nele aparecem, faz-se notável o caráter realista-naturalista do romance, o mesmo de *Les Ilusions Perdues* e *Eugénie Grandet*, por exemplo.

Mais do que esse caráter realista-naturalista balzaquiano, o que faz de *Le Père Goriot* uma obra diferenciada é o fato de antecipar, de certo modo, alguns traços de uma literatura psicologista que viria aflorar mais tarde, na segunda metade do século XIX. O que dá densidade a esse romance de Balzac não é propriamente o desenrolar da intriga, mas sim o sofrimento, o drama interior sentimental do pai rejeitado e traído pelas filhas. Esse drama interior vem à tona, torna-se aparente, pela relação confidencial que se estabelece entre a personagem central, o pai Goriot, e uma outra personagem que também habita a casa-pensão da senhora Vauquer, Rastignac, personagem recorrente nos romances de *La Comédie Humaine*.

A obra de Balzac aponta para dois caminhos para os quais rumarão as realizações romanescas posteriores: um é o caminho do romance psicológico, cujo marco é Dostoyevski; o outro é o de um realismo extremado que fará o "mostrar" romanesco prevalecer sobre o "contar". Esse segundo caminho é o tomado por Gustav Flaubert que,

diferentemente de Balzac, que produzia romances a "toque de caixa", demora sete anos para burilar o seu *Madame Bovary*, editado em 1857.

Neste romance há ainda um dado interessante, que aparece a propósito da caracterização da personagem protagonista, que é o caráter interliterário desta obra. Ema Bovary tem a sua personalidade moldada pelas leituras que faz das obras idílicas, romances em que se tem a representação perfeita da felicidade amorosa. Ela aparece como uma personagem de fundo romântico, mas inserida num contexto realista e é por isso que Ema não se adapta ao marasmo de uma vida pequeno-burguesa que passa a ter depois do casamento com o médico Carlos Bovary. Pela necessidade de satisfação de seus anseios e suas aspirações românticas, proporcionada pelas suas leituras, Ema passa a aventurar-se em relações extra-conjugais. O primeiro destes casos, com o jovem estudante León, não passa do nível do amor platônico. É com o "bon-vivant" Rodolfo Boulanger que Ema viverá o arrebatamento amoroso, de um romantismo exacerbadamente erótico. Contudo, ela é abandonada por Rodolfo quando estavam prestes a fugir. Tomada pela infelicidade da decepção amorosa, adquire grave enfermidade física, da qual só é curada completamente quando reencontra o primeiro amor, León. A partir daí, a vida ambígua a que Ema é obrigada a levar para manter o seu casamento e o seu relacionamento com o amante passa a lhe render muitas despesas, fazendo assim com que caia nas garras do usurário L'Heureux. Esse usurário acaba arruinando a vida de Ema por completo, a qual, diante das ameaças de seu algoz, comete suicídio. Contudo, apesar de todas as peripécias amorosas e infidelidades da mulher, Carlos Bovary permanece ignorante, continuando a amá-la mesmo depois de morta.

Em *Madame Bovary*, portanto, temos a recuperação de alguns elementos de *Le Père Goriot*, pois, tal como o pai Goriot, Carlos Bovary também é uma vítima incondicional da perfídia feminina. Contudo, a personagem masculina de Flaubert não possui a complexidade psicológica do pai Goriot. Na verdade, ele nem sequer sofre com a infidelidade da esposa. Nesse sentido, o que parece estar em primeiro plano é um alerta à perniciosidade da influência das leituras românticas para a vida das moças casadoiras. É por seus impulsos românticos, originalmente maléficos, que Ema é conduzida à desgraça. Já Carlos Bovary, o bom burguês, é representado de maneira a não ser afetado pelos infelizes arrebatamentos amorosos da esposa. Chega-se então à conclusão de que Ema é a

única vítima de sua infidelidade. Freqüentemente se supõe um certo moralismo nesse romance de Flaubert. Contudo, mais do que saber se há ou não um moralismo flaubertiano, o que *Madame Bovary* nos apresenta de novo é que, com Flaubert, o romance já não narra nem conta, mas mostra a realidade através de um quadro que passa a ter o nome de ação. O contar deixa de ser retrospectivo e passa a ser presentificado pela descrição deste quadro.

Se *Madame Bovary* pode ser considerado o precursor de uma das principais características da literatura contemporânea (que é a da preocupação metaliterária), foram, contudo, Dostoiévski (com o seu *Crime e Castigo*, surgido em 1866), e Marcel Proust (com *À La Recherche du Temps Perdu*, editado entre 1913 e 1927) os responsáveis pela criação de um outro traço muito característico da literatura romanesca contemporânea: o interesse pela representação psicológica do homem. Assim, as ações das personagens deixam de ter importância enquanto garantia de continuidade narrativa, passando a importar na medida em que proporcionam ou não um debate psicológico. É nesse sentido que o assassinato cometido por Raskolnikov importa menos enquanto ação do que como estopim para a complicação mental do protagonista, o que lhe garante a sua densidade. Na medida em que evoluímos na leitura desse romance de Dostoiévski vamos percebendo que a punição que poderá ou não receber Raskolnikov importa menos do que a complexidade psicológica das questões que o atormentavam. Ou seja, percebemos que o castigo de Raskolnikov consiste no próprio crime. Se em *Crime e Castigo* a ação do protagonista ainda atua como motivo para o seu debate psicológico representado no romance, em *À La Recherche du Temps Perdu* a narrativa surge como um subproduto da lembrança do protagonista. Toda ação que é relatada tem o seu ponto de partida na própria mente do narrador-protagonista. Por uma lembrança sinestésica o protagonista passa a relatar o seu processo de rememoração e, nesse sentido, a narrativa constitui-se como uma tentativa de fixação de um fluxo de consciência, tentativa de apreensão daquilo que já se esvaiu, que é o tempo passado.

Situando a questão inical de nosso estudo, a relação entre o romance e o pensamento, poderíamos dizer que esses romances do final do século XIX e começo do XX passam a ter o seu interesse voltado principalmente para a representação do pensamento, ou seja, passam a trabalhar aquilo que chamamos de "pensamento interno"

para se chegar àquilo que chamamos de "pensamento externo", o tipo de pensamento que o leitor consegue apreender do todo da obra, e que Northrop Frye chama de *diánoia*. É nesse sentido que Erich Auerbach, no intuito de trabalhar o tema da "interpretação da realidade através da representação literária ou imitação", nota que o final do século XIX e começo do XX, no que se refere à prosa de ficção, não foi propriamente uma época de refração ao realismo do tipo de Stendhal, Balzac ou Flaubert. Ele entende tal período literário como sintonizado num outro tipo de realismo, cujo foco de interesse não é mais o mundo objetivo, da análise naturalista dos meios sociais e dos tipos humanos. Este novo realismo visa a objetivar um outro patamar da realidade e a busca da literatura passa a ser então a da *mimesis* da mente humana.Essa diferenciação de realismos é patenteada por Auerbach pela própria disposição dos três últimos capítulos de seu clássico *Mimesis*[11]. No antipenúltimo capítulo ("Na Mansão de La Mole") Auerbach atenta para os romancistas do tipo realistas naturalistas, como Stendhal, Balzac e Flaubert; no penúltimo capítulo ("Germinie Lacerteux") aborda os realistas com uma preocupação humanístico-social mais apurada, que ainda têm o mundo objetivo como interesse, mas que deixam de retratar o mundo pequeno burguês como os anteriores e passam a olhar para o sofrimento humano representado principalmente pela pobreza. São esses os irmãos Goncourt e Zola. Nesse mesmo capítulo, Auerbach apresenta o que foi o gérmen do romance psicológico, referindo-se a Tolstoi e a Dostoiévski, romancistas interessados, tanto como os Goncourt e Zola, em representar o sofrimento humano. Diferentemente daqueles, estes, no entanto, buscam uma perspectiva introspectiva, procurando retratar o sofrimento interior, mesmo que ainda motivados por uma forte intenção extra-literária, evidenciada por um forte moralismo cristão.

Com certeza, é com esses dois últimos autores que o romance de caráter psicologista começou a aflorar. No entanto, a realidade objetiva ou factual (uma paixão, um assassinato) ainda são responsáveis pelo caminhar dramático da obra. A grande revolução da prosa ficcional do século XX explica-se pelo fato da não necessariedade da existência de um cenário exuberantemente rico de detalhes como em Balzac, nem de um fato altamente dramático (um assassinato como em Dostoiévski), para que a obra possa existir. Basta a

---

[11] Auerbach, Erich- *Mimesis* . São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987. p. 449.

mente de uma personagem, mesmo que inserida num cenário totalmente desestimulante e numa trama morosa e pouco emocionante.

Essa mudança de foco de interesse na representação da realidade, ou melhor, essa intencionalidade literária em objetivar o mundo subjetivo, acarretou uma transformação tanto em termos do tempo quanto do espaço da narrativa, conferindo à prosa ficcional do século XX uma nova configuração estilística e estrutural. No último capítulo de seu *Mimesis* Auerbach se debruça sobre essa nova prosa, tomando como objeto de análise uma obra exemplar desse período, o romance *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, publicado em 1927.

A partir de um fragmento desta obra, Auerbach procura isolar a característica básica do romance moderno, que é a transposição de interesse do factual para a introspecção psicológica das personagens, que via de regra aparecem inseridas num cenário representativo da vida quotidiana, por vezes até banal. Em outras palavras, o espaço e a ação deixam de ter importância enquanto desenvolvimento dramático da narrativa e passam a ter importância enquanto representação do mundo interior da personagem. Logo, o espaço e o tempo são retratados a partir de uma outra esfera, a psicológica.

A realidade exterior à mente das personagens não precisa ser rica em motivos dramáticos. Basta apenas ser capaz de impulsionar o movimento mental das personagens, tal como em Proust, para que a narrativa evolua. Assim, o simples contato de uma personagem com o cenário ou com as demais, ou seja, uma simples cena de uma reunião familiar à sala-de-estar (caso da obra de Virginia Woolf) é capaz de gerar inúmeros dramas psicológicos, e com isso várias páginas de um romance. Dessa forma, os conceitos de espaço, tempo e drama do romance moderno ganham conotação especial porque vêm sempre designados pela palavra "interior".Assim sendo, os chamados movimentos internos, ou melhor, os movimentos que se realizam na consciência das personagens, requerem muito mais tempo para serem contados do que eles durariam na realidade. E é devido a essa preocupação em retratar os movimentos interiores que Auerbach diz que:

> No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perdem por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos

> internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. [12]

E complementa:

> o que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação.[13]

Essa mudança de foco de interesse pela "realidade" (ou mesmo uma mudança da concepção de "realidade", enquanto objeto de imitação), além de atestar o caráter multiforme do gênero romanesco, explica, de certo modo, o fato de, a partir desse período, haver uma certa recorrência da intrusão do "ensaio de idéias e pensamentos" na narrativa ficcional romanesca. Na medida em que o romance desse período muda o seu foco de interesse pela realidade, passando a representar a "mente humana", nada mais natural do que o fato de ganhar um maior espaço no romance tanto os devaneios, os fluxos de consciência ou momentos de inconsciência, quanto os pensamentos racionalizados, expressivos de abstrações teóricas. É nesse sentido que, na tentativa de abarcar a representação psicológica do homem, o romance contemporâneo também abre espaço para a introdução do ensaio de idéias em sua narrativa. Mas poderíamos nos questionar a respeito da especificidade desse tipo de inserção do ensaio de idéias ou teorias no romance contemporâneo, já que essa característica, como vimos anteriormente, mostrou-se presente num período bem anterior da história do gênero, como em *Le Neveu de Rameau*, por exemplo. O fato é que, com o romance contemporâneo, abre-se mais espaço para a introdução do pensamento, ou para a representação dele. Se antes o romance dependia apenas da fala das personagens para mostrar os seus pensamentos e teorias, agora estes podem ser transpostos diretamente, sem que precisem figurar num diálogo tal como em *Le Neveu de Rameau*. Contudo, isso não significa que o ensaio de idéias não seja melhor

---

[12] *op. cit.* p. 485.
[13] *op. cit.* p. 487.

realizado ainda pelo debate dialogado, mas sim que, além dessa forma, podem ser transpostos diretamente para a narrativa enquanto pensamentos mesmos, e não enquanto falas de personagens.

A introdução do *ensaio* na narrativa romanesca parece ser mesmo uma das características de uma vertente do romance do século vinte. Jean-Yves Tadié[14], por exemplo, ao discutir a questão sobre "O Romance e o Pensamento" no século XX, dedica uma parte de seu estudo ao trabalho de verificação da ocorrência do *ensaio no romance*. Tadié constata uma ocorrência freqüente da inserção de um discurso de cunho teórico no plano narrativo da prosa ficcional romanesca de vários autores do século vinte. Vê, já em Marcel Proust, uma tendência ensaística que se estenderia a vários autores do mesmo século, tais como Thomas Mann (*A Montanha Mágica e Morte em Veneza*), Robert Musil (*O Homem Sem Qualidades*), Júlio Cortázar e Milan Kundera, dentre outros[15]. A partir da verificação dessa característica comum a vários autores, Jean Yves Tadié chega a admitir que "tendem assim a ser abolidas as fronteiras entre o romance e o ensaio filosófico, no decurso do século XX".

---

[14] Tadié, Jean-Yves ."O Romance e o Pensamento - O ensaio no romance-". In: *O Romance no Século XX* Lisboa, Publlicações Dom Quixote,1992.

[15] A respeito de Marcel Proust, Tadié afirma que a "génese da obra mostra que a ambição do ensaísta foi primeira. Proust concebe *Contre Sainte-Beuve*, em 1908, como um ensaio, ou como uma conversa com sua mãe. Ensaio ou diálogo, a obra é consagrada a refutar as teorias de Sainte-Beuve sobre as relações entre o escritor, a vida e a obra, ou seja, a apresentar as de Proust. É pouco a pouco, pelo desvio da conversação, que a recordação da infância no campo surge, e através da memória, através da evocação também das noites de insónia, o romance. Mas o ensaio estético nunca desaparecerá; será ao mesmo tempo repartido e acrescentado. (...) Proust insere no seu romance reflexões que, pelo seu número, o seu caráter sustentado, se coagulam em blocos que formam verdadeiros ensaios". Já a respeito de Thomas Mann, Tadié diz que "*A Montanha Mágica* (escrita entre 1912 e1913, publicada em 1924) utiliza principalmente, para expor as idéias debatidas, a exposição, a narrativa ou condensado de pensamentos atribuídos a Hans Castrop, o herói, e os diálogos. (...) os contos já não vêm uns atrás dos outros, mas as idéias, as teorias substituem-nos. (...) é portanto o ensaio que dá o sentido, e a teoria, do romance em que figura: o romance não pode viver sem ele; ele porém, poderia, em rigor, ser publicado sem o romance. O caráter filosófico do romance é acentuado pelo caráter abstracto das personagens, que parecem ter sido inventadas apenas para suportarem a doutrina que exprimem, Settembrini, liberal e racionalista, Naphta, religioso e irracional, tentado pelo turvo culto da morte". No que se refere a Robert Musil, Tadié considera o seguinte: "A estrutura de *O Homem Sem Qualidades* vinca ainda melhor o lugar de abstração. O recorte do romance em seqüências numeradas permite a Musil interromper a acção na medida em que há pensamento no romance: de facto, quanto menos importante é a acção, maior o lugar disponível para o pensamento; a acção é inversamente proporcional ao pensamento (Hemingway por oposição a Musil), o retrato do seu herói, os pensamentos deste. (...) Como em Mann, as personagens parecem esmagadas pelas teorias que suportam, cariátides ameaçadas (...) e transformam-se em casos. (Os ideais e a moral são o melhor meio de preencher esse grande buraco a que se chama alma). As fronteiras são por conseguinte abolidas entre o ensaio e o romance, entre Ulrich e o seu inventor, cujo raciocínio se substitui ao da sua personagem, porque Musil quer mostrar 'tudo o que o homem sonhou, pensou e quis". Cf. Tadié, Jean-Yves. *op. cit.* págs. 171-197.

Uma das características do romance do século XX é justamente o fato de não haver uma fronteira que o separe do ensaio. Em Portugal, é justamente a prosa ficcional romanesca de José Régio que introduz as características inovadoras acima referidas do romance contemporâneo, marcando assim uma quebra em relação à tradição realista queirosiana[16].

A produção romanesca de José Régio surge no panorama histórico-literário português como tentativa de corresponder a duas expectativas, uma decorrente da outra. A primeira diz respeito àquela criada pelo ideário estético "presencista", defensor de uma "literatura viva" , e principalmente de um "sincerismo" na arte, ideário para o qual o próprio Régio muito contribuiu. A segunda expectativa consiste na esperança de equiparar a produção romanesca portuguesa à qualidade daquelas eleitas como cânones pelos próprios "presencistas", que serviam, ao mesmo tempo, de inspiração a tal ideário : as obras de Dostoiévski e Marcel Proust, por exemplo.

Os "presencistas" identificavam na literatura de análise psicológica destes romancistas o correspondente concreto e exemplar de uma "literatura viva", na qual o interesse maior deixa de ser a arte e passa a ser a própria vida. Transpor para as suas obras, como faziam Dostoiévski e Proust, a realidade psicológica do homem, significava, para José Régio e para os "presencistas" em geral, atender mais puramente ao princípio da "originalidade" e do "sincerismo" na arte. Logo no quinto número da Presença, José Régio escreve um artigo intitulado *Marcel Proust*[17], no qual parece já externar a simpatia

---

[16] No que se refere ao romance português, considera-se a prosa ficcional romanesca de José Régio como um marco histórico-literário por ter sido a primeira a manifestar o interesse por um outro realismo do qual fala Auerbach, o realismo psicológico. Antes dela, contudo, o que imperava era o romance de estilo realista – naturalista de origem francesa, do qual o maior representante em Portugal foi Eça de Queiros; é nesse sentido que João Gaspar Simões atenta para o fato de que "a Eça de Queirós temos de pedir contas quando responsabilizamos o romance português de haver cristalizado num molde cujo paradigma, durante perto de meio século – entre 1878, data de *O Primo Basílio*, e 1934, data do *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio-, foi a técnica novelística queirosiana.". Cf. Simões, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa - Das Origens ao século XX*-. Lisboa , Publicações Dom Quixote, 1987. pág. 651.

[17] De Proust, Régio dizia o seguinte naquela oportunidade: "Do seu tempo perdido aproveita êle o dar-nos uma das obras mais originais do nosso tempo, e simultaneamente mais representativas dêle, mais ligadas ao passado e mais prolongadas para o futuro (...) Longo, intrincado e laborioso folhetim psicológico, as suas memórias participam do preciosismo, do romantismo; do realismo, assim como das novas teorias de Bergson, Einsten e Freud. A sua obra é em vários sentidos uma espécie de recapitulação. Recapitulação suspensa, de que ainda se não apreende o significado, a finalidade, a directriz moral, ideológica, estética... E talvez assim mesmo devamos considerar: toda obra de arte original tem na sua mesma realização o seu significado e a sua finalidade. A complexidade de sua obra traz a ela condições de eternidade". Cf. Régio, José- "Marcel

ideológica da revista pela obra do escritor francês. Mais tarde, num outro artigo[18] da *Presença*, José Régio voltaria a tratar de Proust, reivindicando à sua revista o direito de ter sido a primeira a reconhecer, em Portugal, a riqueza literária do autor de *À La Recherche du Temps Perdu*.

Diante do quadro histórico-literário instaurado pelo "presencismo", não seria demasiado dizer que a primeira produção romanesca de José Régio – *Jogo da Cabra Cega* –, publicada integralmente apenas em 1934, tenha surgido em Portugal para ocupar um novo espaço na história do romance português, um espaço que vinha tornado-se lacunar, já que sob o ponto de vista "presencista" Portugal era carente de uma literatura rica de "manifestação psicológica" e de "poder analítico", qualidades notadas em Proust por José Régio. Tem-se como dado, portanto, que apenas depois dos trinta anos iniciais do século vinte que o romance moderno veio a florescer em Portugal, e justamente com o "presencismo" [19].

Dessa forma, guardadas as devidas proporções, a prosa ficcional romanesca de José Régio impõe-se perante a tradição queirosiana portuguesa, assim como a obra de um Dostoiévski ou de um Proust impuseram-se perante a tradição realista-naturalista francesa, por exemplo. É nesse sentido que, no que se refere à questão do romance e o pensamento, a obra romanesca de José Régio faz-se notável por haver nela uma preocupação com aquilo que chamamos de "pensamento interno", o que aparece representado no interior da narrativa.

Se *Jogo da Cabra Cega* representa em sua época uma revolução para o gênero romanesco português, o ciclo romanesco *A Velha Casa*, apesar de mostrar-se menos ousado em termos formais, também cultiva o interesse pelo mundo psíquico. Além da

---

Proust". *Presença*, número cinco, Coimbra, 4 de julho de 1927. Ed. Facsimilada Completa, tomo I, Contexto Editora, primeira edição. 1993.

[18] Régio, José . "Sim meus senhores, ainda Marcel Proust". *Presença*, número 53-54, Coimbra, novembro de 938. Ed. Facs. Completa. Tomo 3, Contexto Editora, primeira edição, 1993.

[19] Mendonça, Fernando. *O Romance Português Contemporâneo*. Assis, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras , 1966. Fernando Mendonça acredita que, "com a morte de Eça de Queirós, o romance português se prepara para entrar num período de hibernação, que durará aproximadamente trinta anos e criará o mito de que a literatura portuguesa não será mais capaz de produzir uma novelística como a que floresceu com brilho no séc. XIX, mas principiara a exaurir-se em 1890, com a morte de Camilo, e pareceria desaparecer (definitivamente para alguns) com a morte do autor d' *A Ilustre Casa de Ramires*. (...) *Elói* e, dois anos mais tarde, *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, instalavam nas letras portuguesas o 'romance psicológico', que

distância em relação ao "presencismo", *A Velha Casa* difere de *Jogo da Cabra Cega* no que tange ao trabalho com o que chamamos de "pensamento interno". Se no primeiro romance esse interesse pelo trabalho com a representação do pensamento converte-se em experiências formais que permitiram a José Régio inovar construindo uma narrativa em primeira pessoa, pela qual (como veremos) fosse possível fazer a representação dos pensamentos do protagonista pela transposição direta dos mesmos, sem o recurso da narrativização (apesar de usá-lo também), no ciclo romanesco José Régio opta pela segurança de uma narrativa omnisciente em terceira pessoa, capaz de perscrutar a mente das personagens ao ponto de poder racionalizar até os dados que se mostram frutos de suas inconsciências.

Consideradas, pois, as distinções formais entre *Jogo da Cabra Cega* e *A Velha Casa*, estas duas realizações romanescas concordam quanto ao interesse sobre o outro lado da realidade, que não o das ações. Ambas buscam cada uma a seu modo, trabalhar a mente humana, ou seja, o pensamento. Como decorrência desse interesse sobre o "pensamento", ambas também se mostram inclinadas à incorporação de uma tendência teórico-especulativa, para a proposição de problemas abstratos que não se resolvem apenas pela intriga romanesca. Nesse sentido, tendo em vista a perspectiva histórico-literária pela qual, agora, passamos a enxergar a produção romanesca de José Régio, a nossa constatação inicial de leitura, a partir da qual chegamos a propor um *ensaísmo romanesco*, parece ganhar maior pertinência .

Independentemente das diversas formas que possam assumir os diferentes tipos de realizações romanescas, estas sempre permitem a proposição de uma *diánoia* própria, sempre caminham em direção a algum "pensamento externo". É justamente esse "pensamento externo" que procuramos apreender de cada romance em nosso percurso de leitura de algumas das obras expoentes dos principais momentos da história moderna do gênero romanesco. Essa leitura, ao mesmo tempo que nos proporcionou a constatação do caráter multiforme desse gênero, também possibilitou que vislumbrássemos os diferentes modos de construção romanesca e o caminho tomado por cada obra para estabelecer uma sua *diánoia*. No caso de José Régio, como notamos, o que marca a sua narrativa romanesca

---

inicia uma idade nova no romance nacional, uma idade que ainda hoje não terminou e nos promete generosos filões inexplorados". págs. 13-14.

é justamente a recorrência de uma inserção de idéias ou teorias, a qual parece advir de uma outra preocupação, a busca pela representação do pensamento, ou seja, uma preocupação com aquilo que chamamos de "pensamento interno". Assim sendo, o trabalho configurativo de leitura da obra romanesca de José Régio deve pressupor o entendimento dessas idéias ou teorias que aparecem inseridas nela, bem como a compreensão das funções que assumem dentro do corpo maior da narrativa. Esse processo de configuração de leitura, de intelecção da *diegese* romanesca, permite ao leitor chegar à compreensão daquilo que no senso comum é entendido como a "mensagem" da obra, ou daquilo que pelo lado da exegese literária corresponde ao campo temático, o qual rende ao crítico vários veios interpretativos (sociológico, político, religioso, psicanalítico, etc.). Essa compreensão do gênero romanesco pressupõe a existência de um seu princípio comunicacional, cujo interesse primário está justamente na *diánoia*, ou seja, na idéia ou pensamento poético que o leitor obtém do escritor, à qual demos o nome de "pensamento externo"[20].

É por esse processo de leitura que acreditamos poder chegar à compreensão de uma *diánoia* tanto do *Jogo da Cabra Cega* quanto do ciclo romanesco *A Velha Casa*, lançando, assim, uma hipótese de leitura interpretativa para ambas as produções literárias. Para tanto, faz-se necessário, agora, que partamos para uma abordagem de alguns pressupostos teóricos que nos ofereçam um instrumental necessário para o trabalho com essa nossa hipótese de um *ensaísmo romanesco* de José Régio.

---

[20] Esse princípio comunicacional ao qual nos referimos a respeito do gênero romanesco parece coincidir com a forma como José Régio encarava não só o romance, mas toda a literatura, pois admite "conceber a literatura não propriamente como fim mas antes meio, - embora meio de nada senão que da desinteressada expressão e livre comunicação do humano: do humano em todos os seus aspectos e graus; de todo o humano, sem restrições de qualquer espécie". Cf. Régio, José . "Introdução a uma Obra". In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Portugália Editora, 1969. págs. 99-171.

CAPÍTULO II

A noção de *ensaísmo* na prosa ficcional romanesca : pressupostos teóricos

"Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit."

Gérard Genette[21]

Tendo em vista o exposto no capítulo anterior, colocam-se já algumas tarefas que devemos enumerar. O primeiro passo a ser dado neste capítulo será no sentido de buscar uma melhor delimitação do termo *ensaísmo* usado por nós no início para marcar a tendência de inserção de um certo discurso de ordem teórico-especulativa no plano da narrativa. Para tanto, examinaremos a noção de "ensaio" originária da obra *Les Essais* de Michel de Montaigne. Para a particularização do conceito de *ensaísmo*, fundamentados na noção extraída de Montaigne, o segundo passo será dado no sentido de entender a distinção lingüística, no plano da enunciação e do enunciado, entre a *narração* e o *discurso*. Isso será importante para compreender de que maneira o discurso teórico destaca-se do plano narrativo. O terceiro passo consistirá em entender como se estabelece a diferença entre a linguagem da realidade e a linguagem ficcional e como se comportam a narração e o discurso num plano e no outro. Desta forma, teremos os parâmetros para pensar tanto a narração quanto o discurso no ambiente ficcional da prosa romanesca. O quarto passo será em direção à delimitação, já no plano exclusivo da linguagem da prosa ficcional romanesca, do plano essencialmente narrativo em diferenciação ao não-essencialmente narrativo. A partir disso poderemos demonstrar em que medida o "discurso ensaístico" insere-se no segundo plano. O quinto passo consiste em identificar, tendo em vista as teorias de Harald Weinrich, o essencialmente narrativo ao *mundo narrado* do romance e o não-essencialmente narrativo ao *mundo comentado* do romance. A partir dessa distinção estaremos aptos a entender de que maneira o *ensaísmo* pode concretizar-se no plano da prosa ficcional romanesca através de uma articulação desses dois planos.

---

[21] Genette, Gerard . *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972. pág. 213.

Como os romances que pretendemos analisar constituem-se tanto pela narrativa em primeira pessoa (*Jogo da Cabra Cega*) quanto em terceira (*A velha Casa*), faz-se necessário que o último passo de nosso percurso teórico seja no sentido de pensar em que medida os diferentes tipos de focos narrativos propiciam realizações diferentes tanto do *mundo narrado* quanto do *mundo comentado*. Para a efetivação desse sexto passo buscaremos situar o estudo no plano da discussão sobre o foco narrativo romanesco.

*

Considerando a imprecisão do termo *ensaísmo* e a impossibilidade de se encontrar uma sua definição pronta e acabada, levando em conta a sua multiplicidade de empregos e, por conseguinte, sua multiplicidade de significações, voltemos à concepção originária do termo "ensaio" derivada, principalmente, da obra *Les Essais* de Michel de Montaigne[22].

Les Essais é uma obra sintomática de um contexto renascentista já bem delineado. É o reflexo, no plano intelectual, de um período de retomada da individualidade do homem. O neo-aristotelismo vigente na Idade Média através da prática comentativa dos Padres da Igreja é vencido pelo experimentalismo crítico. A prática comentativa é então substituída pela dúvida metódica (Descartes), havendo um abandono aos textos, aos comentários, às disputas verbais (*Quaestiones Disputatae*). Volta-se à prática. Procura-se o conhecimento da natureza, o empírico substitui a segurança teórica herdada da tradição filosófica. *Les Essais* de Montaigne caracterizam-se, portanto, em contraposição ao formalismo do neoaristotelismo medievo[23]. A obra de Montaigne representa, enquanto texto, a autonomia

---

[22] Montaigne, Michel de – *Oeuvres Complètes*. Éditions Gallimard. 1962. Utilizaremos, aqui, para o trabalho com as noções de "ensaio" e "ensaísmo" derivadas de Montaigne, basicamente os seguintes estudos:
Friedrich, Hugo. *Montaigne*. France, Gallimard, 1968. (Traduit de l'Alemand pur Robert Rouini).
Lima, Sílvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra, Ed. Arménio Amado, 1964.
Mathieu-Castellani, G. *Montaigne. L'ecriture de l'essai*. Paris Puf, Écrivains, 1988.
Villey, Pierre : Introdução à edição francesa de *Les Essais* de Michel de Montaigne.
Starobinski, Jean – *Montaigne em Movimento*. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

[23] Ao trabalhar as características de *Les Essais* de Montaigne, Mathieu-Castellani sublinha o caráter inovador de tal obra : "un livre comme les Essais extravague en ne suivant pas la route commune, balisée par les codes de la bonne conduite ; il ne respecte pas les normes du discours philosophique, dans la mesure où il a 'un dessein enquérant plutôt qu'instruisant', et où il affiche, non sans ostentation, son refus de la doctrine : 'Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon étude'(II/VI 377); il ne respecte pas davantage les normes du discours littéraire telles que les définit le code rhétorique de description et d'évaluation des "sujets" et de l' 'artifice', car Montaigne revendique et la bassesse du sujet et le défaut d'art. (...) à partir de la matrice que constituent la note de lecture, la citation, l'exemple autorisé, et leur glose, c'est pourtant bien un genre nouveau qui se crée

do "eu" , em substituição ao aristotelismo. E essa autonomia fundamenta-se na liberdade do pensar, e essa liberdade é legitimada graças à possibilidade de duvidar e por à prova o próprio ato de conhecer, através da experiência[24].

Contudo, essa liberdade e autonomia do "eu" no trabalho da escritura não significa um descompromisso com a verdade. Ao contrário, representa um contínuo e progressivo labor em prol da verdade. Nesse sentido, em *Les Essais* revela-se um indivíduo que se desenvolve, que vai arriscando ininterruptamente, neles existe uma vida, desenha-se uma evolução. Esse labor progressivo e permanente de reflexão está na essência dos próprios textos, que representam a crença total num conhecimento sempre por fazer, pois como mesmo diz Montaigne : *il n'y a point de fin en nos inquisitions*. É nesse sentido também que, ao se referir aos seus ensaios, Montaigne os entende como seu estudo e não como sua doutrina: *Ce n'est pas ici ma doctrine, c'est mon étude*. *Les Essais* são, pois, um estudo que não cessou de ser reelaborado, escrito e reescrito, durante os vinte e um anos (1571-1592) em que Montaigne se dedicou a ele. Estudo que só foi vencido pela morte.

Les Essais são encarados pelo próprio Montaigne como o seu auto-retrato, como a pintura do "eu", pois, na medida em que são o registro de um contínuo estudo, representam a história de um pensamento que se procura : *C'est moy que je peins – Je suis moy-mesmes la matière de mon livre – Ce n'est mes gestes que j'ecris, c'est moi, c'est mon essence*[25]. Para realizar essa pintura do "eu" pensante, para afirmar a autonomia do "eu" no trato com os problemas que são postos ao conhecimento, Montaigne procura construir uma forma de escritura própria. Cria, portanto, o que poderíamos entender como um "eu-texto"[26] e através

---

par transposition et conversion de cette forme traditionnelle dan une structure autre: car l'essai, sans abandonner tout à fait les formas du commentaire, qui tolère du reste à la Renaissance la digression et l'expansion, les intègre bientôt dans une composition où elles deviennent secondaires, subordonnées à la fonction principale, l'auto-analyse". Cf. *op. cit.* pág. 6-7.

[24] "... no século XVI, quando em 1580 surgem os 'Ensaios' de Montaigne, já o autoritarismo medievo, consubstanciado no peripato, sofrera rudes golpes bélicos vibrados pela razão crítica, pelo experimentalismo da "nuova scienza" ou "ars inveniendi", que anos depois Galileu definiria e iria estruturar, com punjante fecundidade. Montaigne "mergulhará" nesse heróico ambiente de liberdade investigadora e os seus 'Ensaios' serão um produto de livre-exame." Cf. Lima, Silvio. *op. cit.* pág. 27.

[25] "Montaigne, ao auto-retratar-se, faz a pintura do eu. A escolha do vocábulo pintura é já um reflexo do Renascimento. O século XVI trouxe o individualismo, por outras palavras, a afirmação, a expansão e a soberania dos caracteres; "ipso facto"deu lugar à criação do retrato na pintura, das memórias (políticas e militares), do drama e da confidência na literatura. Montaigne transforma a pena num pincel à Holbein ou à Dürer ...". Cf. Lima, Silvio. *op. cit.* pág. 50.

[26] A respeito dessa forma idiossincrática de construção textual de Montaigne, Mathieu-Castellani diz o seguinte: "Tout le problème pour Montaigne est de trouver une forme d'écrire, un langage qui lui soit propre:

desse "eu-texto" expressivo de um pensar individual Montaigne acredita poder aproximar-se da verdade universal da condição humana, pois para ele *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*.

O universalismo do pensamento só é possível, portanto, através do exercício da razão, ou seja, através do ensaio da razão. Delineia-se, então, a primeira característica dos *Essais* e, por conseguinte, de todo ensaio em geral : *o auto-exercício da razão*. É por isso mesmo que, pelo ensaio, repele-se toda e qualquer autoridade externa, ao mesmo tempo que se busca, dentro da disciplina interior da própria razão legisladora, a intelecção das coisas. Ensaiar é, portanto, a tentativa de fazer o intelecto andar sozinho[27], sem ter que a todo momento apoiar-se numa autoridade maior, ou dar satisfação a ela. O conceito de ensaio, entendido enquanto exercício da razão, pode ser depreendido da frase em que Montaigne procura definir, de certo modo, sua obra: "*C'est ici purement l'essai de mes facultés naturales*".

Esse andar sozinho do intelecto, portanto, pressupõe uma outra condição imprescindível à realização do ensaio, a liberdade pessoal do pensamento. Essa liberdade, contudo, não é dada. A libertação do pensamento está no próprio pensar, é este que torna livre o sujeito pensante e não a liberdade externa que o faz pensar. É, pois, só na medida em que se pensa, e enquanto se pensa, que o "eu" se liberta. O ensaio constitui, portanto, uma escolha de liberdade. Então, se o pensar é que liberta o "eu", segue-se que a liberdade é um bem sempre precário, ou frágil; na medida em que se pensa, ganha-se em liberdade, da mesma forma que se perde com o não-pensar. O ensaio representa, pois, uma escalada ao conhecimento, à verdade, através do livre exercício do pensamento.

'Pour ce mien dessein, il me vient aussi à propos d'écrire ches moi, en pays sauvage, où persone ne m'aide ni ne me relève où je ne hante communément homme qui entende le latin de son patenôtre, et de français un peu moins. Je l'eusse fait meilleur ailleurs, mais l'ouvrage eût été moins mien; et sa fin principale et perfection, c'est d'être exactemente mien' (III/V 875) . Ce souci de la specificité, lié à la conscience de l'originalité, interdit à l'essayste toute imitation meurtrière, et le conduit à inventer sa propre forme, à affirmer sa façon singullière, à se composer un idiolecte qui porte sa marque, visible encore sous l'amas de fleurs étrangèrs (emprunts, citations, allégations) : 'Certes j'ai donné à l'opinion publique que ces parements emprutés m'accompagnent. Mais je n'entends pas qu'ils me couvrent, et qu'ils me cachent : c'est le rebours de mon dessein, qui ne veux faire montre que du mien, et de ce qui est mien par nature'(III/ XII 1055)". Cf. Mathieu-Castellani, G. *op. cit.* pág. 7-8.

[27] Ao falar do exercício como uma característica do ensaio, Sílvio Lima compara o exercício intelectual com o físico : "O bebê ensaia os primeiros passos; busca marchar pelo seu pé num esforço físico que é todo um processo de crescimento e de libertação. A marcha é um ensaio dos músculos e dos nervos. Da mesmíssima forma Montaigne, desligando-se dos pontos de apoio do pretérito, ensaia desenhar, mentalmente, os primeiros passos". Cf. Lima, Silvio. *op. cit.* pág. 56.

Montaigne considera, portanto, o saber não como um fim em si mesmo, mas como um instrumento vital, orgânico, de formação e aperfeiçoamento do espírito. O saber está relacionado à transformação e à incorporação de novas experiências. É nesse sentido, do saber como um movimento de ascese pela própria ação transformadora (mutável) do pensamento que Montaigne, ao referir-se à sua obra como uma pintura do "eu", diz o seguinte: *"Je ne peins pas l'être. Je peins le passage"*. Contudo, essa pintura da passagem, a pintura do "eu" em transformação, deve ser identificada antes a uma escritura do "eu", apesar das referências picturais. Essa pintura deve ser entendida metaforicamente como sendo o processo de construção de uma escritura própria do ensaio. É nesse sentido que Mathieu-Castellani alerta para a confusão entre uma pintura do "eu" e a escritura do "eu" tal qual pratica Montaigne:

> Certes certaines séquences relèvent de la techique picturale, et l'affirmation provocante: "c'est moi que je peins" pourrait laisser croire que la matière de l'essai est bien la peinture du moi. Mais celle-ci ne doit pas se confondre avec l'écriture du moi: "ce ne sont mes gestes que j'ecris, c'est moi, c'est mon essence" (II/VI 379). Entre l'une et l'autre formule, entre la peinture et l'écriture du moi, la différence est grande: cella-là suppose une connaissance de soi à la fois antérieure et exterieure au procès d'écriture, celle-ci nous assure que l'acte d'ecrire construit sont objet, qui n'est pas un pur donné et ne saurait exister en soi, mais n'est saisissable que dans le geste qui le fixe, dans l'instantané d'une photographie qui le "prend" : "Je ne puis assûrer mon objet (...). Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui"(III/II 805). Objet muable, exigeant une écriture mobile. (...) l'écriture du moi, telle que la pense et la pratique Montaigne, est existentielle et d'orientation phenomenológique: elle ne décrit pas "la" conscience, mais "une" conscience "de", conscience qui n'est rien sinon rapport au monde, intentionnalité, elle est essai de (des facultés naturelles, du jugament du corps, de la vie), elle récuse tout postulat métaphysique et fait l'hypothese que l'accès à l'essence des choses, à la vérité d'ordre transcendantal, est barré. (...) La peinture du moi parie en faveur de l'unité du sujet, et de sa cohérence; l'écriture du moi telle que la pratique Montaigne postule au contraire non seulement la diversité et la multiplicité des *moi*, mais leur contrarieté, leur intime discord...(...). Enfin, si le peintre utilise toujours le même pinceau, adopte la même perspective, le même éclairage, et si, immobile, il se borne à faire prendre à son modèle de *positions*, l' écriture du

> moi implique à la fois la posture changeante de l'observé et la posture changeante de l'obervateur, qui perd la maîtrise de son "sujet" : "C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'imaginations irrésolues et quand il y échet contraires : soit que je sois autre moi-même, soit que je saisisse les sujets par autres considérations" (III/ II805) [28].

Se, portanto, a escritura do eu concretiza-se enquanto um ensaio, e se este é baseado na garantia do livre exercício do pensamento, logo, a experiência constitui a matéria sobre a qual, e na qual, esse exercício se exerce. Vivência, universalidade, exercício, autonomia crítica, esses são os termos sobre os quais repousam os *Essais* de Montaigne e, por extensão, o "ensaísmo" em geral.

Assim sendo, o ensaio, a escritura do "eu" constituída enquanto registro da experiência pensante, deve ser compreendido enquanto um "eu-texto", como um constante esboçar do pensamento por fazer, o registro da experiência em construção que, porque registrada, se faz experiência. Trata-se, pois, de um texto-ato, pelo qual se dá a experimentação da razão, um rascunho que tem suas arestas aparadas na medida em que a experiência é apurada. Dentre os indicadores de que o ensaio é um texto em construção está a característica de sua auto-referencialidade. Se o ensaio prima pela autonomia do pensamento, nada mais lógico que na medida em que vá sendo escrito vá também se reenviando ao que já está escrito ou ao próprio ato da escritura. Mathieu-Castellani notou muito bem isso em Montaigne ao assinalar o uso frequente no texto do dêitico *ici*[29]. Esse dêitico, usado para se referir ao próprio trabalho da escrita, é o reflexo concreto, no plano lingüístico, da característica experiencial do ensaísmo:

---

[28] Mathieu-Castellani, G. op. *cit.* págs. 11-12.

[29] Segundo Mathieu-Castellani muitos são os correlatos lingüísticos (*une experiénce de.../ une mise à l'épreuve de..., une tentative pour...*) , usados nos textos dos *Essais* que indicam uma auto-referencialidade, ou seja, uma referência ao próprio ato de "ensaiar" na mesma medida em que se "ensaia" a respeito de algum assunto. O deitico *ici* é bem representativo dessa característica:

- **facultés naturelles** : "Quant aux facultés naturelles qui sont en moi, **dequoi** c'est **ici** l'essai..."(IXXVI146); "C'est **ici** purement l'essai **de** mes facultés naturedlles"(9II/X 407);
- **jugment**: "aux essais que j'**en** fais **ici**..."9I/L301); "Cést prou que mon jugement ne se defferre point, **duquel** ce sont **ici** les essais" (II/XVII653);
- **vie**: "Enfin toute cette fricassée que je bargouille **ici** n'est qu'un registre des essais **de** ma vie" (III/XIII 1079).

> L'essai est donc simultanément *expérience de* (test, épreuve, *pesage*, évaluation) *mise en mots* de l'expérience, car ici indique à la fois le lieu, le page où se transcrit l'exercice, où s'enregistre le teste, et le temps, le moment où l'expérience se tente au fur et à mesure qu'elle s'écrit, sur cette feuille qui porte les marques matérielles du progrès, du train de la réflexion, des corrections ou des additions, se gonflant d'ajouts successifs signalant la reprise. L' essai en tant que genre se définit ainsi comme un discours-acte, car il ne se borne pas à enregistrer des expériences, il est l'act même d'expérimenter, de mettre à l'épreuve les facultés naturelles du sujet, ses qualités innées, ses fantaisies par lesquelles il ne tâche pas de connaître le monde, mais lui-même (II/X 407); voire sa façon d'être au monde, son mode de vie. Et cette expérimentation se tente dans le barbouillage, ici et maintenant, dans l'écriture qui est elle-même exercice, mise à l'épreuve, transmutation des humeurs [30].

Se o ensaio constitui um auto-exercício do intelecto sobre a matéria experiencial, logo esse exercício deve ser essencialmente crítico, puro debate intelectual, através do qual o intelecto ganha força. A idéia de que todo ensaio é, e deve ser crítico, vislumbra-se desde o sentido originário do termo ensaio, que pode ser recuperado etimologicamente. Ensaio provém da palavra latina *exagium* , a qual, a princípio, referia-se ao exame valorativo do dinheiro, à contrastaria de moedas. Tem o sentido primitivo na idéia de pesagem de moedas, de atribuição e verificação de valores. Esta idéia de pesagem é, curiosamente, comum ao significado originário do verbo pensar. *Pensar* e *ensaiar* têm em comum, etimologicamente, o mesmo sentido : *pesar*. O pensador é, portanto, o indivíduo que pesa os juízos, como o ensaiador monetário as moedas. Conseqüentemente, tanto um termo quanto outro tiveram seus sentidos alargados, sendo entendidos também como avaliação, exame, ponderação, etc[31].

---

[30] Mathieu-Castellani, G. *op.cit.* pág. 9-10.

31 *Lello Universal - Tomo II.* Porto, Lello & Irmão, s.d. pág. 836: "**Ensaio:** s. m. (lat. Exagiu) : *Ato de ensaiar. Prova, primeira experiência que se faz de uma coisa* (...)".

Dicionário Latino-Português. São Paulo. Companhia Editora Nacional.. 1953. José Cretela Júnior & Geraldo de Ulhôa Cintra:

Exagium, ii, n. Inscript. : *ação de pesar.* Sub. Exagio: Inscript : *a pêso.*
Pensandus, a, um. Adj. Ovid. que se deve examinar com atenção.
Pensans, antis. Adj. Part. Liv. que pesa, que examina.
Pensator, oris. m : que pensa, que examina; que pesa.
Pensatio, onis. f. : compensação. Plin. Exame, meditação.
Penso, as, aui, atum, are. V. tr. : pesar. *Liv.* Ponderar, examinar, considerar atentamente. *Plin.* Compensar, recompensar. *Col.* Pagar. Pensare vicem alicujus. *Plin.* Suprir, substituir alguém.

Montaigne não queria ser enganado pelo falso peso das idéias, por isso ensaia-lhes o peso e o valor, exercendo o seu juízo crítico autonomamente, através da balança crítica de sua razão[32]. Imbuído de um espírito experimentalista e de um humanismo crítico (*Je sçais par experience/ Si nous considerons ce que nous essaions ordinariement/ Je le puis dire pour l'avoir essaié/ J'en ay des jà essayé cinq ou si bien longs accez et penibles*), Montaigne só aceita como válidas as doutrinas que o seu intelecto ensaiou na balança de sua vida. É por isso que diz que *Les Essais* são os "*essais de ma vie*" e não os "*essais sur ma vie*". *Les Essais* são os ensaios de uma personalidade, são um viver traduzido literalmente, por outras palavras, a representação de um comportamento intelectual em constante mutação e em busca do aperfeiçoamento.

A obra de Montaigne não deve ser tomada , portanto, como paradigma de uma proposição formal do ensaio enquanto texto, mesmo porque o princípio de *Les Essais* consiste em não partir de nenhuma forma pré-estabelecida que enquadre o pensamento num sistema definido de antemão. O gênero ensaio existe, pois, a partir de Montaigne, não enquanto uma forma matriz a ser seguida, mas enquanto atitude intelectual[33]. A forma textual de um ensaio é sempre variável. O que deve ser constante em todo ensaio são os princípios de uma atitude "ensaística". Tais princípios são, basicamente, o *auto-exercício da razão, a autonomia e liberdade intelectual*, a *vivência experiencial*, a *busca pela universalidade no individual* e o *juízo crítico*. O ensaio deve existir em potencial no espírito do ensaísta. Cabe a este dar-lhe forma na medida mesma em que pratica o ensaio. Seria incongruente cobrarmos da obra de Montaigne a proposição de uma fórmula para o ensaio,

---

[32] "Montaigne, ao dar ao seu livro o título de Ensaios, reflete de certo modo o ambiente geral da época. Época burguesa, capitalista, comercial-industrial, jorrante de ouro e negócios. Por toda a parte os metais nobres rolavam, fecundando as indústrias, hipertrofiando as cidades, extremando as classes, fortalecendo a burguesia. Se Montaigne tivesse nascido no século X ou XII, talvez não chamasse Ensaios à sua obra; os metais não constituíam ainda propriamente o padrão da vida, mas sim o campo, a floresta, a economia agrária. Num século, como era o seu, glorificador do câmbio e da usura, tão inundado de moedas de diverso cunho e valor, todo indivíduo que temesse ser iludido devia ensaiá-las uma por uma, numa contrastaria rigorosa. (...) Montaigne não quer ser enganado com a "moeda falsa" das idéias; por isso lhes ensaia o pêso e o valor, a despeito da opinião do público. O seu juízo é autônomo; a sua balança crítica é interna." Cf. Lima, Silvio *op.cit.* pág. 68-69.

[33] "Montaigne est le premier auteur qui appelle son livre Essais. Contrairement à ceux que reprendront ce titre par le suit, il n'y associe pas une catégorie littéraire, mais une notion de méthode." Cf. Friedrich, Hugo. *op.cit.* pág. 353.

de um gênero formal, tendo em vista o próprio ceticismo de Montaigne em relação à existência de um conhecimento concreto e acabado[34].

A atitude "ensaística" que pode ser depreendida de *Les Essais* de Montaigne é particularmente preciosa no que se refere à nossa tentativa de definição de *ensaísmo*. A definição do ensaio a partir do princípio da "atitude ensaística" permite apropriar-nos deste termo para nos referir à tendência de uma certa incorporação, por parte da narrativa romanesca, de um discurso próprio de um texto teórico. Trata-se, pois, de entender o *ensaísmo* - exercício do ensaio - na prosa ficcional romanesca como uma incorporação, por parte desta, da "atitude ensaística", do livre exercício do pensamento. Conceber assim o *ensaísmo* consiste em entendê-lo como um "ensaio" do pensamento, no sentido próprio da pesagem de idéias, imbricado no plano configurativo da prosa ficcional romanesca. Na verdade, esse ensaio de idéias diz respeito à incorporação, no plano narrativo do romance, de discursos representativos de uma "atitude ensaística" do pensamento, os quais podem exprimir idéias, pensamentos ou teorias relevantes ao contexto da obra, que permitam um entendimento de seu "pensamento poético"(*diánoia*). Com Montaigne, somos levados a entender de que maneira o gênero ensaio, tal qual o romance, não possui uma forma definida; podendo ser também entendido como um gênero multiforme. É, portanto, essa característica comum a ambos que acreditamos permitir a possibilidade de entrecruzamento de suas características.

Assim sendo, tendo em mente o fato de que o ensaio pode aparecer inserido no romance, tal como nos mostrou Jean-Yves Tadié, e tendo em mente também a verificação de uma certa tendência para a especulação ensaística na prosa ficcional de José Régio somos levados, agora, a uma investigação no sentido de tentar entender de que maneira o

---

[34] Comentando a compreensão que Montaigne tinha de ensaio, Mathieu-Castellani diz o seguinte: "L'essai en tant qu'expérimentation d'une forme, à la fois matière et façon, doit à tout moment inventer sa voie, modifier son itinéraire au fur et à mesure que son objet se construit et se déconstruit dans son mouvement titubant d'invrogne, ne cessant de se modifier sous la diversité des points de vue qui l'envisagent." (pág.13). Ao se referir mais especificamente à obra de Montaigne, Mathieu-Castellani considera que se trata de "une écriture *qui s'essaie* dans le genre-non-genre de l'essai, qui cherche des modèles tout en affichant la spécificité de sa matière, et assimile des 'formes d'écrire', (..) tout en prenant *style à part* pour faire *oeuvre à part*; d'une écriture qui tente l'épreuve de la liberté, car l'essai semble pouvoir accuellir toute 'forme', en inventant ses propres lois, en déterminant son propre espace. Tout genre est évidemment codifié, et l'essai ne saurait, se constituant en genre, échapper aux règles et aux conventions, ni faire, quoi qu'il dise, une muraille sas pierre; et l'essayiste ne peut pas ignorer qu'il met en place un nouveau pacte, dont il lui faut définir les modalités (...)". Cf. *op. cit.* pág. 19.

"discours acte", próprio da "atitude ensaística" (ou seja, o discurso de cunho teórico próprio de um texto ensaístico), pode aparecer inserido na prosa ficcional romanesca.

Se, levando em conta o "ensaio" como um gênero sem forma concebida *a priori*, podemos pensar numa "recorrência ensaística" na prosa ficcional romanesca, isso se deve ao fato de que o romance caracteriza-se, enquanto gênero literário, pela capacidade que tem de constituir numa unidade (através do processo mimético de configuração) as duas espécies enunciativas que compõem o sistema de enunciação da linguagem ordinária : *o discurso* e a *narração*. É, portanto, a partir do trabalho com os elementos lingüísticos textuais constituintes da prosa ficcional romanesca que poderemos chegar a estabelecer o lugar, dentro dela, da ocorrência de um discurso de cunho ensaístico.

Todo fato lingüístico deve ser analisado segundo dois aspectos, o do *enunciado*, que deve ser entendido como um produto acabado e fechado, e o da *enunciação*, que deve ser tomada como a situação geradora do enunciado. No plano lingüístico da realidade deve-se levar em conta o caráter comunicacional da enunciação, a qual, enquanto situação geradora do enunciado, supõe um *enunciador*, um *destinatário*, um *momento* e um *lugar*. Esses elementos que garantem à enunciação o seu caráter de situação geradora de enunciado, devem ser depreendidos do próprio enunciado. Tais elementos vêm indicados pelos pronomes eu, me, mim/ tu, te, ti ; pelos dêiticos espaciais (aqui/aí) e temporais (hoje/ontem). Tais elementos constituintes do próprio enunciado têm a função, justamente, de garantir a articulação do enunciado com a sua situação de enunciação. Esses elementos, portanto, são denominados de *embreantes* (tradução do inglês *shifter*)[35]. O enunciado discursivo é marcado por esses elementos que permitem situá-lo em relação à situação de enunciação. O *discurso* se caracteriza, portanto, justamente pela presença dos *embreantes*.

O enunciado narrativo, por sua vez, é marcado pela ausência de embreantes, ou seja, a *narração* não permite definir-se pelo seu relacionamento com sua situação de enunciação. Na narração a função interlocutiva é apagada, não são marcados nem o enunciador nem o destinatário. Assim sendo, o "eu" da enunciação do discurso é substituído, na narração, pela categoria impessoal do narrador, o "tu", destinatário do discurso, é substituído pelo narratário (tão impessoal quanto o narrador); os dêiticos temporais são substituídos pelos

---

[35] Maingueneau, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996. págs. 8-17

indicadores de retrospecção e prospecção e os dêiticos espaciais são suplantados pelo caráter descritivo da narrativa.

Dessa forma, no discurso, a enunciação está presente sob as formas dos pronomes, que remetem aos participantes do ato de comunicação, e aos referenciais espaço-temporais situados em relação ao momentos da enunciação. Assim, os tempos serão o presente, o futuro, o passado perfeito e, ao lado do imperfeito e do mais-que-perfeito, o passado composto. Os marcadores temporais serão por exemplo : "hoje", "ontem", "amanha", "há dois dias", "este mês", "daqui a três anos", etc. Já na narrativa a enunciação é dissimulada, tem-se a impressão de se estar na presença de um relato objetivo. Os pronomes remetem às pessoas mencionadas na narração (ele(s)/ ela(s)). O tempo dominante será o passado simples (ao lado do imperfeito e do mais-que-perfeito) . Já os marcadores temporais serão por exemplo : "naquele dia", "na véspera", "no dia seguinte", "dois dias antes", "naquele mês", "três anos depois", etc.[36]

Tendo em vista, pois, essa distinção, no plano da linguagem ordinária, entre o *enunciado narrativo* e o *enunciado discursivo*, o próximo passo consiste em saber de que maneira esses dois tipos de enunciação podem ser transpostos do plano da linguagem ordinária para o plano da linguagem literária e, por conseguinte, como funcionam no plano da prosa ficcional romanesca. Para tanto, recorreremos à obra *A Lógica da Criação Literária*[37] de Käte Hamburger, tendo em vista o fato de que essa teoria busca constituir a lógica da arte literária a partir de uma sua teoria lingüística.

Partindo do postulado de que a primeira pressupõe a segunda, Käte Hamburger tenta identificar qual seria a diferença entre os dois níveis, o exclusivamente lingüístico e o literário. Por essa via, Hamburger considera que a lógica lingüística da criação literária poderia ser entendida como uma teoria da linguagem que tem como objetivo examinar se e até que ponto a linguagem que produz as formas literárias é funcionalmente diferente da linguagem usual de comunicação.

Como Hamburger pretende extrair a lógica da criação literária a partir do entendimento de uma outra lógica, a da linguagem (que seria a matéria prima da primeira),

---

[36] Essa distinção tem sua base na conhecida distinção entre *enunciação histórica* e *enunciação de discurso* elaborada em Benveniste, Émile . "As relações de tempo no verbo francês". In: *Problemas de Lingüistica Geral*, São Paulo, Companhia Editora Nacional & USP, 1976. pág.270.

[37] Hamburger, Käte – *A Lógica da Criação Literária* . São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

passa, portanto, a pensar a contraposição entre realidade e criação literária justamente no plano da diferenciação funcional dos usos lingüísticos que se caracaterizam num plano e no outro. Sua lógica literária se apresenta, portanto, através da distinção entre a linguagem do mundo real e a linguagem do mundo da criação literária, ou fictício.

Para evidenciar essa diferenciação, Käte Hamburger procura estabelecer primeiro o que entende por linguagem da realidade e, para tanto, procura entender a lógica do que chama de *Sistema Enunciador da Linguagem*. O passo inicial para isso acontece com a definição do *conceito de enunciado*.

Hamburger define o *enunciado* a partir de uma crítica às teorias da linguagem, as quais acusa de não o terem tomado como seu objeto de estudo. Para ela a teoria da linguagem só atentou para a linguagem como formação gramático-lingüística e como comunicação. Hamburger procura, portanto, desvincular a definição do que entende por sistema enunciador da linguagem de uma teoria da comunicação, prescindindo, assim, da relação pragmática entre o "eu" (enunciador) e o "tu" (destinatário), para a definição do *enunciado*, o qual deve ser entendido apenas a partir da lógica da *estrutura sujeito-objeto da língua*. O enunciado definir-se-ia, única e exclusivamente, enquanto uma enunciação de um sujeito sobre um objeto. Em complemento a esse entendimento do enunciado, Hamburger argumenta que a sua definição exata deve recair mais sobre o sujeito do que sobre o objeto da enunciação. Isso se justifica pelo fato de que, apesar de uma mesma proposição declarativa da linguagem poder se constituir a partir de diferentes objetos-de-enunciação, o conteúdo do enunciado só muda o seu caráter real e ontológico de acordo com o tipo de sujeito-de-enunciação e até de acordo com o sentido que este profere à sentença. Assim sendo, conclui que o enorme campo temático-material dos enunciados pode ser reduzido a um sistema que se deixa organizar com poucas categorias de sujeito-de-enunciação.

Segundo esse raciocínio, Hamburger define três categorias da enunciação que delimitam o sistema enunciativo no plano da linguagem da realidade. Trata-se, estas categorias, do *sujeito-de-enunciação histórico*, *sujeito-de-enunciação-teórico* e *sujeito-de-enunciação-pragmático*. O primeiro define-se pelo fato de o "eu" da enunciação estar fortemente marcado. Isso não significa que se trata de um enunciado subjetivista, nem tampouco deve ser caracterizado no sentido estritamente histórico. Esse "eu" da enunciação

não é necessariamente o autor de uma obra histórica. O *sujeito-de- enunciação-histórico* é um sujeito de enunciação inserido (e definido) num determinado contexto histórico. A segunda categoria, a do *sujeito-de-enunciação-teórico*, define-se pelo fato de que não é necessário que seja marcada a individualidade do sujeito tal como acontece com o histórico. Esse tipo de *sujeito-de-enunciação* pode ser encontrado, por exemplo, em obras que procuram tratar de um assunto objetivamente. Os autores de relatórios ou exposições de cunho teórico são, sem dúvida, pessoas individuais, que se responsabilizam por seus enunciados. No entanto, não são sujeitos-de-enunciação "históricos", porque não importa nesses relatórios ou exposições a pessoa (a individualidade) do autor, pois o leitor toma conhecimento apenas do conteúdo, e não o refere, como no caso de uma carta, ao respectivo autor. É nesse sentido que o enunciado de uma obra científica enquadra-se na categoria do *sujeito-de-enunciação-teórico*. Sob a categoria do sujeito-de-enunciação pragmático, Hamburger reúne as modalidades de proposição que não pertencem ao tipo afirmativo, característico das duas categorias anteriores. São, pois, as proposições não declarativas, como a interrogativa, a imperativa e a optativa, que constituem a categoria do *sujeito-de-enunciação-pragmático*. Essas formas de proposição são orientadas de maneira utilitária no sentido de um efeito. O sujeito de enunciação (através das intenções interrogativas, imperativas e objetivas) quer algo referente ao objeto-de-enunciação. Tal como as duas categorias precedentes, ao contrário do que possa parecer, a categoria de *sujeito-da-enunciação-pragmático* também não é definida a partir de um suposto receptor da enunciação. O que se pode apreender dessa categoria é que o sujeito de enunciação quer que os fatos entendidos virtualmente na pergunta, na ordem, no pedido, sejam respondidos, executados, deferidos. Para tanto não é preciso que saibamos a atitude do receptor.

Depreende-se da configuração dessas três categorias que todas elas prescindem, para serem definidas, da figura do receptor da enunciação, e é nesse sentido que Hamburger entende que, com essa formulação, sai do campo da teoria lingüística da comunicação e entra numa teoria da enunciação, com o privilégio de ampliar o campo de entendimento da teoria da linguagem[38].

---

[38] A distinção feita anteriormente entre *narração* e *discurso* , somada a essa lógica do sistema enunciador da realidade, pode ser entendida agora de acordo com a estrutura sujeito-objeto-de-enunciação. Nesse sentido, o discurso poderá variar de acordo com os três tipos de sujeito de enunciação. Por exemplo: o discurso "Eu sou professor." é marcado e portanto trata-se de um sujeito-de-enunciação histórico, já o discurso "Paralelos

Hamburger acredita, portanto, que essa definição dos sujeitos de enunciação (histórico, teórico e pragmático) oferece não somente uma organização do enunciado isolado, mas do sistema geral da enunciação, enquanto compreendido a partir da estrutura *sujeito-objeto-de-enunciação*. Assim sendo, a partir dessa estrutura sujeito-objeto de enunciação, Hamburger pretende demonstrar que é o primeiro fator que permite caracterizar o enunciado como um enunciado de realidade. Verifica que um enunciado não pertence ao plano real porque se refere a coisas reais (por ex. uma proposição matemática), nem tampouco é irreal porque se refere a coisas irreais (por ex. um sonho). Compreende, pois, que a comprovação de que todo enunciado é um enunciado de realidade deve ser feita a partir da noção do sujeito-de-enunciação.

Por conseguinte, o critério que garante essa comprovação reside na possibilidade, sempre em aberto, de se indagar a respeito da posição que ocupa esse sujeito-de-enunciação no tempo. Hamburger acredita, então, que todo enunciado é um enunciado de realidade pois o que foi enunciado é o campo da experiência ou de vivência de um sujeito-de-enunciação. Dessa forma, Käte Hamburger procura salientar o fato de que o tempo verbal usado no sistema de enunciação da linguagem mantém a correspondência direta com o tempo vivido do sujeito-de-enunciação, o que signfica que "as considerações feitas sobre presente, passado e futuro têm significado somente quando se relacionam a um sujeito-de-enunciação autêntico".

Contudo, Käte Hamburger prefere substituir a denominação de "sujeito-de-enunciação", enquanto existente no tempo real, pela noção de "eu-origo" provinda das teorias de Brugmann e Bühler[39]. Esta significa o ponto zero (a origem), ocupado pelo "eu" da experiência ou da enunciação, do sistema coordenado espaço-temporal, que pode coincidir ou ser idêntico ao aqui e agora da enunciação.

---

encontram-se no infinito" não é marcado pessoalmente; trata-se, pois, de um sujeito-de-enunciação teórico. Já o discurso "Pode vir a minha casa amanhã?" é representativo de um sujeito-de-enunciação pragmático. No que se refere à narração, esta só se configura como tal no plano enunciador da realidade se for feita em terceira pessoa, se em primeira não se trata mais de uma narração porque constará nela os embreantes e assim será caracterizada como discurso e não narração. Dessa forma, o discurso que conta em primeira pessoa deve ser representativo de um sujeito-de-enunciação histórico (ex: "Eu fui ontem ao cinema"). A narração propriamente dita, aquela em que há ausência de embreantes e só se realiza na terceira pessoa, enquadra-se na caracterização do sujeito-de-enunciação teórico pois o eu do enunciado não aparece marcado (ex: "Napoleão venceu em Iena em 1806"). Essa ambivalência da narração em primeira pessoa, em constituir-se como discurso e funcionar como narração, é que fará com que Hamburger não considere o romance constituído pela narrativa em primeira pessoa como ficcional.

Analisando primeiramente a função do pretérito no enunciado de realidade, a partir de dois exemplos, Hamburger chega à conclusão de que, tanto o enunciado em que a "eu-origo" é marcada nitidamente (sujeito- de-enunciação histórico) quanto no oposto, em que há uma certa impessoalidade (sujeito-de-enunciação teórico) ; há uma possibilidade de se situar temporalmente a "eu-origo" do enunciado em relação ao seu próprio relato. Essa possibilidade é atestada pelo fato de se poder realizar a pergunta "quando" à "eu-origo" de cada enunciado de realidade, assim sendo, até o enunciado de narração, enquanto enunciado de realidade, também admite a pergunta "quando", pois pressupõe uma "eu-origo" autêntica, mesmo sabendo-se que é caracterizado pela ausência de embreantes, ou seja, pela ausência de elementos que o relacionem ao momento de enunciação.

Contudo, o que auxilia a teoria de Käte Hamburger para pensar a narração e o discurso no plano da linguagem ficcional? Na verdade, um dos grandes méritos da sua teoria consiste no fato de possibilitar a desvinculação da noção de ficção do critério da verdade do objeto de enunciação. Ou seja, um discurso ou uma narração não devem ter o caráter de realidade ou de ficcionalidade assegurados por seus conteúdos serem, respectivamente, reais ou ficctícios. Ora, se todo enunciado é um enunciado de realidade, devido à possibilidade de se situar no tempo a "eu-origo" autêntica de uma enunciação, o que ocorre é que a ficção será instaurada justamente em contrariedade a essa regra característica. Numa narrativa ficcional a possibilidade de se perguntar a respeito da posição temporal é abolida. Käte Hamburger encara como a característica primordial da narrativa ficcional o fato de nela o tempo verbal perder a sua relação com o tempo vivenciado. Hamburger entende o *pretérito épico* como desvencilhado da significação de um tempo vivido. É esse o principal indício lingüístico-literário que demonstra o caráter distinto dos sistemas da linguagem real e da linguagem ficcional.

É essa redefinição do *pretérito épico* enquanto desligado da função gramatical representativa do tempo passado que irá esclarecer a respeito da noção de "narrador" e, conseqüentemente, sobre o caráter ficcional da narrativa. Se no sistema enunciador da linguagem da realidade a narração é compreendida a partir de uma "eu-origo" autêntica, já na narração ficcional o eu épico não representa uma "eu-origo" autêntica tendo em vista o fato de não se constituir como sujeito-de-enunciação.

---

[39]Cf. Hamburguer, Käte. *op.cit.* pág. 47.

A pergunta "quando" já não se aplica ao caso da "eu-origo" da narrativa ficcional, tendo em vista o fato de que o passado ficcional perde a sua relação com o tempo[40]. E isso ocorre justamente pelo fato de que no plano da narrativa ficcional os fenômenos temporais (tanto os tempos verbais quanto os advérbios indicativos de tempo) não se ligam ao mundo real pois o que é narrado não se refere a uma "eu-origo" real, mas sim a "eu-origenes ficticias".

Assim sendo, deve-se entender que o *pretérito épico* não se refere a um passado porque o próprio tempo do enredo épico não se refere a uma eu-origo real, a um sujeito de enunciação, mas às "eu-origenes" das personagens do romance. Nesse sentido o narrador não deve ser entendido como uma "eu-origine" real pois ele também só se define pelas regras da ficção. Na narração ficcional o sujeito-de-enunciação é abolido, pois entre a atitude de narrar e o narrado não existe uma relação sujeito-objeto própria do sistema de enunciação, mas sim uma relação de função.

> Isso significa que o autor narrador não é sujeito-de-enunciação, ele não narra sobre pessoas e coisas, mas narra as pessoas e coisas; os personagens

---

[40] Há dois fatores básicos que atestam o fato de que, apesar do enredo épico ser narrado no passado, apresenta-se desligado da noção de tempo . O primeiro consiste no uso que é feito dos verbos dos processos internos (pensar, refletir, crer, julgar, sentir, esperar, etc...). Na narrativa ficcional esses verbos são empregados "de um modo particular como nenhum narrador o pode fazer – verbalmente ou por escrito. Pois se consultarmos a nossa experiência pessoal psicológico-lógica, lembrando-nos de que nunca podemos dizer sobre uma pessoa autêntica diversa de nós mesmos: ele pensava ou pensa, sentia ou sente, acreditava, ou acredita etc., compreendemos que, com o aparecimento destes verbos na narração, o pretérito, em que é contada, torna-se uma forma sem sentido, se compreendida como tempo passado. Em outras palavras: o uso destes verbos é a prova concludente epistemológica de que o pretérito não tem a função de passado no gênero épico, do mesmo modo que a sua relação com advérbios dêiticos é a sua prova gramatical (por sua vez naturalmente condicionada pela primeira). (...) A ficção épica é o único lugar epistemológico, onde a eu-originidade (ou subjetividade) de uma terceira pessoa pode ser apresentada na terceira pessoa. Os verbos dos processos internos, que aqui fornecem a prova concludente, justificam com isso concomitantemente a perda da função de passado do pretérito, no qual se encontram estes e os demais verbos da ficção. Não existe experiência passada quando se diz de uma pessoa que ela pensava isto ou aquilo, ou esperava, refletia ou até dizia." Cf. Hamburger, Käte. *op. cit.* pág.58.
O segundo fator diz respeito à atemporalidade da ficção, pois "mesmo sem a existência de um 'hoje', de uma data definida ou coisa parecida, que indiquem um 'presente' – não restrito, mas entendido intencionalmente de acordo com a experiência subjetiva – experimentamos o enredo de um romance como acontecendo 'agora e aqui', como a experiência de seres fictícios (como diz Aristóteles: atuantes) – o que não significa nada além de nossa experiência de seres humanos em sua eu-origo fictícia, à qual se referem todas as possíveis indicações temporais, como as demais indicações. Isso já inclui que a perda da função de passado do pretérito não significa a obtenção de uma função de presente. (...) A ficcionalização, a ação dos personagens fictícios representada como agora e aqui destrói o significado temporal do tempo no qual é narrada uma obra narrativa: o pretérito do imperfeito gramatical, mas também o do presente histórico." Cf. Hamburger, Käte. *op. cit.* pág. 68-69.

> romanescos são personagens narrados assim como as figuras de uma pintura são pintadas. Entre o narrado e a narração não existe uma relação de enunciação, mas uma relação de função. (...) a mudança do significado do pretérito, a transferência dos advérbios dêiticos do campo indicativo para o campo simbólico da linguagem, a possibilidade do emprego dos verbos de processos internos, são sintomas e como tais também são a conseqüência do relacionamento funcional entre o narrado e a narração, que caracteriza a narração ficcional [41].

Portanto, se a narração torna-se ficcional graças à entrada em cena das personagens, isso significa que, com a ficcionalização das pessoas narradas, estas passam a ser descritas não como objetos, mas sim como sujeitos, ou seja, como "eu-origines". Dessa forma, as noções de objeto e de sujeito diferenciam-se do significado que têm na estrutura do sistema de enunciação. Na narrativa ficcional, no entanto, esse sistema baseado na relação sujeito-objeto não se justifica tendo em vista o fato de que nela as pessoas não são tratadas como objetos, mas inclusive como sujeitos autônomos. É por isso que são justamente as pessoas fictícias que tiram da narração da literatura narrativa a estrutura da enunciação, estabelecendo entre narração e narrado uma relação de função.

Pois bem, voltando à distinção inicial entre discurso e narração e colocando agora essa distinção no âmbito da teoria de Hamburger, podemos já formar uma certa idéia de como funcionam tanto no plano da linguagem da realidade quanto na ficcional. Assim sendo, podemos entender que tanto o discurso quanto a narração podem ser definidos no plano da linguagem da realidade enquanto enunciados, que se caracterizam pela estrutura sujeito-objeto da enunciação e que podem ser perguntados a respeito da posição no tempo, ocupada pela "eu-origo" autêntica. Já no plano da linguagem ficcional, a narração caracteriza-se como *função* pois não diz respeito mais a um sujeito-de-enunciação, ela não se refere a uma "eu-origo" autêntica e por isso a pergunta "quando" já não é mais permitida. O pretérito deixa de ter relação com o passado vivido, deixa de ser representativo do tempo e passa também a ser tomado funcionalmente, como instaurador da ficção. Se a narração, por seu caráter de função, instaura a ficção; o discurso, por sua vez, deve realizar-se sob o âmbito ficcional. Dessa forma, o discurso também não se configura como enunciado, já não deve ser entendido segundo as regras do sistema de enunciação,

---

[41] Hamburguer, Käte. *op.cit.* pág. 96-97.

mas como enunciado fictício, pois se refere a "eu-origines" fictícias. Assim, se no sistema lingüístico da realidade o discurso caracteriza-se pela presença de "embreantes" que o ligam ao momento de enunciação, no discurso inserido no plano ficcional esses "embreantes" ligam o discurso a um momento de enunciação fictício, de uma "eu-origine-fictícia", ou melhor, de uma personagem (*Fiktive Ichpersonen*). Hamburger entende, portanto, que a narrativa romanesca se constitui como mimese e ficção graças à capacidade de articular a narração e o discurso das personagens. A essa capacidade Hamburger denomina de *caráter flutuante da narrativa*[42].

Contudo, se a teoria de Hamburger nos auxilia no que se refere à distinção entre linguagem da realidade e linguagem da literatura ficcional, também coloca-nos um outro problema que é o da distinção entre a narrativa em terceira pessoa e em primeira pessoa. O fato é que Hamburger só considera uma narrativa ficcional, tal como foi descrita acima, a narrativa constituída em terceira pessoa (que entende como narrativa épica). A narrativa em primeira pessoa Hamburger irá opor à realidade não enquanto *ficção* mas enquanto *fingido*.

Hamburger entende a narração em primeira pessoa como um *pseudo-enunciado de realidade*. Entende que os romances configurados dessa forma têm a sua origem na estrutura enunciativa autobiográfica, a qual atende a lógica do enunciado autêntico de realidade. Dessa forma, compreende que a vivência do não-real, que em alguns casos da narração em primeira pessoa, por mais "auto-enunciativa" que seja, incontestavelmente se impõe, não tem fundamento lógico como no caso da ficção autêntica, da narração em terceira pessoa. Ao contrário, faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não-ficção, ou seja, como documento histórico. Isso se deve à configuração da noção do "eu" (constitutivo da narração em primeira pessoa), a qual não difere da forma de um enunciado extra-literário feito na primeira pessoa gramatical.

Diante disso, Käte Hamburger procura conceber o caráter literário (em oposição ao real) do romance construído na primeira pessoa entendendo-o como um *enunciado-de-*

---

[42] "Se avaliarmos nossa experiência de leitura, vamos perceber que não tomamos consciência de nenhuma diferença marcante entre a substância narrativa, ou a substância do relato, e a substância do diálogo, ambas enfocadas no romance. Não que se deixe de notar na leitura a diferença entre relato e diálogo. O fenômeno é de outro gênero, baseado no fato de que a função narrativa aparece de maneira especialmente flutuante. (...) a narração é uma função de configuração, uma função mimética, que, pode-se dizer, é empregada ao lado de outras funções, como diálogo, monólogo e discurso vivenciado, ou melhor, que ela adota flutuando ora uma forma, ora outra." Cf. Hamburger, Käte. *op. cit.* págs. 124 e126.

realidade-fingido, em oposição ao *enunciado-de-realidade-autêntico* de uma autobiografia real , por exemplo. Esse fingido, no entanto, não quer dizer fictício, pois o fingido quer dizer algo que não é real porque é falso, imitado de algo pré-existente; já o fictício significa algo criado pela ilusão, não real, porém não falso. Dessa forma, através do conceito de enunciado fingido, Käte Hamburger consegue, de uma só vez, diferenciar a narração romanesca em primeira pessoa do enunciado de realidade, bem como do caráter ficcional da narrativa em terceira pessoa. Esse enunciado-de-realidade-fingido caracteriza-se, por sua vez, pela imitação da lógica da estrutura do enunciado-de-realidade-autêntico :

> No conceito de enunciado de realidade fingido está contido o fator constituinte da forma do enunciado de realidade, isto é, de uma correlação sujeito-objeto, em que é decisivo que o sujeito-de-enunciação, o narrador-eu, possa falar sobre terceiros apenas como objetos. (...) Assim, também a interpretação de um romance em primeira pessoa deve levar em consideração a relação do mundo humano narrado com o narrador-eu. Este mundo humano, por ser o objeto da enunciação do narrador em primeira pessoa, nunca é descrito de modo inteiramente objetivo: sempre se mistura alguma opinião subjetiva com tal descrição no mesmo modo lógico-epistemológico como em qualquer enunciado em geral [43].

Além da imitação da estrutura sujeito-objeto efetuada pela narração em primeira pessoa, que a distingue fundamentalmente do caráter ficcional da narrativa em terceira pessoa, haveria um outro fator responsável por fazer com que a narração em "eu" atenda à lei do fingido e não à lei da ficção. Esse fator diz respeito ao "tempo". Käte Hamburger argumenta que, comparando a leitura de um romance em terceira pessoa com a de um romance em primeira, na última notamos que o pretérito (expresso pelo tempo verbal) conserva a sua função de passado. Essa noção de passado existe pois o relatado refere-se ao narrador em "eu", ao sujeito-de-enunciação-fingido. A esse passado fingido Hamburger dá o nome de *quase-passado*[44] .

---

[43] Hamburger, Käte. *op. cit.* págs. 226/228.

[44] "Entre o quase-passado e o passado fictício há uma diferença categorial, enquanto entre o quase-passado e o passado real há uma diferença de grau ou uma relação de transição. Pois a narração em primeira pessoa independente não é ficção do ponto de vista da teoria literária, mas um pseudo-enunciado ou um enunciado

Assim, de acordo com a lógica de Hamburger, há dois sistemas lingüísticos, o da realidade, representado pelo seu *sistema de enunciação da realidade*, e o da não realidade, o qual se apresenta bipartido entre a linguagem ficcional e a linguagem de realidade fingida. Na verdade, o paradigma usado por Hamburger para distinguir *ficção* de *fingido* pressupõe que só há ficção quando há representação da realidade e não a imitação; logo, como considera a narração em terceira pessoa como representação e a em primeira como imitação, considerará uma como ficção e a outra como fingido. No entanto, essa linha divisória estabelecida por Hamburger pode ser transposta na medida em que lançamos a questão: esse "fingimento" não poderia ser entendido como um esforço mimético de representação (no caso representação de uma realidade autobiográfica) no sentido de atingir um efeito maior de verossimilhança? Veremos, no que toca ao problema do foco narrativo, que uma resposta afirmativa a essa questão derrubará a linha divisória que coloca o romance em primeira pessoa sob a égide do fingimento e o de terceira sob a da ficcionalidade. Interessa-nos no momento, contudo, o fato de Hamburger conseguir estabelecer uma diferenciação entre a linguagem da realidade e linguagem da não realidade. O problema de não aceitar o romance de primeira pessoa como ficção deve ser colocado em suspenso, e ser reservado ao momento da discussão a respeito do foco narrativo, a partir da qual verificaremos que tanto o romance em terceira pessoa quanto o romance em primeira pessoa atendem ao caráter ficcional.

A prosa ficcional romanesca pode ser entendida, portanto, como sendo composta por vários recursos expressivos da linguagem, tais como a *narração*, o *diálogo*, a *descrição* e a *dissertação*; esses elementos todos combinados e funcionando em uníssono, por uma via teleológica comum, compreendem aquilo que é entendido, de uma maneira geral, como a *narrativa romanesca*. Essa narrativa, através dos referidos recursos, tem a capacidade de

---

fingido de realidade. E se, freqüentemente, não fazemos diferença em nossa experiência de leitura entre o narrador em primeira pessoa e um personagem fictício, isto se deve ao seu elevado grau de fingimento. Mas que este não deve ser confundido com caráter fictício é fundamentado e provado pelo fato de que há narrações em primeira pessoa que são compreendidas como a narrativa de um sujeito-de-enunciação real. O 'pseudo' ou o 'ser fingido', então, que é o termo que define a narração em primeira pessoa, diferencia-se do fictício pela sua possibilidade de *gradação*. Há um mais ou menos 'pseudo', mas não existe um mais ou menos fictício. Um elevado grau de fingimento significa na maioria dos casos o fato de o ser inventado. Mas o ser inventado não é o mesmo que o ser fictício. Personagens romanescos históricos, como Napoleão em *Gerra e Paz*, Heinrich V. Kleist em *Rudolf Erzerum* de Albrecht Schaeffer, não são inventadas como tais, mas como figuras romanescas são fictícias, i.e., no romance 'são' como as inventadas por força de serem narradas.

instaurar um mundo criado, uma fábula, uma estória. Essa estória configurada pela narrativa consiste na *diegese*.

No romance, portanto, a *mimese* consiste na própria configuração narrativa que, por seu caráter flutuante, alia elementos da narração e do discurso em prol da representação da realidade através da instauração de uma *diegese*. A diferença entre os tipos de prosa ficcional romanesca depende, portanto, do interesse mimético, que proporcionará uma maior ou menor incidência da narração ou do discurso. Um romance de intriga estará interessado na representação de ações e acontecimentos, para tanto usará de elementos lingüísticos apropriados, diferentes daqueles usados em romances que têm o interesse na representação de falas ou pensamentos. Do interesse, portanto, de representação e da busca de verossimilhança característico de cada romance, dependerá a qualidade, a quantidade e a variação entre os elementos constituintes da sua narrativa (a *narração*, o *diálogo*, a *descrição*, a *dissertação*).

Na passagem da linguagem da realidade para a linguagem ficcional, portanto, já pudemos depreender que há transformações significativas da parte das duas espécies enunciativas constituintes do sistema enunciador da realidade: a narração e o discurso. A narração perde o seu caráter de enunciação pois não se refere mais a um sujeito de enunciação autêntico; passa, portanto a ter um caráter funcional de instauração da ficção. O discurso, por seu turno, uma vez inserido no plano ficcional da prosa romanesca, deve ser apreendido como constituinte da narrativa. Portanto, o discurso inserido no plano ficcional romanesco deve ser entendido a partir da idéia de narrativa de discursos. É justamente isso que parece confirmar Gérard Genette[45] ao distinguir na narrativa romanesca dois tipos de "récit". O primeiro, que diz respeito mais propriamente à narração, denomina de "récit d'événements"; o segundo, que compreende as formas de representação do discurso no romance, denomina de "récit de paroles". Dessa forma, o que no sistema enunciador da realidade era entendido como narração e discurso, é transposto para o plano da narrativa ficcional romanesca, respectivamente, como "récit d'événements" e "récit de paroles".

Por "récit d'événements" Genette compreende como sendo, pura e simplesmente, a transcrição do não verbal ao verbal. Em oposição, o "récit de paroles" consiste na

---

Sendo personagens históricos narradores em primeira pessoa, a sua submissão maior ou menor ao fingimento depende do gênero da narração em primeira pessoa." Cf. Hamburger, Käte. *op. cit.* págs. 241/242

transcrição do objeto verbal, o discurso das personagens. Esse tipo de "récit" Genette entende englobar tanto o discurso pronunciado (discours prononcé) quanto o discurso interior (discours intérieur), ou pensamentos. Genette distingue quatro tipos básicos de realizações de "récit de paroles" no romance: o "discours narrativisé (raconté)" , o "discours transposé" ("au style indirect"), o "discours rapporté" ("mimétique") e o "discours immédiat" ("monologue intérieur"). O "récit de paroles" pode ser compreendido também como sendo a concretização, no plano da narrativa ficcional, do expediente do "discurso citado"[46] . As várias formas de "récit de paroles" consistem nas várias maneiras de se integrar uma enunciação (discurso citado) numa outra instância enunciativa (discurso citante). Na verdade, só há discurso "citado" no caso da ficção romanesca graças ao pacto estabelecido com o leitor, pelo qual se toma como aceite o quadro instaurado pela ilusão narrativa. A narração não cita falas anteriores que ela alteraria mais ou menos, ela as cria totalmente, do mesmo modo que as do discurso citante. Nestas condições, a "fidelidade" do discurso direto aparece como pura conveniência literária: não se vê como as enunciadas na forma direta poderiam ser infiéis, já que têm o mesmo grau de realidade que o discurso citante.

O "discours narrativisé" consiste no discurso contado, em que o narrador trata os discursos pronunciados pelas personagens da mesma forma que os acontecimentos não verbais, narrando-os. Quando se trata de discurso interior narrativizado, este geralmente é compreendido pelo termo "análise", como narrativa de pensamentos. O "discours transposé" , no *estilo indireto*, jamais dá ao leitor alguma garantia, e sobretudo algum sentimento de fidelidade literal às falas supostamente pronunciadas pelas personagens. A presença do narrador é muito sensível na sintaxe mesma da frase; o narrador não se contenta em transpor as falas em proposições subordinadas, mas as condensa e as interpreta em seu próprio estilo. Enquanto o discurso direto supostamente repete as palavras de um outro ato de enunciação e dissocia dois sistemas enunciativos, o discurso indireto só é discurso citado porque mantém o sentido, constituindo uma espécie de tradução da enunciação citada, no discurso indireto é mantido apenas o significado e é desconsiderado o significante original. No discurso indireto o que é citado não tem nenhuma autonomia pois

---

[45] Genette, Gérard. *Figures III.* Paris, Éditions du Seuil,1972. págs: 183-203.
[46] Cf. Maingueneau, Dominique. "O Discurso Citado". In: *op. cit.* págs. 103-131.

funde-se no discurso citante. Assim a enunciação interrogativa "Você vem?" poderá ser transformada numa afirmação, mantendo o seu sentido apenas, por exemplo: "Ele lhe perguntou se ele queria ir". Há uma variante nesse tipo de discurso que compreende o *estilo indireto livre*. Este dificilmente é compatível com modos de introdução claramente marcados. Seu interesse é precisamente o de poder atenuar o desnível entre discurso citante e discurso citado sem, para isso, anular a autonomia do discurso citado. Apesar de ser difícil de identificar o discurso indireto livre, é certo que dele estão excluídos os elementos que o tornariam indiscernível do discurso direto ou do discurso indireto: a subordinação por um verbo *dicendi* de um lado, a presença do par de embreantes *eu-tu* de outro. O discurso indireto livre apresenta feições muito diversas, oscilando entre esses dois pólos extremos que são, de um lado, o discurso desprovido de marcas de subjetividade do locutor citado e, de outro, um discurso próximo do discurso direto, no qual a voz da personagem domina sobejamente a do narrador. Encontramos, com efeito, misturados nesse estilo elementos que consideramos disjuntos; a dissociação dos dois atos de enunciação, característica do discurso direto, e a perda de autonomia dos embreantes do discurso citado, característica do discurso indireto. O "discours rapporté" corresponde ao discurso ficcionalmente transportado tal qual se pressupõe ter sido pronunciado pela personagem. É considerada a forma mais mimética, na qual o narrador cede lugar à fala de sua personagem. É o que confere caráter dramático ao romance, possibilitanto o diálogo direto. Somente o discurso direto restabelece o discurso citado sob a dupla forma de significante e de significado. Na realidade, a particularidade do discurso é que um mesmo "sujeito falante" se apresenta como "locutor" de sua enunciação (x disse: "..."), mas delega a responsabilidade da fala citada a um segundo "locutor", o do discurso direto. Esse distanciamento é uma encenação no interior da fala, uma maneira de apresentar uma citação, mas de modo algum uma garantia de objetividade. Aqui o discurso citado só tem existência através do discurso citante, que constrói como quer um simulacro da situação de enunciação citada. A citação em discurso direto supõe a repetição do significante do discurso citado e conseqüentemente a dissociação entre as duas situações de enunciação, citante e citada. O "discours immédiat" (conhecido como monólogo interior) caracteriza-se principalmente pelo fato de afastar-se totalmente das garras da instância narrativa, transpassando de imediato o discurso interior da personagem. Trata-se de um discurso direto, emancipado de todo padrão narrativo.

Deve-se ter em mente, contudo, a diferença entre o "discours immédiat" e o estilo indireto livre, que são passíveis de serem confundidos; no discurso indireto livre é o narrador ainda que introduz em sua enunciação a enunciação citada. Não se deve confundir o monólogo interior com a descrição dos estados de alma de uma personagem. Esta descrição pode ser feita igualmente pelo discurso direto, pelo indireto, pelo indireto livre, ou pela "narrativa" pura e simples. O monólogo interior define-se por duas características básicas: a) não é dominado por um narrador; b) não é submetido às regras da troca lingüística, podendo portanto tomar certas liberdades quanto à sintaxe e à referência. O monólogo interior emancipa-se da função de interlocução e também de narrador, é um discurso de si para si, e por isso pode se furtar a tudo o que supõem a comunicação pública e a relação com sujeitos diferentes de si. O monólogo interior busca conquistar uma verossimilhança diante de uma suposta verdade psicológica.[47]

Tendo, pois, chegado a esse ponto em nosso percurso teórico, em que acreditamos ter estabelecido os pressupostos básicos para um entendimento do funcionamento do que seria a linguagem da realidade e a linguagem da ficção, devemos recuperar o propósito desse percurso que consiste na possibilidade de se saber , ou pelo menos vislumbrar, os modos de concretização de "uma atitude ensaística" na prosa ficcional romanesca. Contudo, devemos lembrar que essa hipótese da "atitude ensaística" (como exercício do pensamento) na prosa ficcional romanesca não nos interessou apenas enquanto identificada à "idéia poética" de que falava Northrop Frye (ao ensinamento proporcionado pela fábula, ou seu tema), mas sim enquanto discursos expressivos de um ensaio de pensamento, ou seja, um discurso próprio de um texto teórico tal como o de um ensaio. Tendo tomado como pressuposto para a investigação de uma "atitude ensaística" no romance que esta se realiza como "discurso ensaístico", isso nos levou a uma tentativa de elucidar a diferença,

---

[47] Ao fazer as distinções dos tipos de "récit de paroles", Genette analisa uma situação discursiva de "La Recherche du temps perdu", em que o narrador personagem comunica à sua mãe a sua decisão de casar; de acordo com cada tipo de "récit de parole" que procura distinguir, Genette modifica a forma do discuro para melhor exemplificar :
"discours narrativisé (raconté) : "J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine" (discours prononcé) , "Je décidai d'épouser Albertine" (discours intérieur);
"discours transposé" (estilo indireto): "Je dis à ma mère qu'il fallait absolument épouser Albertine"(discours prononcé), "Je pensai qu'il me fallait absolument épouser Albertine" (discours intérieur);
"discours rapporté" (mimetique) : "Je dis à ma mere: il faut absolument que j'épouse Albertine" (discours prononcé), "Je dis à ma mère : il faut absolument que j'épouse Albetine" (discours inérieur)

no plano enunciativo da realidade, entre discurso e narração e, por conseguinte, a verificar como a narração (instauradora da ficção) e o discurso funcionam no plano da linguagem ficcional, e é esse justamente o ponto em que chegamos. Faz-se necessário, agora, que ressaltemos as características do "discurso ensaístico" que permitam reconhecê-lo como tal, tanto no plano da linguagem da realidade (no caso de um texto teórico) quanto no da linguagem ficcional (inserido na prosa ficcional romanesca). É preciso, portanto, que consigamos caracterizar o "discurso ensaístico" de tal forma que prescinda de uma definição prévia entre ficção e realidade.

Para tanto, mostram-se de grande valia para o nosso estudo as noções de *mundo narrado* e *mundo comentado* elaboradas por Harald Weinrich em seu trabalho fundamentado numa lingüística textual. Essa teoria mantém a distinção entre narração e discurso, entendendo ambos como constituintes de mundos diferentes.

Em sua obra *"Tempus"*[48], Harald Weirich defende a tese de que a forma gramatical do verbo identificada como temporal, freqüentemente entendida pelos gramáticos como correspondente ao tempo físico, não tem significação temporal. Entende que, ao invés das formas verbais localizarem as ocorrências que expressam de acordo com o tempo cronológico, na verdade não fazem mais que situar o leitor ou o ouvinte no processo de comunicação da linguagem.

Tendo isso postulado, Weinrich entende que as formas verbais, através das suas variações dos morfemas de tempo, transmitem ao ouvinte ou leitor dois sinais excludentes: que a fala/texto trata-se ou de uma *narrativa* ou de um *comentário*. A esse fenômeno Weinrich dá o nome de *atitude de locução*. Esta, por sua vez, delimita a situação de locução (*Sprechsituation*).

Há, portanto, dois tipos de *atitudes de locução*. A de *contar* (*erzählen*) é assinalada pelo uso (na língua portuguesa) de um certo grupo de tempos verbais : o *pretérito perfeito*, o *imperfeito* e o *mais-que-perfeito*. Já a atitude de *comentar* (*besprechen*) é indicada pelo uso de um outro grupo de tempos verbais : o *presente*, o *passado composto* e o *futuro*. A

"discours immédiat (monologue intérieur) : "Il faut absolument que j'épouse Albertine...". Cf. Genette, Gérard. *op. cit.* pág. 182-203.

[48] Weinrich, Harald. *Tempus, Besprochene und Erzählte Welt*. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1964. Em francês: *Les Temps*. Paris, Editions du Seuil, 1973. Em espanhol: *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*. (Versión Española de Federico Latorre). Madrid, Editorial Gredos, 1968.

primeira atitude de locução insere o ouvinte/leitor numa situação comunicativa mais relaxada, em que o conteúdo deve ser tomado com mais distanciamento. Já o segundo tipo de atitude de locução indica ao ouvinte/leitor uma relação mais tensa com o material do discurso. Os tempos do comentário reclamam uma tensão no uso da linguagem que aproxima o locutor do objeto, orientando o ouvinte/leitor no mundo do intercurso quotidiano, da ação e das decisões. Os tempos da narração, por outro lado, orientam o ouvinte/leitor no mundo das coisas distantes, não imediatas, fora da urgência do fazer.

É nesse sentido que Weinrich diz que dependendo do uso que se faz dos tempos verbais entra-se ou no plano do *mundo narrado* ou no do *mundo comentado*. Inserem-se no mundo comentado, por exemplo: o diálogo dramático, o memorando político, o editorial, relatórios científicos, o texto ensaístico, tratados jurídicos, dentre outros discursos teóricos. Já no mundo narrado estão inseridas, por exemplo, as narrativas de contos, lendas, novelas, romances e até de obras históricas.

Desvinculando, assim, o tempo da linguagem do sistema de divisão gramatical pautado na equivalência do presente, do passado e do futuro com a ordem natural das coisas, Weinrich dá privilégio à temporalidade própria do texto (o que chama de *Textzeit*), sempre enquanto relacionada ao tempo da ação (o *Aktzeit*).

Através do entendimento dessa relação entre *Textzeit* e *Aktzeit*, Weinrich procura trabalhar a temporalidade da situação comunicativa a partir da *perspectiva de locução*.

A perspectiva de locução explica-se pela relação de antecipação, coincidência ou retrospecção entre o tempo do ato (*Aktzeit*) e o tempo do texto (*Textzeit*). O tempo do ato é o tempo ao qual corresponde o conteúdo da comunicação. O tempo do texto deve ser divisível segundo as direções fundamentais da comunicação. A relação, portanto, entre *Aktzeit* e *Textzeit* se explica pelo fato de que o tempo da ação pode coincidir, atrasar ou antecipar ao tempo do texto. A língua, por sua vez, tem seus sinais para assinalar a posição de um em relação ao outro. Assim, tanto no mundo narrado quanto no mundo comentado há o tempo do grau zero (coincidência), o da prospecção (antecipação) e o da retrospecção (atraso). Para os tempos do *mundo comentado* temos : pretérito perfeito composto (retrospecção), futuro (prospecção) e presente (grau zero). Para os tempos da narração temos : mais-que-perfeito e/ou passado anterior (retrospecção), condicional (prospecção) e o pretérito perfeito simples e/ou imperfeito (grau zero).

Além dos tempos verbais indicarem a *situação de locução* e a *perspectiva de locução*, há uma outra função que Weinrich confere a eles, trata-se da função de "*dar relevo*". Essa função atua num texto projetando para o "primeiro plano" alguns conteúdos e colocando outros como "pano de fundo".

A partir dessa distinção entre o primeiro e o segundo plano de um texto Weinrich consegue diferenciar os dois tempos verbais que figuram como tempos narrativos (no que se refere à atitude de locução) e como grau zero (no que se refere ao nível da "perspectiva de locução"), esses tempos são: o *imperfeito* e o *passado simples* (pretérito perfeito).

O uso desses dois tempos na narrativa permitiriam, segundo Weinrich, variar o enfoque do conteúdo. Os aspectos do segundo plano, perante o interesse conteudístico, seriam salientados pelo *imperfeito*, ao passo que os aspectos relevantes quanto ao conteúdo a ser narrado (freqüentemente consiste no que é inaudito) seriam salientados pelo *passado simples*.

Grosso modo, poderíamos resumir a teoria de Harald Weirich dizendo que se trata de um estudo que se esforça em demonstrar a desvinculação da noção de tempo verbal de tempo físico (cronológico), ficando o morfema de tempo do verbo responsável apenas por designar outros fatores da situação de locução que não o temporal, tais como a *atitude de locução*, a *perspectiva de locução* e o *relevo da narração*.

Baseado nesse pressuposto de que há um plano textual do mundo comentado e um plano textual do mundo narrado, e que este último pode ser dividido quanto ao relevo, dependendo do uso que se faz dos tempos verbais do grau zero narrativo (perfeito simples e imperfeito); Weinrich procura entender como a diferença das obras literárias consideradas distintas no plano da historiografia literária pode ser compreendida assim a partir de sua análise lingüístico-textual. É, pois, justamente analisando a questão do relevo narrativo no romance que Weinrich consegue demonstrar, da parte de uma análise textual, aquilo que a história da literatura toma como dado.

Aplicando, pois, à analise do texto romanesco o escalonamento entre o primeiro plano e o segundo plano narrativo, Harald Weinrich consegue demonstrar a diferença, quanto ao trabalho de construção textual, entre romances franceses de diferentes épocas literárias, tais como os dos séc. XVIII e XIX . Mais especificamente, Weinrich procura

demonstrar em que medida a construção literária de um romance de Voltaire difere da de um escritor da época realista, tal como Flaubert, Balzac ou Zola.

Weinrich percebe que Voltaire trabalha o relevo e o plano de fundo da narração de maneira diferente dos escritores realistas. Entende, assim, que o *perfeito simples* é o tempo voltairiano por excelência, tendo em vista o estilo direto e ágil de sua narrativa, a qual não se detém muito em segundos planos. Logo, o imperfeito aparece de forma escassa e parece ser evitado onde seria esperado que aparecesse[49].

Já a respeito dos romances de Flaubert, Balzac e Zola, Weinrich diz que, tal como na maior parte da literatura narrativa do realismo e do naturalismo, eles se caracterizam por um predomínio evidente do *pretério imperfeito*. É por isso que as obras desses autores situam-se no pólo oposto do ágil estilo narrativo de Voltaire, proporcionado pelo uso do *pretérito perfeito simples*. Assim sendo, Weinrich entende que o perfeito simples é o tempo característico da prosa do séc. XVIII, ao passo que o *imperfeito* é o tempo da prosa narrativa do séc. XIX. Ao contrário de Voltaire, a prosa dos realistas do séc. XIX não existe

---

[49] Para ilustrar o predomínio do *perfeito simples* sobre o *imperfeito* nos romances de Voltaire, Weinrich analisa um trecho de *Candide* :

> "Elle [Cunégonde] **rencontra** Candide en revenant au château, et **rougit**; Candide **rougit** aussi; elle lui **dit** bonjour d'une voix entre-coupée, et Candide lui **parla** sans savoir ce qu'il **disait**. Le lendemain après le dîner, comme on **sortait** de table, Cunégonde et Candide se **trouvèrent** derrière un paravent; Cunégonde **laissa** tomber son mouchoir, Candide le **ramassa**, elle lui **prit** innocemment la main, le jeune homme **baisa** innocemment la main de la jeune demoiselle avec une vivacité, une sensibilité, une grâce toute particulière; leurs bouches se **rencontrèrent**, leurs yeux s'**enflammèrent**, leurs genoux **tremblèrent**, leurs mains **s'égarèrent**. Monsieur le baron Thunderten-thronckh **passa** auprès du paravent et, voyant cette cause et cet effet, **chassa** Candide du château à grands coups de pied dans le derrière; Cunégonde s'**évanouit**; elle fut souffletée par madame la baronne dès qu'elle **fut revenue** à elle-même; et tout **fut** consterné dans le plus beau et le plus agréable des châteaus possibles."

Weinrich segue dizendo: ... en este fragmento aparecen mezclados el imperfecto y el perfecto simple, pero la proporción de este último es tan superior que produce un determinado efecto estilístico. Frente a los 19 perfectos simples (com 1 pretérito anterior) hay sólo 2 imperfectos (y 2 participios presentes que en este caso también podrían considerarse como formas verbales del segundo plano narrativo). El sobrenúmero de perfectos simples es verdaderamente inusitado. La narración se mantiene casi absolutamente en primer plano. El efecto estilístico no se escapa al lector. El relato da la impresión, por una parte, de ser chato (quien no aprecia a Voltaire diría superficial) y, por la otra, de rápido (quien no aprecia a Voltaire diría apresurado). Es el sobrio estilo del *veni, vidi, vici* que no puede ser traducido en otros tiempos y que conserva toda su vehemencia porque se prescinde de toda condición y circunstancia. Los acontecimentos se adensan y se reducen a lo esencial. Lo esencial destaca así com particular evidencia. Esta es la técnica de Voltaire que narra caricaturizando. Las caricaturas se trazan siempre sin fondo y justamente por eso parecen profundas." Cf. Weinrich, Harald. *op.cit.* págs. 212-213

enquanto representação do mundo da ação, mas sim enquanto observação, por essa via a descrição ganha o espaço do relato dos acontecimentos:

> Las novelas de Flaubert, como en general la literatura narrativa del Realismo y del Naturalismo, se caracterizan precisamente por un predominio evidente del imperfecto. Desde este punto de vista Balzac, Flaubert, Zola y hasta Proust están en el polo opuesto del ágil estilo del perfecto simple de Voltaire. (...)
>
> A partir del siglo XIX y pasando por Balzac la novela se hace realista, lo que equivale a decir sociológica. Los autores ya no se contentan com narrar una historia más o menos emocionante o bonita, sino que en medida creciente van arrogándose la tarea de informar al mismo tiempo com fidelidad – y en los naturalistas com fidelidad científica – sobre la situación social de la época. Con este objeto, la acción principal, que, como en otras épocas, comporta pocos personajes, queda enmarcada en una exposición cada vez más amplia del fondo social. Este desarrollo alcanza el punto máximo en *L'Éducation Sentimentale* en la que el autor, con plena conciencia artística y científica, ahoga la acción principal en su propia banalidad. La relación entre primero y segundo plano de la narración se invierte en el sentido de que este plano se convierte en el más importante de los dos. Sin embargo, el perfecto simple sigue adscrito al primer plano y el imperfecto al segundo. Ahora bien, en la medida en que la descripción del fondo (social) adquiere importancia frente al relato de la acción en el primer plano (meramente anecdótica), el imperfeto va ganando no sólo superioridad numérica, sino también peso en la economía de la novela. Las palabras Realismo y Naturalismo así como las teorías desarrolladas en torno a ellas se refieren a lo que está en imperfecto y muestran cada vez menos interés por lo que está en perfecto simple. Cualquier fait divers basta. Lo proprio y científicamente importante de la ficción literaria es el fondo. Bajo este punto de vista, la descripción del segundo plano de la novela está más cerca del mundo comentado que la acción del primer plano. [50]

Essa alternância entre o primeiro plano e o segundo plano da narração Weinrich entende como sendo decorrente de um processo que denomina de *transições temporais*. Este consiste na passagem de um signo verbal a outro no decorrer do desenvolvimento linear do texto. Essas *transições temporais* podem ser de grau homogêneo ou heterogêneo.

---

[50] Weinrich, Harald. *op. cit.* págs. 216-217.

O homogêneo diz respeito às transições que acontecem dentro de um mesmo grupo temporal, como por exemplo a mudança que ocorre entre os tempos do grau zero do mundo narrado, acarretando na ocorrência do relevo ou do segundo plano narrativo . Já o grau de transição heterogêneo consiste numa alternância envolvendo grupos de tempos verbais representativos de mundos distintos. Na medida em que, porém, o primeiro tipo de transição temporal é mais freqüente e garante a consistência do texto, o segundo tipo garante a riqueza informacional do texto romanesco. Fazem parte desse tipo de transição temporal, por exemplo, a interrupção da narrativa pelo discurso direto (diálogo), bem como o uso do discurso indireto sob as suas formas mais variadas e sutis, tais como o estilo indireto livre. Voltando à caracterização feita por Genette, poderíamos dizer que a transição temporal heterogênea é aquela que permite a passagem do "récit d'événements" ao "récit de paroles". A noção de *transições temporais* ajuda-nos a entender também a distinção que faz Gérard Genette em *Frontières du Récit*, entre *récit*, *description* e *discours*[51]. As transições homogêneas explicam a passagem da *narration* à *description*; já as transições heterogêneas ajudam-nos a entender a passagem do *récit* (enquanto mundo narrado) ao *discours* (enquanto mundo comentado).

Nesse texto Genette procura definir a narrativa a partir do entendimento do que é *essencialmente narrativo* em contraposição ao *não essencialmente narrativo*[52]. Assim sendo, entende que toda narrativa comporta de fato, seja em medida e proporções variáveis, por um lado, as representações da ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita; por outro lado, há as representações de objetos ou de personagens, as quais são denominadas de descrição (*description*). Genette entende, ainda, que a descrição

---

[51] Genette, Gérard. "Frontières du récit". In: *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil.1969. págs.49-69.

[52] É necessário esclarecer que essa idéia da existência de dois planos da narrativa encontra seu fundamento desde as teorias que atentaram exclusivamente para os componentes lingüísticos da micro-estrutura narrativa, tal como o período narrativo. W. Labov, por exemplo, ao trabalhar as narrativas orais, divide-as em cláusulas narrativas e dentro destas distingue algumas funções básicas que governam a estrutura da narrativa. Dentre as funções que distingue, algumas referem-se apenas à parte *não essencialmente narrativa* ao passo que outras são a condição para a existência da cláusula narrativa. A diferença básica entre a parte *essencialmente narrativa* e a *não essencialmente narrativa*, é que a primeira é a responsável pela instauração (pelos recursos da linguagem) de um acontecimento, ao passo que a segunda existe apenas enquanto complemento da primeira. Guardadas as devidas proporções e apropriando-nos dos termos oriundos dessa distinção feita no plano da micro-estrutura lingüística das narrativas orais, poderíamos transpor esses termos ao plano da narrativa literária para entender melhor de que modo Gérard Genette pensa as "fronteiras da narrativa". Cf. Amêndola, Ana Luísa. *Verbo. Classe Dominante na Narração?* Campinas, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 1981.

é mais indispensável que a narração, já que é mais fácil de descrever sem contar do que contar sem descrever. Porém, acredita que essa situação de princípio indica já, de fato, a natureza do contar que une as duas funções na imensa maioria dos textos literários: a descrição poderia ser concebida independentemente da narração, mas de fato não se encontraria por assim dizer jamais em estado livre; a narração não pode existir sem descrição, mas esta dependência não impede de exercer constantemente o primeiro papel. A descrição é, pois, uma escala necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. A descrição pode ocupar um lugar muito grande na narrativa romanesca, sem cessar de ser, contudo, um simples auxiliar da narração. Genette considera, portanto, que o estudo das relações entre o narrativo e o descritivo deve residir, essencialmente, em considerar as funções diegéticas da descrição, ou seja, o papel exercido pelas passagens ou os aspectos descritivos na economia geral da narrativa. Genette assinala, portanto, dois papéis da descrição. O primeiro é puramente de ordem decorativa; o segundo é aquele que foi imposto por Balzac, de ordem explicativa e simbólica. Genette considera, portanto, que a descrição, enquanto um modelo de representação literária, não se distingue suficientemente da narração, nem pela autonomia de seus fins, nem pela originalidade de seus meios. Conclui que, se a descrição marca uma fronteira da narrativa, é pois uma fronteira interior, pois a descrição não deve ser entendida como um dos seus modos, mas sim como um de seus aspectos.

Essas considerações de Genette coincidem com as de Weinrich no sentido de que a descrição (enquanto pano de fundo da narração) difere da narração, mas permanece juntamente com ela no âmbito do mundo narrado. Há uma concordância entre Weinrich e Genette no tocante ao fato de que, por mais predomínio que haja da descrição sobre a narração, a segunda sempre permanecerá no primeiro plano narrativo ao passo que a primeira nunca sairá da condição de pano de fundo narrativo.

No que se refere à distinção entre *récit* e *discours* no plano da prosa ficcional romanesca, Genette vê uma dissimetria entre as duas instâncias. Considera que quando a narração apresenta-se inserida no discurso esta se transforma em elemento do discurso, já o discurso inserido no plano da narração permanece discurso e apresenta-se como um elemento estranho muito fácil de ser reconhecido e de ser localizado (Genette utiliza o termo *Kyste/ tumor* para se referir ao discurso inserido no plano narrativo). Conclui,

portanto, que a pureza da narração é mais manifesta do que a do discurso. Na verdade, o discurso não tem pureza a ser preservada, pois ele é o modo natural da linguagem, e mais largo e mais universal; a narração, ao contrário, é um modo particular, marcado, definido por um certo número de exclusões e de condições restritas. O discurso pode "contar" sem deixar de ser discurso, a narração não pode "discursar" sem afastar-se de si mesma.

Nesse sentido, podemos depreender que no plano da prosa ficcional romanesca a parte *essencialmente narrativa* consiste apenas no primeiro plano do mundo narrado, ou seja, no "récit de évenements". Já a parte *não essencialmente narrativa* compreenderia o pano de fundo da narrativa, a "description"; bem como a parte discursiva inserida no plano narrativo. Cabe a nós, agora, esclarecer em que medida essa parte discursiva constituinte do plano não essencialmente narrativo da prosa romanesca pode ser compreendida como mundo comentado, e este como sendo o ambiente no qual se insere o "discurso ensaístico" no romance.

Tendo em mente que a linguagem se situa no *mundo narrado* ou no *mundo comentado* de acordo com a *atitude de locução*, poderíamos pensar o ensaísmo, enquanto "atitude ensaística", identificado à atitude de locução comentativa, o que resultaria num discurso comentativo de cunho ensaístico. Saber como se comporta, no plano ficcional, esse tipo de discurso característico do *mundo comentado* é a tarefa que se nos impõe. O fato de Weinrich distinguir o *mundo comentado* do *mundo narrado*, sem contudo, fazer uma referência explícita a uma diferenciação entre ficção e realidade, permite-nos pensar na transitividade desses dois mundos de um plano a outro. Essa transitividade pode ser melhor vislumbrada através de uma aproximação contrastiva entre as teorias de Käte Hamburger e Harald Weinrich. Poderemos então verificar se a parte discursiva constituinte, juntamente como a *description*, da parte *não essencialmente narrativa* poderia ser compreendida como o mundo comentado romanesco.

Tanto Hamburger quanto Weinrich procuram distinguir o sistema temporal dos verbos de uma correlação direta de representatividade do tempo vivenciado (passado, presente e futuro). Ambos deslocam a funcionalidade da desinência verbal indicadora de tempo. Hamburger vê como característica da narrativa ficcional, e usa isso como paradigma de distinção entre a linguagem ficcional literária e a linguagem da realidade, o fato de o pretérito usado para narrar perder a sua função de passado, tendo em vista o fato de que

esse tempo não tem mais relação com uma *eu-origo* real mas sim fictícia, a *eu-origo* das personagens. Weinrich, por sua vez, desloca a função do tempo verbal entendendo-o unicamente como indicadora de uma *atitude de locução* numa determinada situação de locução.

Em Weinrich, o simples uso do tempo verbal no passado (perfeito/imperfeito) nos diz que entramos no plano do *mundo narrado*, no entanto, não nos diz se entramos num mundo narrado fictício ou real. Já em Hamburger, o uso do tempo verbal no passado não nos diz nada, por si só, se estamos ou não no mundo narrado, mas, no entanto, paradoxalmente, pode nos dizer se o narrado é real ou fictício. Weinrich não nos pode dizer nada a respeito do fundo real ou fictício da narrativa pois não dispõe, tal com Hamburger, de uma lógica pré-estabelecida do sistema lingüístico da realidade. E é justamente a presença dessa lógica da linguagem da realidade expressa pelo seu *sistema enunciador da linguagem* que não permite a Hamburger encarar todo uso do tempo verbal no passado como indicativo da função narrativa. É apenas no plano da linguagem ficcional que o tempo verbal do pretérito perde a sua função de passado, ao passo que no *sistema enunciador da linguagem* de realidade a função do tempo verbal de designar o passado é mantida.

Ora, se o *"discurso ensaístico"* deve ser entendido como um discurso pertencente ao *mundo comentado* inserido no *mundo narrado* do romance, e se esse *mundo narrado* romanesco deve ser entendido como distinto lingüisticamente da linguagem do mundo real, então esse discurso do *mundo comentado* deve ser também compreendido como distinto do discurso *comentativo* próprio da linguagem da realidade.

Essa oposição entre linguagem da realidade e linguagem da não realidade (romanesca) é assegurada pelas teorias de Käte Hamburger quando, ao definir a narrativa em terceira pessoa como indicadora da ficcção e a em primeira pessoa como um enunciado-de-realidade-fingido, opõe a linguagem do mundo romanesco ao sistema lingüístico da realidade. Tendo como postulado, então, que a linguagem romanesca define-se em contraposição à linguagem do mundo real, logo, tanto o mundo narrado quanto o mundo comentado devem ser entendidos de formas diferentes quando (constituintes) representativos de uma linguagem ou de outra.

Assim sendo, o pretérito verbal, que em Weinrich perde a sua correferencialidade temporal para funcionar apenas como indicador da entrada num dos dois mundos retratados acima, já em Hamburger passa a funcionar como indicador de ficção quando usado numa narrativa romanesca em terceira pessoa e de passado fingido (quase passado) quando referente a uma narrativa romanesca em primeira pessoa. Já fora do plano lingüístico literário, portanto, no plano do sistema enunciador da linguagem, que é o da realidade, o pretérito verbal mantém a sua referência ao tempo. Contudo, isso não exclui a possibilidade do pretérito verbal indicar uma entrada no mundo narrado, só que um mundo narrado com um referente aos elementos da realidade. O fato é que tanto o *mundo narrado* quanto o *mundo comentado* podem existir de maneira independente no plano lingüístico da realidade, eles podem ocorrer juntos ou separados, de forma interdependente ou não.

Por outro lado, no plano lingüístico-literário do romance o *mundo comentado* deve ser compreendido a partir de sua intersignificância com o *mundo narrado*, pois é este que confere à linguagem romanesca o seu caráter não real (seja ele fictício ou fingido, como quer Hamburger) e é, pois, sob as circunstâncias desse mundo não real instaurado pela narrativa que o *mundo comentado*, constitutivo do corpo textual do romance, deve ser considerado. Jamais o comentário pode ser entendido separadamente da narração, pois no romance é o *mundo narrado* que instaura o universo no qual vai ser inserido o *mundo comentado*.

Portanto, se segundo a lógica de Hamburger é a narração, o "récit d'événements" que instaura a ficção (ou, no caso do romance de primeira pessoa, o fingido), conferindo essencialidade à narrativa, o *mundo comentado romanesco*, enquanto constituinte da parte não essencialmente narrativa, também deve realizar-se subjugado à narração e, portanto, inserido no plano ficcional do romance. Assim sendo, o *mundo comentado romanesco*, que compreende o plano discursivo da narrativa romanesca, no qual pode inserir-se o "discurso comentatitivo ensaístico", só pode ser transposto para a prosa romanesca pelo recurso do "récit de paroles". Esse *mundo comentado*, quando inserido na narrativa, pode gerar, por exemplo, aquilo que é entendido normalmente pela teoria do romance como a *dissertação*[53]. Se, portanto, o mundo comentado caracteriza-se por uma atitude de locução

[53] A dissertação é compreendida como a exposição de idéias, teses, comentários gerais a partir da ação e das personagens, que pode aparecer como discurso da personagem, quando não mais sutilmente mesclada à

expressiva de tensão, no plano narrativo romanesco essa atitude de locução tensa refere-se não ao sujeito da enunciação ou ao autor de um texto, mas a "eu-origines fictícias", podendo ser elas as personagens ou o próprio narrador. Gerárd Genette, ao reorganizar as suas classificações mostradas anteriormente, sobre o "récit de événements" e o "récit de paroles", procura pensar a narrativa romanesca a partir do objeto ("événements/paroles") e do modo ("narrateur/ personnage") narrativo. Assim, distingue : narrativa de "événements" assumida pelo narrador (narrativa primária) e narrativa de "événements" assumida pela personagem (narrativa secundária: narrador intradiegético ou narrador personagem); narrativa de "paroles" assumida pelo narrador ("discours narrativisé ou transposé") e narrativa de "paroles" assumida pela personagem ("discours rapporté ou transposé")[54]. Dependendo da variação de combinação do objeto e do modo narrativo variará também a forma de incidência do "discurso comentativo ensaístico" na prosa ficcional. Mas para pensarmos a narrativa em primeira pessoa como ficcional , tal qual a em terceira, é preciso que consideremos o narrador como uma criação ficcional tal qual a personagem do romance, para isso é preciso uma reavaliação das questões da voz narrativa e do foco narrativo. Essa reavaliação permitirá que saiamos da encruzilhada que nos colocou Hamburger ao distinguir o romance de primeira pessoa como fingido e o de terceira como ficcional. Ao entendermos tanto um tipo de narração quanto o outro como resultados de uma criação, igual a dos personagens, conseguiremos entender em que medida tanto um quanto outro tipo de narração são ficcionais, bem como em que sentido um tipo se diferencia do outro em sua especificidade.

Para o trabalho com as noções já desenvolvidas pela narratologia, no que se refere à voz narrativa e ao ponto de vista narrativo, apoiar-nos-emos no estudo de Maria Lúcia Dal Farra, na primeira parte de sua obra intitulada *O Narrador Ensimesmado* [55]. Tal obra, além de esclarecer a respeito do relacionamento narrativa/discurso, permitirá resolver também

---

narração e aos diálogos. Cf. Leite, Ligia Chiappini Moraes- *O Foco Narrativo*. São Paulo, Editora Ática, 1993. p.88.

[54] Gerard Genette propõe a seguinte organização:

Objet	Mode ⇒	Discours de narrateur	Discours de personnage
Évenements		Récit primaire	Récit second
Paroles		Discours narrativisé et transposé	Discours rapporté et transposé

Cf. Genette, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions du Seuil , 1983. pág. 42.

[55] Dal Farra, Maria Lúcia. "Primeira Parte: Percurso Teórico". In: *O Narrador Ensimesmado - O Foco Narrativo em Vergilio Ferreira-* . São Paulo. Editora Ática. 1978. págs. 15-40.

um problema que permaneceu, até o momento, em suspenso. Trata-se da separação feita por Käte Hamburger entre o romance de primeira e o de terceira pessoa. Graças às conclusões de Dal Farra poderemos considerar tanto um quanto outro tipo de romance como pertencentes à categoria da ficção, abolindo, portanto, a distinção incômoda entre *fictício* e *fingido*.

Maria Lúcia Dal Farra, interessada nos romances em primeira pessoa de Vergílio Ferreira, realiza, antes de analisá-los, um importante percurso teórico na primeira parte de seu trabalho. Inicialmente, partindo da discussão a respeito da relação autor/narrador, descreve em que sentido o romance em primeira pessoa ganha (no âmbito das teorias narrativas) o estatuto de ficção, alcançando, assim, o mesmo patamar do romance de terceira pessoa. A esse processo, Dal Farra denomina de *a legitimação do romance de primeira pessoa*. O segundo passo que dá em seu "percurso teórico" é no sentido de estabelecer as diversas possibilidades de realizações do romance de primeira pessoa. Para tanto, parte da distinção que faz entre "ótica" e os "pontos de vista". A partir disso, Dal Farra procura demarcar a linha divisória existente entre o romance de primeira e de terceira pessoa.

Para entender o processo de *legitimação do romance de primeira pessoa*, Dal Farra parte do período histórico literário em que todos os romancistas se inquietavam com o estilo pessoal do narrar, o estilo em primeira pessoa. Por essa inquietação, autores como Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad passaram a se preocupar mais com a questão do *ponto de vista* da narração. Essa questão, por sua vez, tinha como pressuposta outra questão, a da relação *autor* x *narrador*, preocupação que se tornou mais patente e concreta com os prefácios e ensaios de Henry James, principalmente com o texto "The Art of Fiction"[56], no qual o autor toma o partido da não pessoalidade nos romances. Mais tarde, teóricos como Lubbock, Friedman e Mendilow entenderiam que o método mais eficaz de realização de um romance impessoal, ou seja, objetivo, seria a utilização da *terceira pessoa dramatizada*. É, pois, sob a égide do "realismo" defendido por Henry James que tais teóricos construiriam suas classificações, realismo este que buscava o romance ideal, no qual o autor desaparece da cena e a narração passa de boca em boca (de olho em olho) pelas personagens, tornando-se assim dramatizada.

Todas as teorias que demonstravam uma inquietação perante o uso da narração em primeira pessoa, pois julgavam que esta feria o caráter realista do romance, pensavam este estilo narrativo como aquele em que a voz do autor aparecia na própria narração. Faltava, portanto, a esses teóricos do realismo reconhecer uma diferença fundamental, que viria colocar o romance de primeira pessoa no mesmo patamar do de terceira, que é a diferença entre narrador e autor. O primeiro teórico a reconhecer isso foi Wolfgang Kayser[57], em 1958.

Os escritores realistas, tais como Henry James, acreditavam, diz Dal Farra, que o romance em primeira pessoa era ilegítimo, enquanto criação ficcional do mundo, pois baseavam-se no mal-entendido de que a voz que detém a narração, no romance, seria a do próprio autor, do ser humano escritor. Kayser reformulou a relação *autor* x *narrador* e, como diz Dal Farra, passou a compreender a voz narrativa como a voz que emana de um ser criado pelo autor, criado tal qual as personagens. Assim sendo, a voz narrativa deixa de ser identificada como a voz do autor, mas sim como uma criação sua. O narrador passa a ser entendido, pois, como uma *máscara do autor*, como o seu porta-voz[58]. Com essa nova noção de narrador, Kayser passa a denominá-lo de "espírito da narração" ou "criador mítico do universo". A partir dessa diferenciação entre autor e narrador cai a barreira que separava os dois tipos de romances, o de primeira e o de terceira pessoa, pois tanto um tipo quanto outro passam a ser vistos como *criações ficcionais do autor*.

Mais tarde, Wayne C. Booth[59] viria confirmar a idéia de Kayser de que o narrador é, na verdade, uma máscara do autor. As teorias de Booth representam não apenas uma confirmação do que dissera Kayser, mas também uma evolução no estudo do foco narrativo romanesco. Booth, diferentemente de Kayser, não pensa ser o narrador o "criador mítico do universo" romanesco. Ele prefere assimilar essa noção a uma outra, a de "autor-

---

[56] James, Henry . *The Art of Fiction* . New York,The Viking Press, 1951. págs. 391-418.
[57] Kayser, Wolfgang . *Qui raconte le roman? Poétique 4*. Paris, Seuil, 1970.
[58] "O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação - não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção- a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida." Dal Farra, Maria Lúcia . *op. cit.* pág. 19
[59] Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa, Editora Arcádia. 1980.

implícito". Para Booth, o narrador não passa de uma das instâncias dos recursos de configuração romanesca trabalhadas pelo "autor-implícito" em sua "retórica ficcional"[60].

Contudo, se esse "autor-implícito" deve ser entendido como distinto da figura do narrador, por outro lado, também não deve ser identificado ao autor de carne-e-osso que assina a obra. Cada romance, portanto, mesmo que de um único autor, terá seu autor-implícito distinto um do outro. Isso se deve ao fato de que quando o autor escreve ele usa uma versão implícita de si mesmo, que pode variar de obra para obra. É essa versão implícita, que só pode ser depreendida a partir de cada obra, que deve ser entendida como sendo o "autor-implícito". O "eu" do "autor implícito" raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador. O autor de carne-e-osso reflete uma sua imagem específica em cada trabalho que assina.

Na medida em que a voz narrativa deixa de ser identificada como a voz do autor, são necessários novos parâmetros para se detectar a emissão e o ângulo de visão da voz narrativa. Dal Farra entende, pois, que a voz narrativa e o ponto de vista do narrador devem ser considerados a partir de uma visão mais ampla, que é a do autor-implícito, e a essa visão maior dá o nome de "ótica" :

> Do jogo entre o ponto de vista do narrador e as próprias "ressalvas" que ele instaurou nascerá a ótica do autor-implícito. Assim, quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê; o que ele foi levado a "não enxergar" para que o autor implícito pudesse disso tirar proveito.[61]

Recorrendo à noção de "autor-implícito" de Booth, bem como ao conceito de "ótica", como uma visão maior que ordena a visão do próprio narrador, Dal Farra indica-nos o caminho pelo qual o romance construído em primeira pessoa ganha legitimidade,

---

[60] "Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação. A esse conjunto imponderável de oscilações que perfazem a técnica do autor, Booth denomina "retórica", desde que, através desses recursos, ele articulará a obra para se comunicar com seus leitores e impor seu universo ficcional." Dal Farra, Maria Lúcia. *op. cit.* pág. 20.

[61] Dal Farra, Maria Lúcia. *op. cit.* pág. 20.

enquanto ficção, junto ao romance de terceira pessoa. É por essa legitimação que a pergunta que se impunha à teoria de Käte Hamburger (a respeito da verossimilhança) recebe uma resposta positiva. Ou melhor, considerando a narrativa em primeira pessoa como uma criação ficcional tal qual a narrativa em terceira, aquela deixa de apresentar-se enquanto fingido e passa a configurar-se como representação ficcional, pois deixa de ser imitação de algo já feito e passa a ser criação também. Assim a diferença entre a narrativa em primeira e em terceira pessoa é lançada a um outro plano, não mais o do fingido e do fictício, mas passam a difereir quanto ao interesse e quanto ao método de busca de verossimilhança na representação.

O equívoco teórico dos autores realistas (encabeçados por Henry James), apontado por Dal Farra, no plano da teoria do foco narrativo, parece estar refletido naquilo que Hamburger procurou assinalar a respeito do fictício e do fingido. Quando Henry James considera o romance construído em primeira pessoa como menos realista do que o construído em terceira pessoa, identificando o narrador ao autor real, é porque vê nesse tipo de narrador "um sujeito de enunciação fingido", uma "eu-origo" fingida, tal como apontaria, mais tarde, Käte Hamburger. Essa coincidência entre essa teoria realista de James sobre o "foco narrativo" e a "lógica da criação literária" de Hamburger é pautada pelo fato de que tanto uma quanto outra não consideram o narrador como sendo originário da mesma criação ficcional que gera as personagens do romance[62].

Tendo, pois, chegado à compreensão da legitimidade da ficcionalidade do romance de primeira pessoa, a tarefa seguinte empreendida por Dal Farra é a de entender em que medida este tipo de romance se diferencia frente ao que é construído em terceira pessoa.

---

[62] Paul Ricoeur, no intuito de fortalecer a sua tese de que a narrativa funciona enquanto configuração da temporalidade humana, ao analisar essa obra de Käte Hamburger, propõe já uma aproximação entre personagens e narrador, enquanto construções fictícias da narrativa: "Que a oposição à asserção da realidade constitua uma boa definição da ficção épica e que o surgimento do personagem fictício possa ser considerado o indício principal da entrada em narrativa, tudo isso constitui incontestavelmente uma maneira forte de assinalar a ficção. O que permanece discutível é que a perda da significação passada baste para caracterizar o regime dos tempos verbais da ficção. Por que a forma gramatical foi preservada, enquanto sua significação passada foi abolida? Não seria necessário buscar uma razão positiva para a manutenção da forma gramatical, tão forte quanto a razão da perda de sua significação em tempo real? Parece que a chave deve ser procurada do lado da distinção entre o autor real e o próprio narrador fictício. Na ficção, são mantidos dois discursos, o do narrador e o dos personagens. Preocupada em romper todas as pontes com o sistema da asserção, Käte Hamburger só quis conhecer um único foco de subjetividade, a terceira pessoa fictícia nas narrativas em terceira pessoa. É necessário, portanto, colocar em jogo a dialética do personagem e do narrador, o último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens da narrativa." Cf. Ricoeur, Paul. *Tempo e Narrativa – TomoII*. Campinas, Papirus Editora,1995. págs. 116-117.

Para tal diferenciação, Dal Farra procura percorrer as diferentes teorias do "foco narrativo". Demonstra, contudo, que estas não resolvem o problema pois não conseguem isolar as especificidades que opõem um tipo de narrativa à outra[63].

Partindo, portanto, do questionamento a respeito do motivo que faz um escritor produzir romances tanto em primeira pessoa quanto na terceira, chega à conclusão de que deve ser a limitação de um ou de outro ponto de vista que pesa na escolha: "a partir das restrições estabelecidas pelos códigos e seus valores. Do acerto na escolha do código decorrerá a plausibilidade de comunicação da sua obra"[64].

Trabalhando "as diversas possibilidades do romance de primeira pessoa", Dal Farra procura demonstrar até que ponto as especificidades de um romance em primeira pessoa coincidem com as do romance em terceira, ou seja, até que ponto uma narrativa em primeira pessoa pode ter uma funcionalidade correspondente a uma narrativa em terceira, podendo ser substituída uma pela outra sem um prejuízo maior ao efeito almejado na obra. Através da análise dessas "diversas possibilidades do romance de primeira pessoa", procura abstrair uma única que não tenha correspondente funcional de forma alguma com o romance em terceira pessoa.

Assim sendo, Dal Farra buscará traçar a *linha divisória entre romance de primeira e de terceira pessoa*. Essa linha só se faz possível no momento em que Dal Farra reconhece, após percorrer as teorias de Romberg, Mendilow e Pelc, a especificidade de um tipo de narração em primeira pessoa que seria intransponível ao romance de terceira pessoa. Trata-se do *romance de primeira pessoa protagonista*, em distinção aos romances em primeira pessoa *observador* ou *testemunha*. É justamente esse tipo de romance que estabelece a linha divisória entre o romance de primeira e o de terceira pessoa, pela sua especificidade de possuir o *aspecto dual do foco narrativo*.

Esse aspecto, que é o que confere especificidade ao romance de primeira pessoa protagonista, teria seu fundamento na própria estrutura da linguagem, pois nesse tipo de

---

[63] "As teorias revistas nada socorrem: um narrador diz 'eu' e outro diz 'ele'. Entretanto, se para o autor-implícito há duas opções de disfarce, duas formas codificadas de manipulação da máscara – a primeira e a terceira pessoa – ele se decide por uma, é porque necessariamente deve haver, para além de toda complexidade específica dos valores pretendidos, não simplesmente uma 'predileção' por esta ou por aquela pessoa narrativa, mas antes uma restrição que uma ou outra forma pode emanar". Cf. Dal Farra, Maria Lúcia. *op. cit.* pág. 33.

[64] Dal Farra, Maria Lúcia. *op.cit.* pág. 35.

romance o narrador assume o papel de proferidor da narrativa, ao mesmo tempo em que é o proferidor do discurso, tal como qualquer outra personagem. Assim, se na narrativa em terceira pessoa a narração tem aspecto meramente funcional (tal como diz Hamburger), na narrativa em primeira pessoa a narração, além de ter a função de instaurar a ficção, também se liga a uma personagem proferidora do discurso. Dal Farra encontra em Gérard Genette[65] (a partir de sua distinção entre *narrativa* e *discurso* já anotada por nós anteriormente), a justificativa teórica para essa explicação lingüística do aspecto dual do *romance de primeira pessoa protagonista*:

> Há dois procedimentos principais que norteiam as direções ficcionais: o "discurso" e a "narrativa". (...) A narrativa compreende propriamente a "estória", a "trama", a "efabulação", e ela surge na transitividade absoluta do texto. O texto é proferido por ninguém – ninguém se responsabiliza pela emissão – de maneira que, para a sua compreensão integral, não importa conhecer-se quem fala, onde e quando. A situação épica está sustentada fora da ficção. No discurso, ao contrário, alguém fala, a situação épica está interiorizada, e ela é o foco das significações mais importantes. O discurso é o modo "natural" da linguagem, e a narrativa o modo particular definido por um certo número de condições restritivas e exclusões.
>
> Acontece que tais estados de discurso e narrativa nunca se encontram puros; há uma dose de narrativa no discurso e uma dose de discurso na narrativa. Entretanto, "le discours peut 'raconter' sans cesser d'être discours, le récit ne peut 'discourir' sans sortir de lui-même'.
>
> Eis, enfim, o âmago do problema: qualquer intervenção de elementos discursivos no interior de uma narrativa é sempre sentida como infração. O discurso, porque se responsabiliza pelo seu ato de emissão, não se desautentica e nem se distorce com a presença de elementos narrativos. [66]

Com o auxilio da teoria de Genette, Dal Farra consegue desvincular a idéia de escolha narrativa dos critérios de pessoa e graus de pontos de vista, passando a pensá-la a partir da própria estruturação da linguagem, de seu funcionamento, de suas limitações e possibilidades variantes conforme o uso. Conclui, portanto, que a linguagem permite ao

---

[65] Cf. Genette, Gérard ."Frontières du récit". In: *Figures II*. Paris. Editions du Seuil. 1969. págs.61-69.
[66] Dal Fara, Maria Lúcia. *op. cit.* págs. 46-47.

discurso uma plurivocidade ao passo que restringe a narrativa a um caráter fechado[67]. Se essa diferenciação, no plano lingüístico, entre o romance de primeira pessoa e o de terceira permite a Dal Farra encontrar uma chave explicativa , pelo parâmetro do caráter de abertura e de restrição, para a escolha de uma forma ou outra; para a nossa hipótese do "ensaísmo romanesco" essa distinção também se mostra importante já que indica uma maior abertura do romance construído em primeira pessoa-protagonista à inserção de discursos, em relação ao construído em terceira. Conseqüentemente é de se presumir que o primeiro tipo de construção romanesca seja mais suscetível à inclusão de idéias ou teorizações em seu corpo textual.

*

Levando em consideração os conceitos teóricos sobre a narrativa trabalhados até então, devemos, basicamente, atentar para a maneira como encontram-se dispostos o "récit d' événements" e o "récit de paroles" (Gérard Genette) no corpo textual do romance; a partir disso poderemos trabalhar os mundos narrado e comentado (Harald Weinrich) romanescos. Pelo primeiro verificaremos como acontece a instauração da ficção e, conseqüentemente, a caracterização das "eu-origenes-fictícias" (Käte Hamburguer); pelo segundo perceberemos como ocorre a configuração do *mundo comentado ficcional*, no qual pode estar contido o "discours acte", ou seja, o discurso ensaístico, pelo qual são expostas as idéias e as teorias existentes no romance. Dessa forma, poderemos entender de que maneira o ensaio, ou a "atitude ensaística" enquanto essência do ensaio (concepção abstraída dos *Ensaios* de Michel de Montaigne), realiza-se dentro do romance. Dessa maneira poderemos verificar de que forma e em que momentos ocorre (ou não) na prosa ficcional dos seis romances de José Régio (*Jogo da Cabra Cega* e a série *A Velha Casa*) a característica de conciliar ensaio e romance, característica essa apontada por Jean-Yves Tadié como uma das grandes marcas do romance do século XX.

---

[67] "De fato, a linguagem permite ao discurso a plurivocidade e restringe a narrativa a um caráter fechado. Assim, é do espaço da linguagem que o conceito de ponto de vista emerge, e é através dela que os códigos se assentam. A narrativa tem 'direito' a uma horizontalidade que não comporta intrusões: ela se decide pela unidade de visão ('par derrière' ou 'du dehors') e se interrompe assim que o discurso interfere no seu corpo. Ela se conduz, neste caso, pela sucessividade. O discurso, mais aberto e abarcador, pode fazer circular no seu fluxo a própria narrativa, e a sua dimensão se dilata na simultaneidade de dois pontos de vista ('avec-par derrière' ou 'avec-du dehors'). (...) Esse caráter de mais ou menos *restrição* que os diferentes pontos de vista conferem ao assunto tem implicações mais remotas. Eles podem prestar favores às finalidades do autor-

O ensaio no romance, ou melhor, o *ensaísmo romanesco*, deve ser pensado, portanto, na medida em que se relacionam o "mundo comentado ficcional" (contenedor das idéias e teorias) com o "mundo narrado" (pelo qual são veiculados os acontecimentos, as personagens e, portanto, instaurada a ficção). É através da análise do relacionamento dessas duas instâncias, "récit d'événements" (acontecimentos) e "récit de paroles" (falas ou pensamentos), que se poderá verificar em que medida a compreensão das teorias que figuram no segundo tipo de "récit" ajudam no entendimento dos acontecimentos que são representados pelo segundo[68].

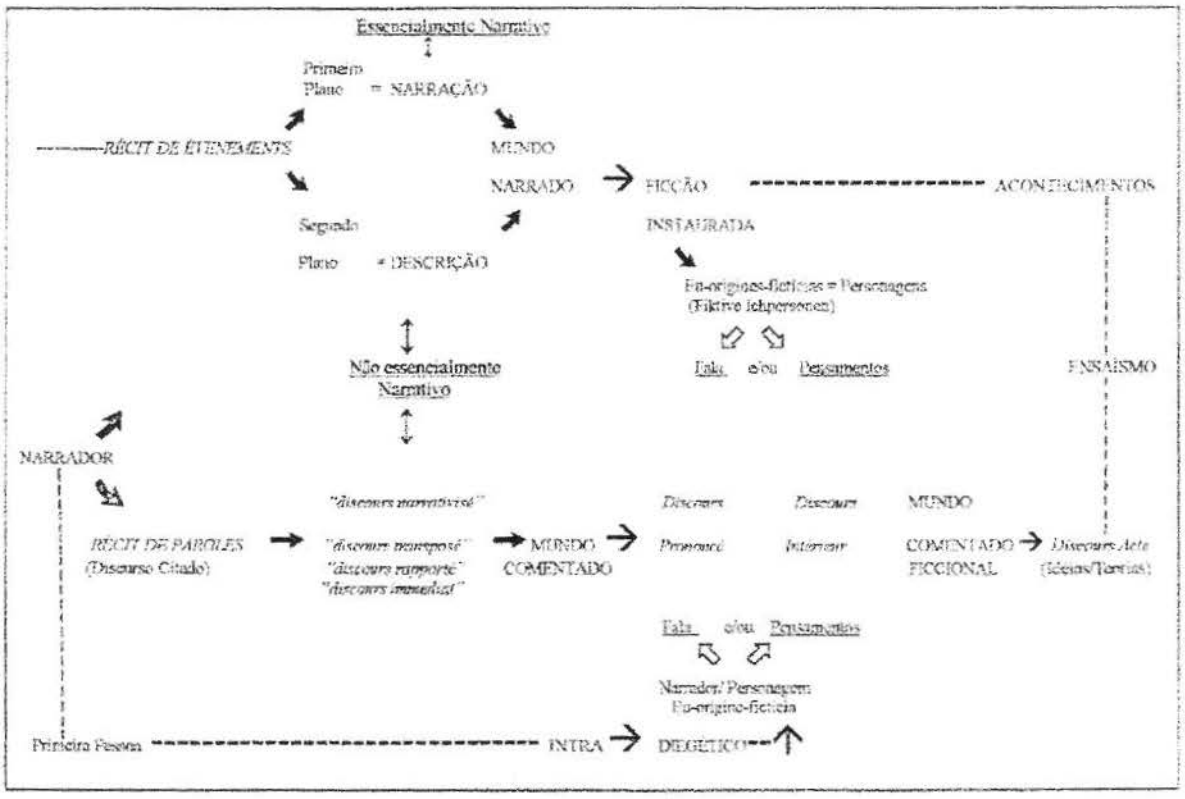
É através da análise desse relacionamento, portanto, que poderemos perceber os indícios do trabalho de organização textual do romance e, conseqüentemente, a possível ideologia maior da obra (*diánoia*/"pensamento externo") à qual as idéias e teorias ("pensamento interno"), relacionadas aos acontecimentos, devem estar subjugadas. É nesse sentido que uma análise visando ao entendimento de um *ensaísmo* na prosa ficcional romanesca pode resultar frutífera enquanto base para uma hipótese interpretativa.

*

implícito, pois, de acordo com o sentido com que ele quererá manipular sua matéria, ele se dirigirá ao encontro deste ou daquele foco de visão para o seu narrador." Cf. Dal Farra, Maria Lúcia. *op. cit.* pág.50.

[68] Ao falar da tendência ensaística da obra de Marcel Proust, Jean-Yves Tadié sublinha muito bem a importância de se pensar a relação entre as teorias e reflexões expostas no romance e os acontecimentos relatados nele; nota que estes aparecem na prosa de Proust como forma de evocar reflexões: "O texto de '*A la Rechèrche*' é rompido pela intrusão da filosofia. É que Proust considera a sociedade como uma 'imensidade regulada por leis'. A trama da narrativa faz surgir esse sistema de leis, que se destacam ao longo da ação. Acontecerá até a Proust considerar o seu livro como uma demonstração. Os diálogos entre heróis, segundo um processo anterior ao romance ocidental, são também utilizados para transmitir idéias, pensamentos, um sistema conceptual: é no decorrer de uma conversa com Albertine, em *La Prisionnière* (sem dúvida sobrevivência da conversação do herói com sua mãe, em *Contre Saint-Beuve*), que o narrador expõe as suas idéias sobre os grandes artistas e a arte, ou deixa, em *Le Temps Retrouvé*, Saint-Loup reflectir sobre a guerra. (...) O acontecimento, também ele, contribui para a reflexão: quer se trate de situações amorosas, de acontecimentos mundanos, do Caso Dreyfus, da Guerra de 1914, de encontros artísticos, tudo serve de [illegible] prova, o exemplo de uma lei destacada pelo romancista, lei racional ou irracional." Cf. Tadié, Jean-Yves. *op. cit.* pág. 176.

O esquema que segue abaixo é uma tentativa de organização dos dados resultantes do percurso teórico realizado neste capítulo e pretende representar a estrutura subjacente ao texto narrativo que deve ser levada em consideração para o trabalho com a noção de *ensaísmo romanesco*:



SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

Jogo da Cabra Cega ou o ensaio sobre a *ironia*

> *"Sempre o mesmo autor sentiu, e pensou, que na própria intriga romanesca pode entrar a vida intelectual. Porquê, porquê limitar-se qualquer expressão literária do homem à sua vida instintiva, sensitiva, sentimental, emocional? Acaso o pensamento não ocupa uma importantissima parte da vida humana? Assim, logo no seu primeiro romance, Jogo da Cabra Cega, se revelou o seu pensador para introduzir idéias –ou o ensaio – no romance."*
>
> *"Creio, todavia, não ter sido ainda visto senão por poucos o papel da ironia e do humorismo na minha literatura."*
>
> **José Régio.**[1]

Tendo em vista os conteúdos trabalhados por nós na primeira parte deste estudo, pretendemos demonstrar a seguir de que maneira podemos propor a existência de um *ensaísmo* inerente à prosa narrativa ficcional de *Jogo da Cabra Cega*. De início, o *ensaísmo* foi entendido por nós, em essência, como uma *atitude ensaística*. Esta, por seu turno, foi compreendida como sendo concretizada a partir de um *discours acte*, ou seja, um discurso pelo qual o pensamento mostra-se em exercício, em construção.

Pois bem, se a *atitude ensaística* realiza-se naturalmente por esse *discours acte* que pode, a princípio, tratar dos mais variados temas e assuntos, é fato que constituído enquanto texto ele se liga diretamente ao objeto do qual trata, bem como ao sujeito que o produz. Essa atitude de tensão aproximativa entre o texto *ensaístico*, o seu assunto (ou objeto) e o seu produtor foi compreendida como característica da *atitude de enunciação comentativa*. O ensaio enquanto texto foi compreendido, pois, como fazendo parte daquilo que chamou Harald Weinrich de *mundo comentado* da linguagem, isso em oposição ao *mundo narrado*.

---

[1] Os trechos em epígrafe foram extraídos do texto, datado de 1969, publicado como posfácio na sétima edição do volume *Poemas de Deus e do Diabo*. Trata-se de uma espécie de reavaliação que José Régio faz de praticamente toda a sua obra e em alguns momentos, como opção estilística, refere-se a si e às suas produções na terceira pessoa. Cf. Régio, José. "Introdução a uma obra". In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Portugália Editora, 7ª Edição. 1969. págs. 151 e 135 .

Contudo, quando pensamos no *ensaísmo* em uma prosa romanesca vimos que os paradigmas mudam, pois a *atitude ensaística*, caracterizada pela tensão do mundo comentado, não deve ser pensada mais em relação a um assunto (objeto) e a um sujeito naturais, mas sim em relação a assuntos (objetos) e sujeitos restritos às regras impostas pelo mundo da ficção. Esta, por sua vez, é instaurada (segundo Käte Hamburger) pela narração, que, por seu turno, é a responsável pela existência de *eu-origenes-ficticias*, às quais são atribuídos os pensamentos e as falas constantes desse mundo. Assim sendo, como já anotamos anteriormente, o texto romanesco deve ser entendido a partir de uma bipartição: a parte que instaura a ficção compreende a narrativa de acontecimentos; a outra parte, que aparece inserida nesse mundo ficcional, corresponde à narrativa de falas. Para essas duas espécies de narrativas resolvemos manter a denominação francesa original dada por Gérard Genette. Dessa forma, no universo ficcional romanesco o *mundo narrado* deve ser compreendido como sendo constituído pelo *récit d'événements*, ao passo que o *mundo comentado* realiza-se enquanto *récit de paroles* (Inclui-se aí a narrativa de pensamentos). Portanto, se esse *mundo comentado* aparece num universo ficcional, logo deve ser entendido como um *mundo comentado ficcional*. Assim, se o lugar do discurso ensaístico (do *discours acte*) do texto teórico, na linguagem da realidade, é o do *mundo comentado*, logo, no universo ficcional romanesco o seu lugar será o do *mundo comentado ficcional*, ou seja, o do *récit de paroles*.

No entanto, esse *mundo comentado ficcional* (enquanto *récit de paroles*), não pode existir por si só, tal qual existe no mundo da linguagem da realidade, ou seja, as idéias ou teorias expostas no romance através das falas ou pensamentos das personagens (e/ou narrador) não podem ser tomadas como teorias que têm relações diretas com o mundo real. Melhor explicando, quando um filósofo elabora uma teoria (quando escreve um ensaio), essa teoria existe em si, enquanto texto concreto, e pode ser relacionada com o seu autor, com o objeto do qual trata, com o tempo em que foi produzida, etc. Uma teoria, um discurso, que chamamos de *ensaístico*, inserido numa narrativa ficcional, deve ter as suas coordenadas ditadas por esse universo ficcional; portanto, se o discurso teórico, *ensaístico*, vem em forma de *récit de paroles* , que é o lugar da exposição de teorias no romance, estas, por conseguinte, devem ser entendidas a partir das coordenadas dadas pelo *récit*

d'événements, que é responsável pela instauração dos paradigmas do mundo ficcional, tais como o espaço, o tempo, as personagens, etc.

Assim sendo, uma análise no intuito de investigar uma recorrência *ensaística* na prosa ficcional romanesca vai além, enquanto tarefa, da pura constatação da existência de um *mundo comentado ficcional* que contenha discursos de cunho teórico-ensaísticos; trata-se, na verdade, de tentar entender em que medida esse *mundo comentado ficcional* se relaciona com o *mundo narrado*, com o *récit d'événements*. É a partir do trabalho de entendimento desse relacionamento (ou interação) entre esses dois mundos que poderemos chegar a uma compreensão do referido *ensaísmo romanesco*. Só atentando para todos estes fatores é que nossa investigação poderá resultar frutífera enquanto análise interpretativa da obra literária, enquanto método para se chegar à compreensão daquilo que entendemos como sendo seu "pensamento externo" ou *diánoia*.

Partindo de uma nossa primeira leitura de *Jogo da Cabra Cega*, pudemos perceber que o *récit de paroles* ocupa um espaço preponderante dentro da economia textual deste romance. O que predomina, enquanto *récit de paroles*, é o *discours rapporté*, nas suas duas formas: *discours prononcé* (diálogos) e *discours intérieur* (pensamentos do narrador intradiegético). Há de se notar também alguma presença do *discours narrativisé*. O discurso ensaístico e o exercício do pensamento se dão, portanto, por duas vias; pelo debate dialogado entre as personagens (à moda dos diálogos platônicos) e pelo debate psicológico da personagem-protagonista. Na medida em que o romance avança, esses dois tipos de debates vão se acirrando, recuperando os problemas discutidos ou debatidos. Assim sendo, há dois ambientes em que se desenvolvem as teorias no mundo ficcional romanesco, quando pelo debate dialogal tais teorias fazem parte do mundo social das personagens, quando pelo debate psicológico do narrador-protagonista trata-se de uma teorização particular.

Essa teorização particular, contudo, é influenciada tanto pelas teorias contidas nas falas das demais personagens, quanto pela própria vivência experiencial do narrador-protagonista. Todas as teorias abstraídas, por este narrador intradiegético, dos debates dialogados, somadas à sua experiência vivencial (que é a parte correspondente ao *récit de événements* do romance) resultam numa obra que seria escrita pelo próprio narrador-

intradiegético. Tal obra, que consiste no capítulo dezoito, é importante no sentido que representa uma espécie de ponto culminante de uma *atitude ensaística* encarnada pelo narrador. Partindo desse décimo oitavo capítulo para a análise do romance, será possível vislumbrar em que medida vai sendo construída uma idéia (ou *diánoia* romanesca) durante o seu desenrolar, bem como que significados têm os acontecimentos relatados em relação aos debates psicológicos e dialogados e, conseqüentemente, em relação às idéias ou teorias expostas neles.

O romance evolui em determinado sentido até esse capítulo, tudo contribui para a existência do tal manuscrito feito por Pedro Serra, tudo vai sendo dado, construído de antemão, gradativamente, até ser sintetizado nesse capítulo em que a personagem Jaime Franco lê o texto intitulado "*Discours de la méthode* ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco". Fazendo uma leitura a partir do que é dado nesse capítulo faz-se possível a construção de uma relação entre as "teorias" e os acontecimentos que preenchem os capítulos anteriores a este, bem como se nos permite rastrear e entender melhor o caminho construído para se chegar a tal capítulo. Vale ressaltar que o caráter *ensaístico* do romance é reforçado pelo fato de que os debates teóricos, ideológicos, ocorridos por meio do *récit de paroles* (sejam eles dialogais ou psicológicos), têm o seu reflexo no plano prático dos acontecimentos relatados; ou seja, o *ensaísmo* de idéias tem a sua correspondência na própria vivência experiencial da personagem protagonista. O *ensaísmo* ocorre, pois, tanto no sentido da pesagem das idéias quanto na pesagem dos acontecimentos, pela própria experiência. Na medida em que vão sendo discutidas certas idéias e lançadas certas teorias, a vida do narrador-protagonista Pedro Serra vai se configurando como um aglomerado de experiências, as quais devem ser pensadas segundo as teorias e vice-versa.

Pois bem, como pudemos constatar em nossa primeira leitura de *Jogo da Cabra Cega*, tal "manuscrito" de Pedro Serra diz respeito a uma espécie de "método de compreensão da vida", de uma suposta vida de Jaime Franco. Esse método vai sendo construído de forma a desembocar na "concepção de *suprema- ironia*".

É desta "concepção de *suprema-ironia*" que devemos partir para uma releitura do romance e buscar um interrelacionamento entre as idéias expostas através de um *récit de paroles* e os acontecimentos instaurados pelo *récit d' événements*.

Devemos recuperar os pressupostos que sustentam essa tal concepção, no sentido de buscar os seus índices na medida em que efetuamos a releitura dos capítulos que antecedem esse capítulo XVIII. Como pudemos constatar, essa "concepção de *suprema ironia*" tem a sua origem na percepção de uma forma de existência paradoxal de vida, e tem como objetivo o equacionamento desse paradoxo visando à obtenção da existência plenamente feliz. Esse paradoxo é representado por um dilema existencial, dilema este que, irresoluto, impede uma existência plenamente feliz. Essa situação teria a sua origem num impasse entre a opção por uma vida escrava dos instintos naturais e, por isso, desajustada socialmente; ou a opção por uma vida regrada moralmente pelos estatutos sociais e, portanto, inibidora dos instintos naturais. Permanecendo nessa irresolução, em meio a esse dilema, o "eu" do texto confessa ter sido levado a uma existência incoerente, oscilante entre uma opção e outra. Por conseguinte, devido ao não ajustamento às regras sociais juntamente com a não satisfação completa dos instintos naturais, esse "eu", criado por Pedro Serra em seu "manuscrito", vê-se cada vez mais fadado à infelicidade e ao alheamento social. A partir dessa condição, surgem dois sentimentos correspondentes a essa existência paradoxal: o sentimento de desprezo pelos "outros" (sociedade) somado a um sentimento de humilhação por constituir-se como um ser desajustado social e moralmente. É dessa posição, de um ser alheio à sociedade, que Pedro Serra vai cultivando o desprezo através de atos imorais, atos estes que o vão jogando cada vez mais numa posição humilhante. A partir dessa existência paradoxal, torna-se um ser incompreendido (até pelos amigos mais próximos), do qual a sociedade só pode apreender a aparência, que é de um ser decaído. Apresenta-se, pois, como um ser que vive uma tragédia; porém, da sua verdadeira tragédia (o dilema) a sociedade só apreende a aparência e seus amigos limitam-se a ter dela uma compreensão literária.

Constitui-se, pois, como um ser entregue às satisfações dos seus instintos naturais, e por essa entrega vê-se rebaixado socialmente. Diante desse quadro é jogado ao rol dos excluídos sociais e como tal é classificado como doente. É, portanto, desse estado, que a sociedade designa como doentio, que seu ser atinge um estado avançado de "agudeza intelectual e sensível". É nessa condição em que seu ser está mais afastado dos homens que acontece a revelação de Deus. Portanto, quanto mais longe dos homens, mais perto de

Deus. É em Deus, portanto, que o dilema original é solucionado, a felicidade plena só é alcançada através da "satisfação completa dos instintos", tanto dos mais tenebrosos instintos naturais quanto dos instintos de ajustamento social. Essa "satisfação completa dos instintos" só se torna possível, portanto, transcendendo uns instintos aos outros por Deus. Contudo, esse "eu" que se confessa no "manuscrito" de Pedro Serra bem pouco ou nada sabia desse Deus que se lhe revelara ao seu espírito. Sabia apenas o que Deus não era, ou seja, sabia apenas que Deus não era humano, logo tudo o que era humano era contra Deus, inclusive as regras morais da sociedade. É nesse sentido que trava uma "guerra santa" contra os homens e contra tudo o que é humano. É por isso que nos próprios atos imorais via-se incutir uma moral divina : "Sabe-se como tantas vezes uma ética de autêntica origem mística age ao invés da moralidade humanista"(pág.386). É, portanto, a partir da concepção dessa moral divina em oposição a uma moral humana que se tornam justificáveis o desprezo pela humanidade e a "propensão para delinqüir". A partir dessa descoberta de Deus, esse ser que se confessa no "manuscrito" vê-se constituído a partir de um outro debate que dilui o seu dilema original, trata-se do debate interior entre o homem humano e o homem divino. Sabendo-se divino, o seu homem humano cultiva o desprezo pela humanidade; sabendo-se humano, o homem divino cultiva a piedade pela humanidade. O orgulho manifesta-se no homem humano como tentativa de escapar à sua condição humana e a humildade manifesta-se no homem divino como tentativa de se fazer agir na humanidade. Estando, pois, instaurado esse debate entre o homem humano e o homem divino, chega-se a uma verdade, a verdade de que "é incompatível com o que se vive, tudo o quanto mística e metafisicamente se sabe." (págs. 387/388).

A existência só chega, portanto, a um equilíbrio quando se consegue estabelecer uma boa articulação entre o desprezo e a piedade pela humanidade. Apenas quando o desprezo age sobre a piedade e esta sobre aquele que se consegue chegar a uma "satisfação completa dos instintos" e, portanto, a uma felicidade. Essa harmonia entre esses sentimentos opostos é, portanto, sintetizada e compreendida sob a concepção de uma "suprema-ironia". Só esta é capaz de abarcar uma contradição irresoluta e tornar um paradoxo uma solução, é sobre ela que deve estar fundamentada a vida de um ser ao mesmo tempo humano e divino, ou seja, um "super-homem", como é dito.

É através da concepção de "suprema-ironia" que Pedro Serra, assumindo o "eu" de Jaime Franco em seu "manuscrito", pensa ter chegado à compreensão desse ser que ao mesmo tempo se lhe revelara tão próximo e tão desconhecido. É sob o signo dessa concepção de ironia que devemos abordar o romance desde seu início, buscando os índices que se encontram sintetizados de uma certa maneira neste décimo oitavo capítulo.

A própria escolha, no romance, por uma narração em primeira pessoa por si só já beneficia a auto-análise. A característica do narrador-protagonista de ser constituído duplamente como a voz que detém a narração e o discurso faz com que percebamos os dois "eus" do narrador-protagonista, o que conta os acontecimentos de sua vida e o que comenta. A narração apresenta-se inserida no discurso de uma personagem e como tal vemos a história contada sempre pelo ponto de vista do narrador-protagonista. Esse narrador coloca-nos, portanto, a par de seu mundo interior e juntamente com ele coloca-nos também em separado do mundo que lhe é exterior. Entramos na ficção olhando o mundo com os olhos do narrador, o qual já transmite àquele que o acompanha em seu "gosto de vaguear de noite" um certo sentimento de solidão e de necessidade de alheamento da sociedade.

O segundo capítulo introduz esse "eu" do narrador num ambiente social; começa a ser construído, pois, o "dilema original" que é tratado no capítulo dezoito. Nesse ambiente social o "eu" do narrador-protagonista reconhece no "outro" algo do seu próprio "eu". Trata-se da instauração de um movimento paradoxal do espírito desse "eu", visto que ao mesmo tempo que desfrutava de uma solidão e de um alheamento social, consegue reconhecer no que lhe é estranho algo de seu próprio "eu". Isto consiste na busca do conhecimento do "eu" pelo "outro". A esse "outro" que é designado num primeiro momento como um "desconhecido" é associada desde o início a imagem de uma mulher: M.elle Dora.

Após a instauração da individualidade do narrador-protagonista e de sua relação com o mundo objetivo, com o que lhe é desconhecido, volta-se, no terceiro capítulo, novamente ao trabalho de apresentação e caracterização desse "eu". Constitui-se, assim, como um ser marcado pelo alheamento social e pela melancolia. Sua individualidade é ainda mais pormenorizada quando fala de seu passado, de sua relação com a família e de

seu estado de solidão, restrito ao quarto que alugara à Senhora Dona Felícia. Esses três capítulos iniciais já nos dão índices importantes no que se refere ao que é discutido no referido "manuscrito" do capítulo dezoito. Nesses três capítulos iniciais temos já uma individualidade que se encontra apartada perante a sociedade, que se reconhece num estado próximo do doentio (melancolia) mas que aspira a uma transcendência através do autoconhecimento. Esse autoconhecimento, contudo, revela-se no "outro"; é justamente no "desconhecido" que julga pela primeira vez reconhecer certas doenças que lhe são próprias.[2]

Tendo já estabelecida a individualidade do "eu" do narrador-protagonista, o quarto capítulo vem introduzir o único ambiente pelo qual esse "eu" integra-se socialmente. Trata-se do ambiente do "Grupo" de amigos, o qual, lembrando os dados do capítulo XVIII, é constituído por aqueles que não compreendem a "tragédia" da vida do narrador-protagonista. Serão os componentes desse "Grupo" os representantes concretos do "eles"(sociais) em oposição ao "eu" (interior) do narrador.

Nesse "Grupo" o que prevalece é a arte como paradigma da vida e, consequentemente, o que impera é a crença na expressão. É para o "Grupo" a expressão artística o caminho mais curto para se chegar à verdade das coisas. É por isso que cada componente dele é descrito enquanto aspirante a artista ou de acordo com a sua posição crítica sobre a arte.

Os membros do "Grupo", crentes na univocidade da expressão e na capacidade desta de revelar a verdade, configuram-se, de antemão, como seres incapazes de compreender a "suprema-ironia" de uma vida. É devido a essa caracterização do "Grupo" que o "narrador-protagonista" irá cada vez mais se rebelar contra os seus membros na medida em que vai vivendo e compreendendo a ironia trágica que comandava a sua vida.

Nem bem o narrador se apresenta como um dos componentes do tal "Grupo" e já se começa a caracterizar a discordância deste com o restante dos seus integrantes. No quinto capítulo, intitulado "Minudências", entra em pauta numa discussão do "Grupo" a questão do conhecimento do tal "desconhecido" que vinha inquietando a consciência de Pedro Serra. Estabelece-se aí o primeiro descompasso ideológico entre o narrador-protagonista e

os do "Grupo", principalmente em relação a Luís Afonso, o qual é representativo da figura do literato e como tal é o representante maior da crença na aparência e na expressão direta como caminho para se chegar à verdade sobre algo, no caso, à verdade sobre a figura do "desconhecido". Tal descompasso pode ser notado, desde o início, num comentário do narrador sobre o método de compreensão da vida e de produção artística de Luís Afonso.[3]

Se, por um lado, o narrador tem desde o início uma compreensão dúbia da personalidade do "desconhecido", que então já se encontrava denominado de Jaime Franco, por outro lado, os componentes do "Grupo" buscavam uma compreensão unívoca dessa personalidade. Procuravam defini-lo como um ser superior, dotado de uma personalidade "originalíssima" que teria suas raízes aristocráticas. Os membros do "Grupo" optavam, portanto, por uma definição do desconhecido pela sua aparência, buscavam entendê-lo coerentemente, dando-lhe uma origem "nobre" tendo em vista o fato de que se apresentava à sociedade com maneiras e tipos aristocráticos. Essa tentativa de definição do "desconhecido" aparece em forma de debate dialogado e é o primeiro grande *récit de paroles* que aparece no romance; é por esse *récit de paroles* que ocorre a teorização sobre a "originalidade" (*mundo comentado ficcional*), teorização esta com a qual o narrador Pedro Serra demonstra não concordar.[4]

Se o "Grupo" buscava uma síntese para o entendimento da personalidade do então "desconhecido" Jaime Franco, já o narrador Pedro Serra enxerga-o, desde o início, como uma personalidade contraditória, tendo em vista algumas "minudências" significativas; por exemplo: o fato de ter encontrado, numa noite anterior, essa figura de aparência aristocrática num "Café" de clientela "equívoca", bem como o fato de descobrir que ele teria mentido ao "Grupo" na noite em que o encontrara. É neste sentido que o narrador-protagonista constitui-se desde aí como o único membro do "Grupo" aberto à aceitação da "teoria sobre a ironia" que Jaime Franco vem a expor no capítulo seguinte.

O sexto capítulo, em que "Jaime Franco Entra em Cena" no ambiente do "Grupo", é quase que totalmente constituído apenas por *récit de paroles*; trata-se de uma discussão a

---

[2] Cf. *Mundo Comentado Ficcional* (Plano discursivo do narrador-protagonista) : auto-análise. pág: 22.
[3] Cf. *Mundo Comentado Ficcional*. Pensamento narrativizado do narrador-protagonista: págs.40-41.
[4] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs: 42-51.

respeito do conceito de "ironia", que tem como principais interlocutores Luís Afonso e Jaime Franco. É nesse debate (*mundo comentado ficcional*)[5] que é formulada pela primeira vez a concepção de "ironia", a qual norteará a orientação do romance todo e que será retomada literalmente no capítulo dezoito. É nesse sexto capítulo que o narrador-protagonista é definido ("o mais racionalista dos extravagantes") e denominado ao ser apresentado ao "desconhecido" Jaime Franco ("poeta, filósofo, notívago"). Assim, Pedro Serra é apresentado ao leitor no mesmo momento em que é apresentado a Jaime Franco e vice-versa. Na verdade, trata-se de um processo de aproximação gradual entre estas duas personagens que resulta numa identificação. Tanto é que Pedro Serra será o único do "Grupo" predisposto a apreender a concepção de "ironia" proferida por Jaime Franco. Na verdade isto é possível porque ele era o único do "Grupo" que, de certa forma, possuía a "ironia", ainda latente, da qual falava Jaime Franco; isso é dado já pela própria definição paradoxal de sua personalidade: "o mais racionalista dos extravagantes". Está aí, já, o gérmen de uma vida fincada no dilema fundante da "suprema- ironia".

Pois bem, Jaime Franco surge no "Grupo" como uma personalidade ideologicamente contraditória a este. Se Luís Afonso e o "Grupo" defendiam a crença na univocidade da expressão e na confiança da existência de uma verdade a ser atingida; Jaime Franco, por sua vez, introduz, com a sua teoria sobre a "ironia", a crença no paradoxo como meio de se chegar à verdade, ou seja, para Jaime Franco a única verdade é a inexistência de uma verdade absoluta.

Enquanto Luís Afonso expõe a sua concepção (vulgar) de ironia, considerando que um "ironista" é aquele que opta por um lado parecendo optar por outro (cita Voltaire, Anatole e Eça) ; Jaime Franco considera o "ironista" como aquele cuja personalidade é flexível ("souple"), como o único capaz de trabalhar juízos paradoxais, de trabalhar a contradição sem optar por um lado específico. É nesse sentido que Jaime Franco admite que a "quinta-essência da ironia" é o "espírito trágico", para o qual a "solução" é o inimigo número um. Esse "espírito trágico" alimentar-se-ia de um "conflito perpétuo".

Jaime Franco considera, em sua concepção, que a Ironia é a "manifestação mais completa da inteligência e compreensão", pois "um ironista opta por tudo e sempre que

afirma algo afirma consequentemente o contrário". Dessa forma, um "ironista típico" é um "céptico ideal" pois nem nas suas próprias negações crê. O "ironista típico" constituir-se-ia como aquele que deve colocar-se à margem da vida para a compreender de fora ao mesmo tempo que não pode sair dela. Assim sendo, conforme vai teorizando sobre a "ironia", Jaime Franco vai respondendo às questões postas anteriormente no debate do "Grupo" a respeito da sua personalidade, principalmente quando fala, para concluir, da superioridade do "ironista típico". Essa idéia de superioridade contradiz a idéia de superioridade concebida pelo "Grupo", a idéia de uma superioridade aristocrática, ou seja, uma superioridade unilateral, coerente.

Segundo a sua concepção de "ironia", um "ironista típico" seria um homem superior, mas não seria preciso uma "superioridade de sangue", mas sim , para tal superioridade é "necessário que ele seja tudo", o "seu espírito não será puro. Será mesmo inferior, ou perverso, sob vários aspectos."

Diante dessa nova concepção de "ironia" e dessa idéia de superioridade do "ironista", os componentes do "Grupo" permanecem avessos, não conseguem penetrar no pensamento de Jaime Franco, ao passo que Pedro Serra vê as explicações de Jaime Franco coincidirem com as suas idéias pré-concebidas sobre ele, é nesse sentido que diz a J. Franco: "Creio que o senhor vive as suas concepções". É, pois, a partir dessa concepção de "ironia" exposta no sexto capítulo (*mundo comentado ficcional*) que Pedro Serra conceberá, em seu manuscrito do capítulo dezoito, a "suprema-ironia" como um método superior de vida (do "super-homem") e a atribuirá à vida de Jaime Franco.

A partir desse sexto capítulo estabelecem-se três instâncias de *eu-origenes-fictícias*, a instância do "Grupo", dos que se colocam à parte da "ironia", que nem a vivem e nem a querem compreender; a instância de Jaime Franco, o "ironista típico", e a instância de Pedro Serra, que começa a viver o seu "dilema original" (mesmo que inconscientemente) sob a influência de Jaime Franco.

O sétimo capítulo também é constituído quase que na totalidade pelo *récit de paroles*; o único acontecimento marcante consiste no fato de Pedro Serra receber uma carta de sua mãe, carta esta que contribui para o agravamento do seu estado melancólico, doentio

---

[5] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs: 53-72.

e vulnerável. É com esse estado de espírito que Pedro Serra trava um debate dialogado com Jaime Franco. Agora, apenas os dois, sem a presença do "Grupo". Nesse debate é recuperada a discussão (*mundo comentado ficcional*)[6] sobre a concepção de "ironia", só que agora esta aparece envolvida por um discurso de tom mais pessoal, envolvendo a individualidade de ambos. Jaime Franco assume a posição de uma espécie de mestre que procura passar seus ensinamentos ao seu discípulo Pedro Serra.

Jaime Franco começa a falar de sua concepção de "ironia" novamente, inicia a conversa confessando-se ser um "ironista" e diz ainda que era sobre si próprio que concebera a sua teoria. Pedro Serra acertara, portanto, em sua consideração ao final da conversa do capítulo anterior. Recuperando, dessa forma, o debate sobre a "ironia", Jaime Franco dá prosseguimento à sua definição de "ironista" dizendo que estes devem ser "cépticos e tolerantes". Pedro Serra reage a esta definição dizendo que se encontrava céptico e intolerante perante aquela conversa de Jaime Franco. Este, por sua vez , procura persuadir Pedro Serra, trazê-lo para dentro de suas idéias; Pedro Serra, no entanto, questiona sobre as finalidades de Jaime Franco, o qual argumenta dizendo que queria fazer com que Pedro Serra o compreendesse mais profundamente e não apenas nas aparências, como todo mundo o entendia, inclusive os do "Grupo".

É nesse sentido, de se fazer conhecer para além das aparências, que Jaime Franco fala, enquanto um "ironista", da "necessidade da confissão". Contudo, essa confissão deve ser feita com estilo, pois um "ironista" não pode se confessar diretamente, senão incorreria numa simplicidade que mataria a sua "ironia". Assim sendo, Jaime Franco diz que é contrário às confissões diretas pois um "ironista" não deve subjugar-se a regras gerais; acredita, pois, que é preciso "aproximar os homens pelas suas diferenças" e chegar assim a um "novo universalismo" através do qual todo homem se reconhecerá no outro sem se confessar diretamente. Ao invés da confissão direta é "melhor sugerir, penetrar, infiltrar". É por isso que Jaime Franco diz o seguinte a Pedro Serra : "A lógica..., não é ela a força dos meus discursos! Nem dos meus actos. Não quero persuadi-lo, nem vencê-lo: quero agir em você (...) A lógica..., a lógica é geralmente uma pequena facilidade acessória". Jaime

---

[6] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo): pág. 84-103.

Franco quer sim ser compreendido, mas "compreendido para além da razão; para além das palavras" (pág.97).

Na medida em que Jaime Franco falava dessa sua necessidade de confissão indireta, Pedro Serra convencia-se cada vez mais de sua incompreensão perante aquela personalidade que procurava persuadi-lo. Jaime Franco justifica essa incompreensão de Pedro Serra dizendo que este tendia a buscar a uniformidade, a qual é incompatível com a personalidade de um "ironista". É por isso que diz a Pedro que não importa que ele tenha compreendido, mas sim que tenha sido persuadido pela sua "ironia":

> O que eu quero é que você não possa traçar de mim um desses falssíssimos retratos fixos, contornados, antecipados (...) Para que você me conheça um pouco, é preciso não ter convicções a meu respeito. (págs.97/98).

Essas recomendações de Jaime Franco a Pedro Serra assentam na característica principal da personalidade de um "ironista", que é a de seu "espírito trágico" nunca aceitar uma solução, mas sim alimentar-se da contradição e do paradoxo.

A partir dessa idéia da necessidade da "confissão indireta" do "ironista típico", o debate entre Jaime e Pedro é levado à discussão do conceito de "verdade", o qual também é relativizado por Jaime Franco: "Há coisas que nunca foram realizadas de fato mas que não deixam de ser verdades : a mentira é verdade na imaginação de quem mente"(pág.100). Tendo em vista esse sentido relativo do conceito de "verdade", fica patente que o que importa numa confissão não é o fato de ela ser sincera ou não, mas sim o fato de seu efeito atingir a "verdade" almejada pelo confessor; é por isso que a confissão deve ser indireta e feita com estilo. Não importa o seu fundo real (ter ocorrido ou não) mas sim a verdade que está fora dela. É nesse sentido que Jaime Franco diz ao seu aprendiz: "Você Pedro Serra tem muitas dessas verdades"(pág.100).

Esse debate (*mundo comentado ficcional*)[7] sobre o conceito de "verdade", relacionado à idéia da confissão indireta do "ironista", dá a chave para a compreensão de como deve ser considerada a confissão feita por Jaime Franco a Pedro Serra no oitavo

---

[7] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 112-116.

capítulo. Assim sendo, os "folhetins de Jaime Franco" não devem ser levados em consideração enquanto expressão sincera da vida pregressa desta personagem, mas importam na medida em que agem, em que proporcionam um efeito perturbador para o espírito de Pedro Serra. Jaime Franco apenas busca pôr em prática aquilo que veio exposto teoricamente nos capítulos anteriores. Através de seus "folhetins" Jaime Franco procura persuadir Pedro Serra a não enxergar nele apenas as suas aparências mas também a sua ironia. Como um "ironista", portanto, essa confissão[8] relatada no oitavo capítulo serve a Jaime Franco não somente como confissão mas como dissimulação; ora, o espírito do "ironista" tende para ambos os lados ao mesmo tempo, por isso, diz Jaime Franco : "Pelas mesmas razões que tenho prazer em me esconder, em me disfarçar, preciso também de me confiar e me descobrir" (pág. 116).

Jaime Franco pretendia, portanto, com a sua "confissão", agir no espírito de Pedro Serra, buscava despertar em seu ouvinte o espírito "ironista" que neste se encontrava latente como forma de um "dilema original" irresoluto. É nesse sentido que adverte Pedro Serra antes de começar a contar a sua história : "o meu romance não é agradável querido amigo, todas as obras primas chocam e a minha história é uma obra-prima". Diante dos efeitos dessa "obra-prima" Pedro Serra ouvia-a movido por um sentimento paradoxal de repulsa e curiosidade; da mesma forma que ansiava por ouvir cada vez mais detalhes também desacreditava da veracidade dos fatos relatados, principalmente por causa da frieza com que os contava Jaime Franco. Este, contudo, perante a desconfiança de Pedro Serra diz o seguinte: "Sou um homem das minhas teorias, as atitudes são um meio de conseguir exprimir-me". É dessa forma que justifica a frieza com que contava a sua suposta história, pela qual Jaime Franco procura constituir-se como um ser ambíguo; essa sua confissão serve justamente para se mostrar como um ser indefinível, desde a sua origem: não se sabia filho de um aristocrata ou de um bandido.

Nessa confissão ou nesses "folhetins de Jaime Franco" o que impera é a expressão da hipocrisia da sociedade, hesitante entre as satisfações dos instintos naturais e os instintos sociais; é o caso, por exemplo : da sua mãe, da "prima virgem", do "Padre Malva", do aristocrata e do bandido. Nesses "folhetins" de Jaime Franco está dada já a expressão

incipiente do "dilema" que é tratado no capítulo dezoito. É nesse sentido que, de acordo com essa sua confissão, a figura de Jaime Franco aparece a Pedro Serra como fruto desse dilema original : "Foi assim, [diz J. F.], entre demônios, anjos, o céu, o inferno, satanás e o senhor Deus Todo-Poderoso que a minha imaginação começou a voar." (pág. 125).

Quando Pedro Serra parecia estar totalmente absorvido pela história que contava Jaime Franco, eis que "entra em cena M. elle Dora" e interrompe o relato. É, pois, no capítulo nove que essa figura feminina, associada desde o início à imagem de Jaime Franco, revela-se aos olhos de Pedro Serra. Essa entrada em cena de M. elle Dora é providencial para a caracterização da personalidade "ironista" de Jaime Franco. Até o sétimo capítulo J. Franco parecia a Pedro Serra um homem superior, culto e de modos aristocráticos. Se no oitavo capítulo, portanto, Jaime Franco procura desvelar-se mostrando-se como um espírito contraditório, nesse nono capítulo, a partir da apresentação de M. elle Dora, Jaime Franco é colocado na mesma posição do bandido que se aproveitara de sua mãe, na história que acabara de contar.

Essa súbita entrada em cena de M. elle Dora, ao mesmo tempo que apresenta uma outra face de Jaime Franco, a do bandido, também causa revolta em Pedro Serra pois este sentia-se vítima de uma encenação. Esta cena parecia-lhe ensaiada, representada. Contudo, se lembrarmos o ensinamento de Jaime Franco : "Sou um homem das minhas teorias , as minhas atitudes são um meio de conseguir exprimir-me", veremos que essa encenação, somada aos seus "folhetins", tem como único objetivo agir sobre o espírito de Pedro Serra, fazer com que este seja persuadido pelo espírito "ironista" de Jaime Franco sem mesmo compreendê-lo. Jaime Franco queria agir sobre Pedro Serra, queria colocar em prática o "novo universalismo" de que falara anteriormente, é nesse sentido que se justifica dizendo a Pedro Serra: "eu estava cansado de ser só, de me sentir desconhecido precisamente no que há em mim de mais íntimo: ou de melhor... ou de pior". Tal qual os capítulos anteriores, esse nono capítulo também é constituído em sua maior parte por *récit de paroles* (*mundo comentado ficcional*)[9] pelo qual é transposto o diálogo no qual Jaime Franco parece admitir ter escolhido Pedro Serra como uma sua espécie de discípulo:

---

[8] Cf. *Récit de Paroles* (*Récit d'événements* secundário): págs. 116-128.
[9] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs. 132-142.

> deixa-te ser o meu irmão mais novo! Eu quero compartilhar contigo os meus tesoiros, poupar-te ao cansaço de subir escadas terríveis. Bem sei que os meus tesoiros são... perigosos. São talvez perigosos! Mas hás de chegar a poder com eles.(pág.138).

Jaime Franco usa, portanto, de dois expedientes para se aproximar de Pedro Serra, o primeiro consiste em obrigá-lo a ouvir a sua "confissão" e a presenciar a cena com M. elle Dora; a segunda consiste em desvelar Pedro Serra tomando conhecimento da carta de sua mãe, carta esta reveladora da mais pura intimidade de Pedro Serra. A partir desses dois acontecimentos, Pedro Serra encontra-se já sob a influência de Jaime Franco, sem mesmo dar-se conta disso. A ligação entre eles já está selada.

No diálogo que se estabelece nesse nono capítulo já são dados por Jaime Franco os dois pilares sobre os quais se sustentará a concepção de "suprema ironia" elaborada por Pedro Serra em seu "manuscrito" do capítulo dezoito. Quando Jaime Franco fala de sua relação com os homens comuns, e da necessidade que estes têm de aceitar somente a sua aparência, fala também dos sentimentos que o norteiam no convívio social :

> A piedade ou o desprezo que me inspiram divertem-me algum tempo. Sou, na vida, um bom actor. Mas depois, por tédio, levanto a ponta da máscara e amedronto-os. E quase todos se revoltam: não me pediam senão que continuasse a mentir-lhes.... (pág. 136).

Jaime Franco julgava ver em Pedro Serra um homem superior, capaz de entender as suas duas faces, capaz de enxergar a face que está por detrás de sua máscara e aceitá-lo por isso. Só aceitando Jaime Franco para além de sua aparência é que Pedro Serra poderia aprender com ele e com isso ser poupado "ao cansaço de subir escadas terríveis".

Depois desses nove capítulos iniciais, a "concepção de ironia" já se encontra com as suas bases bem sedimentadas e Pedro Serra, sem mesmo se dar conta, já havia sido influenciado pelo seu, então, "mestre" Jaime Franco. Este conseguira, de fato, o que queria; conseguira agir em Pedro Serra sem mesmo que este pudesse compreendê-lo. Isso é o que

pode ser constatado no décimo capítulo. Até esse capítulo há um predomínio do *récit de paroles*, lugar romanesco em que se dão os debates dialogados e, portanto, o estabelecimento e a lapidação do conceito de "ironia". É dessa forma, portanto, que se vai construindo o *ensaísmo* no romance. Com o décimo capítulo o *ensaísmo* de idéias passa a ser somado ao ensaio de acontecimentos, ou seja, as experiências por que passa o narrador-protagonista (veiculadas sob a forma de *récit d'événements*) vêm em reflexo e a propósito das idéias expostas até então (pelo *récit de paroles*), ao mesmo tempo em que servem de estofo à concepção de "suprema ironia" elaborada no capítulo dezoito.

Como dissemos, o décimo capítulo mostra já um Pedro Serra totalmente influenciado por Jaime Franco, tanto é que ele começa a viver o paradoxo de seu "dilema original" do qual é a "suprema ironia" uma solução. As verdades não realizadas, que segundo Jaime Franco existiriam em Pedro Serra, começam a brotar à superfície. Pedro Serra começa a ver-se colocado em meio ao dilema interior do qual fala em seu "manuscrito" do capítulo dezoito, o dilema entre atender aos seus instintos naturais (taras, perversões) ou aos preceitos sociais, morais e religiosos impostos pela ordem que rege o comportamento do homem socializado.

Começa a debater-se entre um sentimento simultâneo de perversão e culpa, é por isso que pensa na morte dos pais, pois ao mesmo tempo que se sentia culpado pelo sofrimento deles também sentia o desejo perverso de matá-los. Desse debate entre esses dois "eus", do "eu" imoral e do "eu" moral; ia ganhando relevo a tendência para as "perversões sexuais" (como é dito no capítulo dezoito) e é por isso que começa a rabiscar desenhos eróticos e, surpreendentemente, a nutrir desejos pela Senhora Dona Felícia. Nesse seu debate interior (*mundo comentado ficcional*)[10] começava a perceber a força da influência de Jaime Franco:

> Fosse ele o que fosse, quisesse eu vê-lo como quisesse, Jaime convidava à grandeza – eu é que fora pequeno. Eu é que não encontrara ainda um tão completo pretexto vivo para os meus ensaios de autocriação moral, e o desprezara. E não sabia eu que ouvindo a sua história ouviria a meu próprio

[10] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Intérieur*) : págs. 152-155.

> respeito coisas que nunca ouvia? (...) que fizera ele, afinal, senão manter a sua "ironia" ante as minhas inferioridades, a sua confiança ante as minhas supostas virtudes? (...) Exigia-o unilateral como o vêem os meus amigos. Exigia-lhe que se revelasse por qualquer dos meios cômodos. (...) Ele vivia a minha personalidade que ainda não pudera ser vivida, e por isso estrebuchava consigo própria. O que lutava com ele não era, talvez, senão a minha personalidade adquirida. (págs. 154-155).

É, portanto, tomado pela convicção da superioridade do "ironista" Jaime Franco que Pedro Serra procura viver a sua "personalidade que ainda não pudera ser vivida". Transforma-se, pois, no "Arcanjo da noite", num anjo superior, acima do bem e do mal humanos, e é assim que chega a consumar em ato os desejos provindos de seus instintos perversos. É como um "arcanjo da noite" que Pedro Serra invade o quarto da S. D. Felícia, a seduz e a possui. Essa idéia de "arcanjo da noite" é um pré-dado da concepção divina exposta no seu "manuscrito", tendo em vista o fato de que, quanto mais longe de atender às regras sociais, morais e religiosas da humanidade, mais perto de Deus estaria; assim sendo, Pedro Serra é um "arcanjo" pois agindo amoralmente consegue chegar mais perto do plano divino.

Depois do ato consumado, Pedro Serra já se encontra totalmente incorporado pelo movimento paradoxal de sua vida, o capítulo onze é bem demonstrativo do "dilema original" agindo no "eu" de Pedro Serra. Ao mesmo tempo em que sentia remorso e culpa ao lembrar o que havia feito com a S. D. Felícia, também sentia prazer; desse modo, configura-se já como um ser bipartido, vítima do confronto entre os seus "sonhos extravagantes" e a "moral social" (*mundo comentado ficcional*)[11]. É movido pela alternância dos seus sentimentos de culpa e desejo que Pedro Serra volta a seduzir (neste capítulo) a S. D. Felícia, repetindo "os atos da noite anterior". Contudo, novamente já sentia o remorso mesmo antes do ato consumado. Depois de consumado o ato, os sentimentos de culpa e desejo são transformados em sentimentos de repulsa e piedade pela S. D. Felícia, sentimentos estes que passam a se estender a toda a humanidade (*mundo*

[11] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Intérieur*: Pensamento Narrativizado) : págs. 175/176.

comentado ficcional)[12]. São, pois, a "repulsa" e a "piedade" os sentimentos básicos sobre os quais o espírito do "ironista" se sustenta; isso é o que ensinou Jaime Franco (mais especificamente no capítulo nove) e o que será formalizado, como vimos, pelo próprio Pedro Serra em seu "manuscrito" do capítulo dezoito.

Após o relato desse acontecimento representante, em ato, da personalidade contraditória de Pedro Serra, instaura-se mais um *récit de paroles*, o qual ocupará o restante desse décimo primeiro capítulo (*mundo comentado ficcional*)[13]. Trata-se da conversa entre Pedro Serra e a S. D. Felícia, conversa esta representativa da incompatibilidade entre o espírito que vive paradoxalmente (Pedro Serra) e o de um ser unívoco e social (S. D. Felícia). A diferença entre esses dois seres é que Pedro Serra conseguia, agora, viver o paradoxo do seu ser, não se percebia unilateralmente; já a Senhora Dona Felícia, apesar de possuir também dentro de si as suas monstruosidades, só aceita, contudo, o seu lado social e moralmente correto. É nesse sentido que S. D. Felícia começa a falar da sua vida correta e a ressaltar as suas qualidades pudicas e o respeito pelo seu falecido marido, é nesse sentido também que a conversa com a S. D. Felícia torna-se insuportável para Pedro Serra, o qual a acusa de voltar sempre "à vaca fria". Convencido, pois, desse descompasso existente entre eles, Pedro Serra desiste de se fazer compreender pela Senhora Dona Felícia, decide manter a conversa na superficialidade e é diante da convicção da sua superioridade perante aquela mulher que recorre a um ato de humilhação, ajoelhando-se diante dela para pedir perdão por seus atos. Esse capítulo onze termina, portanto, com essa atitude genuinamente irônica, pois é fruto de um movimento contraditório de seu ser: é movido pelo seu sentimento de superioridade que Pedro Serra se permite humilhar perante alguém inferior. Nesse momento do romance, Pedro Serra reconhece em si algo de superior a si mesmo, percebe a duplicidade de seu ser e a sua necessidade de transcendência:

> Uma tolerância sem indiferença, uma piedade sem sensualismo nem fraqueza, numa compreensão sem cumplicidades nem limites – me sustêm acima do plano em que a Senhora Dona Felícia e eu, eu e todos, nos debatemos. Eu? Não : O outro. Chamo Eu, agora, àquele que em mim se liberta assim do outro; e chamo

[12] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Intérieur*: Pensamento Narrativizado): págs. 181-184.

> outro ao que lá em baixo, (se Eu me suponho pairando) lá à superfície, (se Eu me suponho subterrâneo) lá em frente, (se Eu me suponho afastado da boca de cena) contracena com os outros de outrem (...). (pág. 201).

No capítulo doze, através de um "devaneio" (*mundo comentado ficcional*)[14], Pedro Serra parece já ensaiar uma sua compreensão de mundo, pela qual enxerga em si um outro. Chega à conclusão de que seu ser é constituído por um "eu" profundo e individual, não aparente, no qual se manifestam os seus desejos mais íntimos e pelo qual se distancia do mundo aparente, humanamente concreto. Ao mesmo tempo vê também em seu ser um "outro" pelo qual tem contato com o mundo aparente, pelo qual age no mundo concreto e tem contato com os "outros de outrem". Esse "devaneio" ou "entreacto metafísico" constitui-se como uma espécie de avaliação desse espírito bipartido em que vinha se constituindo. Mesmo sem chegar a citar o termo "ironia", já está dado nesse "devaneio" o esboço do "Discours de la méthode" do capítulo dezoito, encontram-se aí já vários índices da concepção da "suprema-ironia": a idéia da existência de dois mundos, o "eu" social e o "eu" particular, o "eu" aparente e o "eu" transcendente, o humano em oposição ao divino e o homem como mistura do divino e do humano.

Na mesma medida, porém, em que Pedro Serra vai se descobrindo como um ser complexo, paradoxal e, conseqüentemente, superior (ou seja, na medida em que vai descobrindo a "ironia" da qual é vítima), também vai se apresentando aos outros como um ser socialmente decaído, vai sendo subjugado à classe daqueles "apartados da sociedade". É assim que Luís Afonso, no capítulo treze, o classifica como sendo um histérico. Como é dito no capítulo dezoito, a falta de uma resolução do "dilema original" faz com que os seres que vivem o seu paradoxo sejam relegados à condição de doentes. E era essa a condição a que Pedro Serra via-se classificado. Pedro Serra vivia, então, o seu "dilema", mas ainda não tinha conseguido convertê-lo em atitude de um "ironista típico" tal como o "mestre" Jaime Franco. É, portanto, devido ao intuito de provar a sua sanidade que Pedro Serra tenta conseguir a compreensão dos amigos e, principalmente, de Luís Afonso. Compreensão esta que se verifica impossível, pois Luís Afonso configura-se como um ser unívoco e crente na

---

[13] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo); págs. 187-200.

unilateralidade da expressão (isso foi visto já no diálogo deste com Jaime Franco no capítulo seis), incapaz de aceitar a plurivocidade de um ser constituído paradoxalmente, tal qual Pedro Serra. Este, por sua vez, sem ter encontrado, ainda, na "ironia" a solução para o seu "dilema", convence-se (através de um seu devaneio) de que deveria fazer-se compreender por Luís Afonso tentando fazê-lo entender que "há mais mundos do que os sonhados pelo homem" (*mundo comentado ficcional*)[15]. Pedro Serra pretendia fazer com que Luís Afonso enxergasse além das aparências e, consequentemente, compreendesse a superioridade do ser que vive o paradoxo, que procura transcender o mundo das aparências. Queria mostrar a Luís Afonso que é naquilo a que os homens chamam de doença que o homem pode chegar a transcender o humano e chegar ao divino:

> Só lá, em outro mundo, no tal mundo oculto de que há um aviso em nós todos, só lá tudo coexiste do que se desencontra cá. Mas nós fugimos desse outro mundo. Evitamos até o aviso que dele existe em cada um. Ah!, com razão: Não é ele o aniquilamento de todas as condições e aparências de equilíbrio necessárias a este? Porque é no mais agudo sentimento de humilhação extrema, ou ao cabo das últimas experiências de devassidão, ou nos irredutíveis conflitos das mais opostas, violentas, complexas solicitações, ou nos mais delirantes momentos de terror insondável; ou nos mais desvairados círculos da imaginação metafísica, ou na mais inteira renúncia a quaisquer formas de felicidade terrestre, ou no auge de certos estados anteriores e posteriores a um crime; ou nas mais obscuras manifestações da chamada loucura lúcida..., em suma : porque é naquilo a que pobres homens chamam doença – que o outro mundo se nos abre. (págs. 217-218)

Assim sendo, apesar da sua convicção de que era através daquele estado ao qual chamou Luís Afonso de doentio que chegaria a alcançar a superioridade, Pedro Serra está, contudo, fadado à incompreensão e o seu "diálogo com Luís Afonso" fadado ao fracasso. O próprio Pedro Serra antecipa a incompreensão a que deve estar condicionado um ser que

---

[14] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Intérieur Transposé*): págs.201-203.
[15] Cf. *Récit de paroles* (*Discours Intérieur Transposé*): págs. 216-219.

vive a "ironia" (mesmo sem dela ter consciência), pois, para esses seres que pressentem a transcendência,

> este mundo só os interessa na medida em que afirma o outro. Não o afirma, porém, senão destruindo-se ou absorvendo-o, isto é : negando-se a si próprio ou ao outro. Assim, tais homens aspiram ao outro mundo – isso os torna amorais, niilistas, antisociais, ilógicos, aos olhos de cá – mas, como homens deste mundo que também são, não podem viver no outro senão através deste... Ei-los assim traindo este e o outro; usando palavras que não chegam a dizer o que pretendem, mas que já ninguém pode compreender; formulando juízos que chocam o nosso bom senso, a nossa razão, a nossa equidade, mas não conseguem ultrapassar a nossa fatal faculdade de julgar, praticando actos que neste mundo definem um imbecil, um pedante, um extravagante, um perverso, um louco, e através dos quais bem pouco ou nada se afirma das outras esferas entrevistas." (pág.218).

Esse raciocínio de Pedro Serra, contido numa sua divagação que antecede o momento de sua conversa com Luís Afonso, de uma certa forma antecipa a sua posição no diálogo que trava com o seu companheiro de "Grupo". Nesse diálogo (*mundo comentado ficcional*)[16], Pedro Serra procura mostrar o lado oculto da "doença" que Luís Afonso cria enxergar nele, procura mostrar a face de seu ser que habitava um outro mundo, superior:

> Sou humano como os outros: mais do que os outros : contraditório, fraco, apaixonado, vário... Mas começo a transcender os meus próprios juízos, as minhas próprias palavras, os meus próprios actos... Bem vejo que não é fácil aceitar-me. Porque? Por que não é fácil compreender que eu apenas tolere as minhas fraquezas..., a minha humanidade, e que haja em mim alguém que as supera, compreendo muitas coisas precisamente por desistir de qualquer compreensão artificial..., superficial...(pág. 238).

Luís Afonso toma por ofensa a tentativa de Pedro Serra de exteriorizar a sua aspiração à superioridade ("Tu despreza-nos, a todos, e exiges que te aceitemos como a um

---

[16] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo): págs. 224-253.

superior") e convence-se definitivamente de que Pedro Serra deveria estar tomado por um estado doentio, causa de excesso de "amor-próprio" e "vaidade", o que o condenaria à solidão.

Desse modo, o "diálogo com Luís Afonso" surte um efeito contrário ao almejado. Ao invés de compreendido, Pedro Serra é hostilizado por Luís Afonso a ponto até de romperem a amizade. De fato, Luís Afonso era incapaz de compreender o paradoxo da vida de Pedro Serra, era capaz apenas de apreender as aparências e delas tirar as suas conclusões, isso é confirmado ao final do diálogo quando Luís Afonso afirma a Pedro Serra que só se interessava por ele enquanto objeto de estudo para a produção de sua literatura. Luís Afonso configura-se, portanto, como o símbolo maior da cegueira dos literatos, daqueles que procuram a certeza na compreensão, sem confiar no paradoxo.

Esse longo *récit de paroles* (*mundo comentado ficcional*) que ocupa grande parte do décimo terceiro capítulo sela, de certa forma, o apartamento social da personagem Pedro Serra; este chega ao topo de seu estado de incompreensão, a ponto de nem mesmo os seus amigos o aceitarem mais. Trata-se da confirmação daquilo que é dito no capítulo dezoito a respeito dos efeitos da irresolução do "dilema original": o estado doentio, seguido do apartamento social e da solidão. No entanto, como é dito no "manuscrito" que constitui o capítulo dezoito, é da solidão que brota a "agudeza intelectual e sensível". É isso o que se vê acontecer à personagem Pedro Serra no capítulo catorze. Soma-se à sua solidão um sentimento de paz, da solidão e da paz surge um estado ímpar de felicidade:

> A verdade é que supunha por esse tempo haver esgotado toda a experiência humana, e pouco mais poder aprender na vida. (...) Como explicar (a estranha felicidade que eu então gozava era entretecida de contradições e paradoxos) como explicar que as minhas faculdades de piedade se aprofundavam então na medida em que se aprofundava o meu desprezo pelos homens? (pág. 261).

A partir desse seu "estranho estado de felicidade", Pedro Serra descobre-se um homem de gênio e procura responder a esse questionamento, a respeito dos sentimentos contraditórios de desprezo e piedade, escrevendo. É nesse momento, portanto, que chega a organizar esses sentimentos paradoxais sob o signo da "suprema-ironia". A sua necessidade

de compreensão é convertida, então, num "manuscrito", ao qual denomina de "memórias de Jaime Franco":

> de tal estado de espírito me viera talvez a idéia de escrever. Sim, eu começara a escrever. O quê? Qualquer coisa que principiando por ser um diário, uma confissão, um exame de consciência, - acabara por se organizar e ser nem mais nem menos do que as memórias íntimas de Jaime Franco.(pág. 259-260).

Esse sentimento de felicidade, contudo, é interrompido quando Pedro Serra recebe duas cartas, uma de sua mãe e a outra de Jaime Franco; na primeira sua mãe pedia a ele que voltasse para casa e na segunda Jaime Franco marcava um encontro no qual pudessem reatar o contato. Essas cartas, ao mesmo tempo que põem fim à paz de espírito de Pedro Serra, marcam também o início do desfecho do romance.

Antes disso, contudo, Pedro Serra passa por mais uma experiência, na qual faz vir à tona novamente as suas perversões: trata-se do episódio em que Pedro Serra leva M. elle Dora à casa da Senhora Dora Felícia. Os diálogos (*mundo comentado ficcional*) que se estabelecem entre Pedro Serra e M. elle Dora[17] depois que passam a noite juntos e entre Pedro Serra e a Senhora Dona Felícia [18] são representativos das duas faces de uma mesma moeda, as quais só podem ser vistas por Pedro Serra. Este pode ver essas duas faces porque se sabe vivendo o "dilema original" de sua vida, consegue enxergar os dois lados do mundo, pois tinha já a consciência de que era vítima da condição irônica de sua vida (Isso pode ser comprovado pelo fato de que a essa altura do romance Pedro Serra já havia começado a escrever o manuscrito que vemos figurado no capítulo dezoito). Já M. elle Dora e a Senhora Dona Felícia não podiam perceber a ironia da vida, mas sim procuravam resolver o "dilema" original (que se impõe ao ser humano) optando, cada uma, por aceitar como verdadeiro apenas um lado desse dilema. Se M. elle Dora entregara-se à realização de seus instintos naturais (a satisfação de seus desejos e perversões), Senhora Dona Felícia, por sua vez, optara pelo outro lado, atender apenas aos seus instintos sociais (regras morais e religiosas). Ambas, contudo, têm as suas escolhas ameaçadas por manifestações do

---

[17] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs. 294-310.

mundo que descartaram. Isso é o que pode ser visto nos diálogos constantes dos capítulos acima referidos. No capítulo quinze, no diálogo entre Pedro Serra e M. elle Dora, esta demonstra ter incorporado o mundo que descartou ao mundo pelo qual optou, é nesse sentido que diz o seguinte a Pedro Serra :

> O que nunca pude compreender é que seja monstruoso aquilo que temos necessidade... ou vontade... seja lá o que for! (...) Sabes o que penso?! Que é pecado a gente querer compreender o que Deus compreende por nós. Por isso rezo, sabes tu? Rezo como se não fora uma desavergonhada. (pág. 302).

Se, por um lado, M. elle Dora procura trazer Deus para o seu mundo das perversões, Senhora Dona Felícia, por seu turno, procura resolver as manifestações de devassidão e de perversão trazendo-as para o mundo onde as regras morais e religiosas é que imperam; é nesse sentido que resigna-se a uma vida regradamente religiosa e tenta, como é mostrado no diálogo do capítulo dezesseis, fazer com que Pedro Serra confessasse seus pecados, o que representaria a vitória de seu mundo sobre as tentações perversas. Em suma, tanto M. elle Dora quanto a Senhora Dona Felícia assumem a unilateralidade da vida e, por isso, ambas não conseguem compreender e, muito menos, viver a "ironia". É nesse sentido, pois, que a Senhora Dona Felícia não é capaz de compreender a personalidade de Pedro Serra e é por isso também que M. elle Dora não o compreende e, muito menos, a Jaime Franco. É por isso que esta última diz a Pedro Serra : "Por que é que vocês complicam tudo? (...) Ele [Jaime Franco] também complica tudo, embora pretenda ter chegado a uma simplicidade que ninguém entende... que eu não entendo, pelo menos."(pág. 302).

Ao final desse diálogo com M. elle Dora, Pedro Serra acaba reconhecendo a incapacidade de comunicação entre os seres. Esse reconhecimento (transposto em forma de discurso interior) coincide exatamente com uma espécie de concepção de um *jogo da cabra cega*, no qual os seres humanos apenas se tangenciam sem jamais chegarem a uma compreensão do íntimo da individualidade de cada um:

---

[18] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs. 313-318.

> compreendi (e vertiginosamente, os meus desencontros com Jaime, com Luís Afonso e com a Senhora Dona Felícia, com meu pai, com todos!, revelaram-se-me cheio de sentido) compreendi que é a nossa impossibilidade duma sinceridade completa e duma tolerância íntima – todo juízo é intolerância- que em qualquer espécie de relações nos torna impenetráveis, limitados, incompletos, adversários... adversários como se qualquer um (e na realidade assim é) não pudesse viver senão à custa da derrota de outrem: o que faz da vida uma guerra tanto mais penosa quanto se trava, implacável e subtil, entre aqueles mesmos que mais se amam.(...) A verdadeira miséria do homem é não poder ser todos os homens; ou todo o homem em cada momento. (pág. 309/310).

É contra essa falta de sinceridade, comum aos homens e causa da incompreensão entre estes, que Pedro Serra luta no episódio do capítulo dezessete, em que se encontra com todos os membros do "Grupo" reunidos com Jaime Franco. Pedro Serra ainda luta, nesse momento, pela possibilidade de compreensão entre eles e coloca todas as suas esperanças na clareza e nas descobertas contidas em seu "manuscrito". Acreditava, ainda, poder fazer com que todos pudessem compreender a sua concepção de "suprema-ironia" e, com isso, pudessem entendê-lo, ou melhor, entender a superioridade de sua tragédia. Pedro Serra parecia acreditar que se conseguisse mostrar ao "Grupo" a verdadeira personalidade de Jaime Franco (através da leitura de seu manuscrito) conseguiria assim se fazer compreender também, ao mesmo tempo em que faria os do "Grupo" compreenderem a si próprios. Contudo, na medida em que se dá o contato entre eles e acentua-se o diálogo (*mundo comentado ficcional*)[19], a compreensão vai se constituindo cada vez mais impossível, e é nesse sentido que se constituem como seres que participam de um contínuo jogo da cabra cega, um jogo no qual os seres tocam-se, chocam-se, sem jamais se reconhecerem.

De início, no diálogo desse capítulo dezessete, Pedro Serra começa acusando os membros do "Grupo" de interessarem-se demasiadamente pela arte e de esquecerem-se da vida :

> É de bom tom, não é verdade? , é de bom gosto, e sinal de superioridade, discutir problemas morais nos cafés, amar em público os que têm fome de Deus, aplaudir ante os burgueses todas as anomalias, e exibir uma infinita tolerância, uma

[19] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 324-345.

> ardente curiosidade pelos heróis dos romances... Mas que um desses casos, ou um desses seres, apareça no meio de vós, sob os vossos olhos! Então é ridículo, é *shocking*., é *dégutant*... é contra os estatutos do Grupo! (pág. 329)

Pedro Serra, contudo, procura forçar os seus amigos a expressarem-se de forma sincera e por isso os ofende, acreditando que pelos "excessos", pela exaltação do espírito, conseguisse fazer despertar a sinceridade de seus companheiros : "Começo a pensar que, com os meus excessos, tenho o privilégio de constranger os amigos à sinceridade". Jaime Franco, por sua vez, apóia esses excessos dizendo que "As elucidações são necessárias, exatamente quando se chegou a certo ponto; e se transpôs certos limites..."(págs. 331-332).

Ajudado pelo apoio de Jaime Franco, Pedro Serra começa a dizer que a única maneira de se chegar às explicações e à compreensão das individualidades seria através dos excessos, e exceder significa "tocar a ferida de cada um", apontar o ser escondido de cada indivíduo e trazer à tona o monstro que se esconde por trás da máscara do ser social . É nesse sentido que Pedro Serra começa a atacar cada indivíduo do "Grupo"; no entanto, o efeito é desastroso, causando a revolta de todos.

Desesperado por não conseguir a compreensão dos amigos, Pedro Serra recorre à humilhação de pedir perdão a eles; contudo, o seu próprio discurso referia-se a esse ato como algo representativo de superioridade, como uma atitude de um santo que, reconhecendo-se superior, resolve descer ao nível dos seus inferiores para se fazer compreender. Esse discurso (*mundo comentado ficcional*)[20] é já uma espécie de resumo daquilo que está contido no seu "manuscrito". Esse seu discurso é tomado pelos seus amigos como sendo uma explosão de histeria, isso é o que demonstram as palavras de Luís Afonso: "Não te supunha tão doente! Deves tratar-te... Verás que tudo isso passará. Poderás, depois, ver com mais serenidade." (pág.348).

Eis, então, que Pedro Serra encontra-se apartado totalmente de seus amigos, submetido totalmente à influência de Jaime Franco, o qual ordena ao "Grupo" todo que os deixasse sozinhos. Jaime Franco conseguira, portanto, atingir o seu objetivo que era agir sobre o espírito de Pedro Serra, conseguira fazer com que ele vivesse a sua "ironia".

---

[20] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*) : págs. 345-350.

Restava, contudo, uma última lição do mestre Jaime Franco ao discípulo Pedro Serra. Essa lição, no entanto, só é dada depois que o primeiro lê o "manuscrito" feito pelo segundo.

A última lição de Jaime Franco consiste justamente em fazer Pedro Serra enxergar que a "ironia" não aceita uma definição e uma compreensão cristalizada e, por conseguinte isso se estende ao "ironista típico", qualquer sua interpretação que procure defini-lo estará fadada ao fracasso. É nesse sentido que a "ironia" não deve ser racionalizável mas sim vivida:

> É pelo sentimento, pela paixão, que se afirma ou nega. É pela razão que se nem nega nem afirma. É pela inteligência, a verdadeira, que se aceita sem afirmar nem negar... Assim a ironia é uma das manifestações mais completas da inteligência e da compreensão. Um ironista opta por tudo, e sempre que afirme seja o que for afirma conseqüentemente o contrário do que pensa. Ele não só diz o contrário do que pensa!: pensa também o contrário do que pensa, e põe-se à margem da vida para a julgar de fora, compreendendo ao mesmo tempo que não pode sair da vida.(pág. 64).

É por isso que não se deve buscar a compreensão racional da "ironia", muito menos a expressão dela em palavras e conceitos: "exprimir limita o que se exprime". No entanto, é justamente a crença no poder da expressão que parece fundamentar a produção de tal manuscrito:

> Mas que relações tem com a descoberta da verdade todo esse prodigioso exercício cerebral? Ora quem diz que eu não aspirava então a harmonizar num conjunto mais ou menos sistemático, ainda que artificial, toda a minha rica matéria informe e obscura? Eu sabia que sim! (pág.387).

Ao fazer o seu "manuscrito", Pedro Serra parece não ter levado em conta um dos preceito básicos dados por Jaime Franco (no sétimo capítulo) para se chegar ao "novo universalismo"; nele "todo homem se reconhecerá no outro sem se confessar diretamente"; é por isso que a palavra deixa de ser essencial e o literato passa a ser aquele que lida apenas

com coisas mortas. Devido a isso Jaime Franco rasga o manuscrito de Pedro Serra, acusando-o (*mundo comentado ficcional*)[21] de ser justamente um literato:

> Vocês, os literatos, julgam entender este mundo e o outro, descer ao fundo do homem, abraçar o universo... Afinal, nenhum é capaz de transpor o seu pequeno-mundo; e nem esse entende! O homem quanto mais lê, ou escreve, menos capaz é de ver, de sentir, o que lhe passa ao lado(...) Quando morre um literato feito, e nota que me refiro a toda a espécie de literatos, o que morre é já um cadáver embalsamado... (pág. 392).

Jaime Franco, por sua vez, diz ser o oposto do literato:

> Sou um malandrim mais culto, e mais vulgar do que supõe a tua literatura. O que gosto é de brincar com os homens, porque os desprezo! Porque os desprezo e porque preciso deles! (pág. 392).

Desse modo, Jaime Franco não aceita que sua ironia e que sua personalidade fossem definidas como um tipo literário e é por isso que diz a Pedro Serra que o seu desprezo e a sua dependência em relação aos homens resolver-se-iam "fora dos papéis" (pág. 392).É, portanto, a propósito dessa sua afirmação que Jaime Franco faz questão de fazer com que Pedro Serra presenciasse a cilada que ele e M. elle Dora tinham armado para o senhor Belinho. Esta cena, em que Pedro Serra vê Jaime Franco extorquir dinheiro através de uma chantagem para com este senhor, é bem representativa do que significa para Jaime Franco resolver "fora dos papéis" a sua necessidade e o seu desprezo pelos homens. Na verdade, Jaime Franco aproveita-se da hipocrisia do senhor Belinho, homem "casado, industrial de nome, rico, respeitável, pai de filhos e filhas", mas que trai a sua esposa e família com uma prostituta no quarto dos fundos do "Café Portugal".

Na verdade, o senhor Belinho é o representante daqueles homens que, não sabendo resolver o tal "dilema original", escolhe um lado, o lado da obediência às regras sociais, morais e religiosas, mas que, no entanto, não sabe lidar com o outro lado, aquele que

---

[21] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 391-408.

deixou relegado à penumbra, o lado dos instintos naturais, dos desejos e das perversões. Essa não resolução do "dilema original" o conduz, portanto, a uma vida hipócrita. É dessa vida hipócrita, portanto, que Jaime Franco tira proveito, é reconhecendo a existência do "dilema original" que ele se coloca acima dele, desprezando a sua hipocrisia e tirando proveito dela. É nesse sentido que é apresentado o "Respeitável Senhor Elicídio", respeitável pois é o símbolo maior do sucesso conseguido graças à hipocrisia humana. É na apresentação do Senhor Elicídio Gomes a Pedro Serra que Jaime Franco o convida a "enterrar a metafísica e a psicopatia em saborosas realidades". Tanto Jaime Franco quanto Senhor Elicídio tiram proveito da hipocrisia humana que aflora a partir do descompasso ocasionado pelo contato entre aqueles seres que optaram por atender aos instintos naturais (M. elle Dora) e aqueles que optaram por viver a aparência de uma vida regrada social, moral e religiosamente (Senhor Belinho).

Depois de ser conduzido ao mundo das "saborosas realidades", Pedro Serra , que até há pouco julgava ter compreendido Jaime Franco, julgava-se agora fadado novamente a permanecer na incompreensão daquele ser e, conseqüentemente, a permanecer na incompreensão de si próprio. Na ânsia pela compreensão de si, de Jaime Franco e de toda a humanidade, e ignorando essa última lição por que passara, Pedro Serra pede ainda a Jaime Franco uma palavra, uma palavra que explicasse tudo:

> Jaime! Não te compreendo. É preciso que me digas uma palavra...! mas uma palavra essencial... Não te compreendo! Não sei porque te comprazes em me torturar, em matar em mim toda a esperança... (pág. 414).

Eis a lição que Jaime Franco pretende dar a Pedro Serra nesse último diálogo entre eles (*mundo comentado ficcional*)[22]: nenhuma palavra leva à compreensão pois ela será sempre insuficiente para exprimir o mundo que ela tenta trazer à tona; quando uma palavra é dita ela é recebida já a partir de uma sua pré-compreensão, isso significa que, mesmo sem existir concretamente, essa palavra já tem uma pré-existência naquele que a deseja ouvir. É nesse sentido que a palavra essencial não existe, não há uma palavra capaz de tornar

[22] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 414-417.

compreensível toda a complexidade do ser, não há uma palavra capaz de unir em concordância o mundo interior dos seres humanos, as palavras reúnem sob seus significados apenas o mundo aparente dos seres, daí também o fato de a relação entre os homens ser sempre um *jogo da cabra cega*.

É nesse sentido também que ao mesmo tempo em que Pedro Serra pede a Jaime Franco uma "palavra essencial", também nega as últimas palavras que este lhe profere e que o definem como um bandido. Ao mesmo tempo em que Pedro Serra põe toda a sua esperança nas palavras, também desacredita da possibilidade de estas dizerem a verdade, é por isso que diz :

> Jaime... , tudo isso são palavras! Diz-me que tudo isso são palavras (...) Ah, então é certo! Ainda bem! Tudo isso são palavras... Mas não te pedi essas. Pouco me importa a vida que tens levado, os recursos de que te serves. O essencial é que haja em ti outra coisa, pela qual te libertes. A palavra que te pedia... (pág. 417).

O último capítulo vem arrematar a idéia de que a "palavra" é, ao mesmo tempo, essencial e dispensável. É pela "palavra" que num primeiro momento Pedro Serra vê sua vida tomar um rumo trágico, é pelo mal entendimento da "palavra" (confunde as letras do telegrama de sua mãe) que Pedro Serra julga ter matado seu pai e pensa em matar a sua mãe com o desgosto de um seu possível suicídio. No entanto, pelo esclarecimento dessa mesma "palavra" Pedro Serra é salvo desse trágico fim suicida. É, contudo, justamente pela ausência da "palavra" que acontece o momento de maior compreensão entre o "eu" interior de Pedro Serra e o "eu" interior de um outro ser. É na simplicidade, ou na ausência de palavras essenciais, que Pedro Serra experimenta pela primeira vez, em meio a uma total ausência de expressão, a possibilidade da comunicação :

> Ergui a cabeça, e olhámo-nos no fundo dos olhos. Sentíamos ambos a pobreza do que dizíamos, sabendo embora que outras ou mais palavras não remediariam essa insuficiência de expressão. Assim aquele olhar íntimo, como nunca entre mim e o Sombra se trocara, é que era a nossa comunicação mais completa. (pág. 434).

CAPÍTULO II

Abrindo as portas d'*A Velha Casa*

> *"Soma romanesca que (...) ficará incompleta, A Velha Casa, obra pestiferada, mal criticada, provavelmente pouco lida, é uma obra maciça, irregular, rica, monótona, inquietante, simultaneamente vulgar e rara, perigosamente audaciosa do mesmo passo que desapontadoramente tradicional. Foi, repetimos, mal recebida pela crítica. Quanto a nós, injustamente: romance em que o autobiográfico, o psicológico, o dramático, o social, o místico, o lírico, o simbólico formam uma das mais complexas e densas teias romanescas que nos tem sido dado encontrar..."*
>
> **Eugénio Lisboa** [1]

I) Hipótese investigativa do *ensaísmo* no ciclo romanesco *A Velha Casa*:

Pretendemos, agora, estabelecer um ponto de partida para um trabalho de leitura do ciclo romancesco *A Velha Casa*, buscando organizar os pressupostos que nortearão a nossa leitura no sentido de dar prosseguimento à investigação sobre a hipótese do *ensaísmo romanesco* de José Régio. Desse modo, o procedimento de análise usado no trabalho com o romance *Jogo da Cabra Cega* deverá ser aplicado no trabalho de releitura dos romances que integram o ciclo romanesco *A Velha Casa*.

Assim, se em *Jogo da Cabra Cega* a narração está sob a custódia da voz do narrador-protagonista que narra a sua "vivência experiencial" e, de certo modo, dá à narração uma ótica "subjetivista", na série *A Velha Casa*, por outro lado, a narração em terceira pessoa onisciente atua de maneira a objetivar as subjetividades das "eu-origines-fictícias" . Estas não aparecem mais sob o filtro da consciência e do juízo da personagem-protagonista, mas sim são apresentadas em paralelo a esta e não mais através desta. Apesar dessa diferença, no entanto, *A Velha Casa*, tal como *Jogo da Cabra Cega*, propõe-se a contar também a história da evolução da "vivência experiencial" de seu protagonista. Se no *Jogo da Cabra Cega* era a vida do protagonista Pedro Serra que aparecia em primeiro plano, na série *A Velha Casa* o que ocupa lugar de destaque e pauta a evolução da narrativa romanesca é a história de vida do protagonista Lèlito. Apesar de, por vezes, a personagem protagonista sair de cena, cedendo espaço às histórias paralelas das demais personagens,

---

[1] Lisboa, Eugénio. *José Régio. A Obra e o Homem*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986. pág. 97.

ela sempre será o ponto confluente em que se estabelecerão as relações dessas histórias paralelas.

Além da importância do protagonista, há entre *Jogo da Cabra Cega* e a série *A Velha Casa* uma coincidência fundamental para o entendimento desse ciclo romanesco, principalmente em se considerando os dados resultantes da análise do primeiro. Trata-se do reaparecimento da personagem Jaime Franco no terceiro, quarto e quinto romances da série.

Dada a notória importância da personagem Jaime Franco para o entendimento do "ensaísmo" em *Jogo da Cabra Cega*, devemos já de antemão dar uma atenção especial a esta personagem no que se refere ao nosso posterior trabalho de releitura de *A Velha Casa*, principalmente às idéias ou teorias que lhe são atribuídas e que aparecem configuradas no romance pelo *récit de paroles*.

Assim sendo, nesse primeiro momento, procuraremos organizar as idéias ou teorias, expostas ao longo do ciclo romanesco, que são atribuídas a Jaime Franco. A organização dessas idéias e teorias, pinçadas de dentro dos romances, será pensada em paralelo à "teoria da ironia" constante do *Jogo da Cabra Cega* . Isso permitirá a verificação da existência ou não de uma coerência, e até uma certa complementariedade, entre esse primeiro romance e a série que o segue, no que se refere ao processo de caracterização da personagem Jaime Franco. Tendo dado esse primeiro passo, poderemos partir para uma leitura dos cinco romances constituintes de *A Velha Casa*. Nessa leitura procederemos da mesma forma como trabalhamos com *Jogo da Cabra Cega*, buscaremos compreender a lógica dos acontecimentos a partir desse conjunto de idéias ou teorias que procuraremos organizar a seguir. Na medida em que se for delineando essa nossa leitura, buscaremos compreender também não só a lógica da organização dos acontecimentos, mas também a lógica da organização destes com as demais idéias ou teorias que poderão aparecer no decurso dos cinco romances. Vale salientar, de antemão, que nos dois romances iniciais do ciclo romanesco (*Uma Gota de Sangue* e *As Raízes do Futuro*), diferentemente de *Jogo da Cabra Cega* e dos outros três volumes que completam a série *A Velha Casa*, a parte compreendida pelo *récit de paroles* não assume um papel preponderante no corpo textual dessas obras; não há, por conseguinte, lugar para o *mundo comentado ficcional*. Assim, na mesma ordem de aparição da personagem Jaime Franco no ciclo romanesco, também se dá

o retorno da característica peculiar de *Jogo da Cabra Cega*, que consiste na preponderância do *mundo comentado ficcional*.

Essa nossa via de análise que busca um ponto de partida na compreensão de um possível sistema de pensamento que pode ser depreendido da organização das idéias ou teorias atribuídas a uma só personagem (Jaime Franco) pressupõe uma busca pela apreensão de uma unidade dos cinco romances constituintes do ciclo romanesco *A Velha Casa*. Assim sendo, o fato de nossa leitura estar fundamentada num ponto de partida que pressupõe um conjunto de pensamentos sugere, de antemão, o esboço já de uma *diánoia* a ser depreendida no caminho de compreensão teleológica proporcionada pelo próprio processo de leitura dos romances. Isso se faz plausível pois, como vimos na análise do *Jogo da Cabra Cega*, a compreensão inicial do "conceito de Ironia" permitiu que vislumbrássemos a "ótica" maior que regia o romance, pela qual pudemos compreender o seu processo teleológico e depreender uma lógica interpretativa para a sua narrativa, fato que nos levou à compreensão de uma sua *diánoia*.

Nesse nosso processo de leitura do ciclo romanesco, recorreremos ao já utilizado recurso parafrásico de sumarização para o trabalho com o *récit d'événements*, que será somado ao comentário e análise das teorizações que figuram ao longo dos romances através do *récit de paroles*. Utilizando-nos desse procedimento acreditamos poder vir a verificar em que medida é possível falar de um um *ensaismo* (*enquanto articulação entre o mundo narrado e o mundo comentado ficcional*) no ciclo romanesco *A Velha Casa*.

II -O Ensaio sobre o Fado :
a "concepção de ironia" como método de vida do Fadista

> **FADO** s. m (lat.fatu). Sorte, destino,fortuna.
> Força personificada que rege o destino dos homens e até mesmo dos Deuses.[2]
>
> **FADISTA**, s. 2 gen (de fado). Nome, dado antigamente em Portugal e especialmente em Lisboa, a certa classe de indivíduos de baixa condição, desordeiros, rufiões, que frequentavam tabernas, tinham modos e falar especiais, e usavam, nos seus folgares, cantar e tocar o fado. Amante de prostitua que vive a custa dela. Por ext. Qualquer pessoa que tenha modos e hábitos de fadista. s.f. Prostituta, meretriz.[3]

Devemos, agora, iniciar o trabalho que deverá preceder o processo de leitura do ciclo romanesco *A Velha Casa* e que consiste em destacar do conjunto total dos romances os momentos em que aparecem expostas as idéias ou teorias de Jaime Franco. No momento devemos considerá-las de forma isolada do contexto geral dos romances, o trabalho de integração será posterior ao de organização e sistematização das mesmas. Assim sendo, devemos prestar especial atenção a três momentos nos quais a figura da personagem Jaime Franco mostra-se de relevância ímpar no ciclo romanesco.

O primeiro momento em que o nome da personagem Jaime Franco é citado no ciclo romanesco *A Velha Casa* acontece logo no primeiro capítulo do terceiro romance da série, *Os Avisos do Destino*. Contudo, a sua aparição só se efetiva mesmo no quinto capítulo deste romance, no qual é retratado o primeiro contato entre Jaime Franco e o protagonista Lèlito.Tal contato acontece a propósito de uma discussão a respeito da expressão artística e literária. No episódio desse capítulo em que se dá esse primeiro contato, ocorria uma discusão a propósito das críticas a respeito de uma publicação feita por um dos membros (Olegário) do grupo de intelectuais e artistas do qual participava o protagonista Lèlito. No decorrer dessa discussão, Jaime Franco intervém, e ao expressar seu juízo sobre tal obra, dizendo que ela se prestava única e exclusivamente ao efeito do encanto da arte, também provoca Lèlito dizendo que este cultivava na arte outras aspirações além do puro efeito estético: "apostaria que os seus escritos estão cheios de preocupações que não são do

---

[2] *Grande Enciclopépdia Delta Larousse*. Rio de Janeiro, Delta S.A., 1972. Vol. 6, pág. 2652.
[3] *Lello Universal. Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro*. Porto, Lello& Irmão, sd. Vol. II, pág. 960.

artista...; e por isso creio que ainda serão... eles, os escritos... artisticamente informes. Adivinhei?" (pág. 139). Assim sendo, Jaime Franco complementa dizendo que o mesmo tema que a um artista serviria apenas para preencher uma forma, Lèlito "tomá-lo-ia como pretexto a diversos aprofundamentos... a previsões assentes sobre os seus começos de experiência pessoal..." (pág. 139). Em oposição a essa possível concepção de Lèlito sobre a expressão literária; Jaime Franco expõe a sua compreensão do que encarava como sendo importante na função da literatura e da arte: "...o que é toda a arte literária, toda a literatura como arte, senão um belo exercício verbal?"(pág.140). Sentido-se afrontado pela definição dada por Jaime Franco a respeito da função da literatura, Lèlito argumenta que poderia haver outro juízo sobre a literatura. Sabendo, pois, ter instigado Lèlito a falar o que esperava, Jaime Franco antecipa-se à explicação de Lèlito sobre esse "outro juízo" e o expõe ele mesmo, aproveitando para fazer observações a respeito da relação de Lèlito com a literatura:

> Sim , meu amigo; decerto: decerto se pode ter outro juízo sobre literatura! E há tantos juízos sobre o quer que seja! E não me vá julgar pessoa capaz de ver as coisas só por um lado! O meu mal... o meu grande mal... é até vê-las por todos os lados. Se me permite a imodéstia, eis um dos terríveis privilégios da inteligência! Um privilégio que se paga caro... Mas não nos desviemos da questão. Ou eu me engano muito... Quase me não atrevo a dizê-lo: Mas o que o meu amigo sonha não é fazer arte, é ser arte! Compreendo-o, creia: Ser um desses monstros que sempre tanto interessam aos poetas – um criminoso, um santo, um louco, um maldito – mas sê-lo não como realmente são na vida, que aí se podem tornar simplesmente repugnantes, mas como o são na arte, onde sempre nos aparecem belos, sedutores na sua anormalidade... Cá está! Viver a arte, ser a arte, não fazê-la, embora a viesse a fazer depois. Quererá confessar-me se o compreendo um pouco? (pág.141).

Por esse episódio do primeiro contato entre Lèlito e Jaime Franco, a propósito de uma discussão sobre a expressão literária, vemos que de certa forma, desde aí, o segundo consegue já dominar o primeiro pois é capaz de penetrar-lhe na alma e tirar uma espécie de radiografia de seu interior. É nesse sentido que Jaime Franco mostra-se já como uma imagem invertida de Lèlito, a partir da qual este passa a se autoconhecer. Há aí o estabelecimento de um vínculo entre estas duas personagens que perdura até o quinto

romance da série. Assim, a relação que se estabelece entre ambos é similar àquela que se estabelece entre Jaime Franco e Pedro Serra em *Jogo da Cabra Cega*. Tal como em Pedro Serra, Jaime Franco vê em Lèlito um ser superior, não comum, capaz de entender a sua complexidade, por isso declara o seu interesse por Lèlito tal como elegera Pedro Serra como uma espécie de seu aprendiz. A lógica da relação entre o protagonista e o antagonista em *Jogo da Cabra Cega* permanece valendo, portanto, entre Lèlito e Jaime Franco em *Os Avisos do Destino*. Jaime Franco pretende persuadir e agir no espírito daquele em que julga identificar uma inteligência e uma superioridade dignas das suas. É baseado nesses argumentos da superioridade e da inteligência que justifica, de imediato, o seu interesse por Lèlito dizendo a ele o seguinte:

> A humanidade é miserável – Os homens são egoístas, semiloucos, fracos... e sobretudo mesquinhos! Mas tenazes na defesa dos seus pequenos interesses e vaidades (...) Olhe, quer que lhe diga muito simplesmente por que me interessei por si? Porque Você é mais inteligente e mais sensível... Há em você uma força. Estou farto de lidar com patetas pretensiosos, narcisos, decadentistas, e, talvez pior do que isso... talvez pior: com inteligentes vulgares, ou sentimentais de sopro curto. Que há de a gente fazer, então, senão entreter-se um pouco a jogar com tais bonecos...? (pág.149).

É, contudo, apenas no décimo primeiro capítulo desse romance que a relação entre Lèlito e Jaime Franco irá se intensificar, bem como a figura deste último irá ganhar maior densidade. É nesse capítulo, a propósito de um diálogo com Lèlito, que aparecem pela primeira vez, de forma mais consistente, as teorizações de Jaime Franco no ciclo romanesco *A Velha Casa*.

Nesse décimo primeiro capítulo recupera-se o diálogo iniciado no quinto. Jaime Franco volta a falar de seu interesse por Lèlito e reitera, de certa maneira, as justificativas propostas no diálogo do quinto capítulo citado acima. Jaime Franco fala novamente de sua necessidade de se comunicar com pessoas superiores e inteligentes tais como ele:

> Sabe...? Sou um indivíduo profundamente anti-social, ou a-social, como quiser. Já o deve ter notado. Ora os homens assim também têm, de vez em quando,

> necessidade de comunicar. Mas com alguém..., como direi? Com alguém que sintam seu próximo; e que valha a pena! (pág. 333).

É a partir do pressuposto de que Lèlito seja um seu "próximo" que Jaime Franco começa a expor a sua "Teoria do Fado" (*mundo comentado ficcional*)[4], a propósito da qual chega a fazer referência, inclusive, à sua "Teoria da Ironia", que figurou em *Jogo da Cabra Cega*. Apostando, portanto, numa superioridade de inteligência de Lèlito, Jaime Franco inicia a exposição:

> Creio que ainda lhe não expus a minha Teoria do Fado. É muito importante, assim como certas idéias a que cheguei sobre a Ironia, para qualquer entendimento de tudo que digo, faço... Vou ser muito breve... porque a coisa é complicada! Mas vou ser muito breve. Só um resumo, por agora. Ora ouça: Há em cada um de nós uma vontade profunda, irracional, obscura... e a essa vontade chamo o nosso fado. Pode atirar-nos para o que chamamos bem, para o que chamamos mal; para o que chamamos felicidade, para o que chamamos desgraça; mas tudo isso são conceitos sociais! Quando, no nosso conceito social, um homem ou uma mulher se perdem, é que obedeceram ao seu fado: Foram arrastados no sentido da sua vontade profunda. E quando, sempre no nosso conceito social, se salvam, - acontece o mesmo. Deste fado digo eu que é imanente. A ciência procura explicar o fado imanente pela hereditariedade, a fisiologia, etc., etc. (...) Pobre a ciência quando procura penetrar os mistérios do homem!(...) Ora, além de estarmos sujeitos a esse fado imanente, somos ainda envolvidos no fado transcendente. Quero dizer que há, fora de nós, circunstâncias ou forças poderosas que nos arrastam num outro sentido. Misteriosas circunstâncias! Misteriosas forças! Em que medida serão condicionadas, ou atraídas, pelo que chamei fado imanente? Muito obscuro, meu amigo! Tudo ainda muito obscuro! Volto à minha: Já reparou que a ciência avança em tudo, menos no conhecimento do nosso próprio ser..., ou do que mais poderosamente se liga com ele? (...) A crença atribui tais forças aos deuses, aos anjos, aos demônios... A ciência, a tal ciência, ficou-se pela acção do meio, da raça, do momento, ou qualquer coisa semelhante. Uma surperstição, uma ignorância ou um comodismo vulgares culpa o Acaso de várias estranhezas que nos sucedem. E como tudo isto é pouco! Mas não posso desviar-me (...) Quando o fado imanente e o transcendente se conjugam, ou por outras palavras: quando

[4] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : Págs. 333-339. (Os grifos são nossos)

se conciliam a profunda vontade interior e as circunstâncias externas, as forças extra ou supra-individuais, o indivíduo cumpre o seu fado. Feliz ou infeliz quer no seu próprio conceito quer no alheio, (conceitos sociais ambos os dois!) é sempre transcendentalmente feliz: cumpriu! Obedeceu ao seu destino. O desencontro da vontade profunda individual e das forças externas, quero dizer, em suma : do que chamei fado imanente e fado transcendente, produz os falhados de toda a espécie. Falhados, digo. Mas bem o meu amigo compreende que, num conceito próprio ou alheio de felicidade sempre de ordem social, embora muita vez se confunda tal ordem com a moral, o falhado pode ser mais feliz precisamente por ter falhado! Há quem disto vislumbre qualquer coisa, e a esta felicidade do falhado chame felicidade da renúncia. Assim, empresta uma tonalidade de elevação moral ao que não passa de cobardia perante o comum conceito social de felicidade. E assim acontece que muitas vezes procuramos socorrer (dizemos socorrer!) os destinados ao que chamamos desgraça, tentando arrancá-los ao seu destino. Tal é, por exemplo, muitas vezes, o papel da educação. Mas o meu amigo compreende... Ora! O meu amigo compreende! O meu jovem amigo não se dá ao trabalho de me ouvir! E bem vejo que é maçada, no dia de hoje...(...) Nem sempre é necessário que as palavras sejam logo entendidas! Ou entendidas claramente. Mesmo obscuras insinuam o seu veneno, se lhe chamarmos veneno.(...) Já termino: Seja de que espécie for, o falhado é sempre transcendentalmente infeliz! Não se cumpriu; não cumpriu o seu destino. O seu fado imanente e o seu fado transcendente não se conjugaram, o que é uma das grandes misérias do ser. Bem se vê que a maioria dos homens, que são medíocres e desprezíveis pouco se importam com felicidade ou infelicidade transcendental. Facilmente aceitam qualquer chiqueiro ao sol. Mas uma natureza superior..., uma natureza rica..., sempre uma natureza superior terá a nostalgia do abismo, se esta estava destinada a qualquer abismo, até quando socialmente ou humanisticamente se julgue feliz, pela sensação confortante de lhe ter escapado. Um aparte: desprezo os humanistas! Nunca sabem sê-lo. Mas concluindo; não se vê precipitarem-se, e de cabeça, as pessoas que tinham atingido o auge do conforto social? Quanto às que estavam destinadas à vulgaridade da vida tranqüila, ao que chamam normal, e falharam rolando ao abismo, duplamente se sentirão desgraçadas: porque o serão conforme um conceito próprio e alheio de ordem social, e ainda segundo o tal conceito de felicidade transcendental... (págs. 334-337) .

Perguntado por Lèlito se realmente acreditava na sua "Teoria do Fado", Jaime Franco responde o seguinte:

> Toda a gente acredita no Fado! O que lhe dão é muitos nomes... nomes diversos. Os religiosos, por exemplo, chamam-lhe Providência, Vontade Divina, Predestinação... os homens de ciência falam em Determinismo, Hereditariedade, Complexos, Instintos, os sociólogos, na influência do Meio, no domínio do Econômico, no condicionalismo da Classe. Todos inventam mitos para não chamar fado ao velho Fado! Até alguns chamam Liberdade, o que seria mais longo explicar. O vulgo como eu, é que lhe chama Fado, ou Sorte, ou Acaso.... (pág. 337-338).

Ao término da conversa entre Lèlito e Jaime Franco, este fecha a sua exposição a respeito da "Teoria do Fado" com uma ressalva enigmática :

> Ainda há muito que dizer! Muito. Às vezes, a própria vontade obscura se divide. O que chamei fado imanente como que apresenta duas caras adversas. E o indivíduo pode viver grande parte da vida, ou até a vida inteira, despedaçado entre forças obscuras que o disputam... (pág. 339).

Toda essa "Teoria do Fado" propõe as possibilidades de realizações da existência humana. Essas possibilidades, por conseguinte, são consideradas de acordo com um mundo sócio-moral pré-estabelecido, de base maniqueísta, pelo qual o indivíduo pode ser conduzido ao bem ou ao mal, a salvar-se ou a perder-se, à felicidade ou à infelicidade. Seja qual for o caminho a que o indivíduo esteja destinado, se houver uma combinação de Fados, e o seu destino se cumprir, o indivíduo será transcendentalmente feliz. Caso contrário, há um desencontro de Fados e o indivíduo será transcendentalmente infeliz. Essa "Teoria do Fado", portanto, procura dar conta do modo como cada indivíduo é conduzido a um lado ou a outro no palco da representação sócio-moral. No entanto, não afirma que esses dois lados são estanques, pois quando é feita a ressalva de que os conceitos de mal e bem, felicidade e infelicidade, são considerados de acordo com o que é aceito socialmente, abre-se uma possibilidade de relativização desses conceitos na medida em que eles podem ser considerados também a partir de fora desse parâmetro ditado por um mundo sócio-moral estabelecido.

A partir da "Teoria do Fado" percebemos que esse mundo sócio-moral só aceita a representação, em separado, dos dois lados aos quais os indivíduos integram-se, dependendo do que lhes estava destinado. De acordo com esse mundo sócio-moral estabelecido, não há a possibilidade de uma simbiose entre a felicidade e a infelicidade, entre a degradação e a salvação, entre o bem e o mal. Contudo, de acordo com a conclusão reticente da "Teoria do Fado", o "fado imanente" pode apresentar "caras adversas"; o que pressupõe que as tendências para o bem e para o mal, para a salvação e a degradação, para a felicidade e a infelicidade, podem coabitar no indivíduo. Isso faz pressupor que esse indivíduo jamais será transcendentamente feliz porque o seu "fado imanente" jamais coincidirá com o seu "fado transcendente". A existência dessa ambigüidade do indivíduo mostra que a divisão prefigurada no mundo sócio-moral estabelecido pode condicionar esse indivíduo à incoerência e, portanto, à anormalidade, pois não se encaixa nem num lado nem no outro do palco da representação social. Jaime Franco, por seu turno, assume essa ambiguidade do indivíduo, a simbiose do bem e do mal, ao se excluir do arcabouço desse mundo socio-moral. Colocando-se à parte desse mundo, Jaime Franco torna-se capaz de brincar tanto com o seu Fado quanto com o alheio; torna-se, pois, um Fadista.

Assim sendo, veremos mais adiante que a conduta de vida que Jaime Franco expõe em sua "autobiografia" (contida no capítulo oitavo de *Vidas são Vidas*) mostra-se como uma solução ao problema moral que subjaz ao mundo sócio-moral estabelecido, ao qual se refere, sempre a partir de fora, em sua "Teoria do Fado". Desse modo, veremos que a "nova moral" proposta por Jaime Franco em sua "autobiografia" apresentar-se-á como uma forma alternativa de o indivíduo lidar com os Fados da vida, tanto os seus como os alheios.

Contudo, antes de verificar de que forma se apresenta a "nova moral" de Jaime Franco em sua "autobiografia", vale a pena recuperar as noções da "Teoria da Ironia", exposta em *Jogo da Cabra Cega*, a fim de demonstrar que, de certa forma, essa teoria configurava-se já como uma solução ao problema moral-existencial que vimos estar embutido, ou subjacente, à "Teoria do Fado". Dessa forma, poderemos verificar que a "nova moral" de Jaime Franco, que é exposta em sua "autobiografia", coincide com a lógica de uma conduta de vida que fora já exposta em sua "Teoria da Ironia". É por essa coincidência que poderemos encarar o "ironista típico" (o super-homem) como sendo um Fadista.

*

Tendo em vista a conclusão reticente que nos dá Jaime Franco a respeito da "Teoria do Fado", somos levados a buscar uma sua complementação na própria concepção de "suprema-ironia" elaborada em *Jogo da Cabra Cega*. As "duas caras adversas" do "fado imanente" responsáveis por despedaçar o indivíduo entre "forças obscuras que o disputam" poderiam, então, ser entendidas a partir do "dilema original" que fundamenta a concepção de "suprema-ironia" desenvolvida no capítulo dezoito daquele romance ("Discours de la méthode ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco").

Como pudemos ver na análise de *Jogo da Cabra Cega*, a concepção de "suprema-ironia" surge como forma de solucionar o problema básico do "dilema original". A idéia de "suprema-ironia" é concebida a fim de poder equacionar o problema da disputa dessas duas "forças obscuras" que podem coexistir sob a forma do Fado Imanente. Poderíamos dizer que é a respeito dessas duas caras adversas do "Fado Imanante" que o "eu do texto" do "Discours de la Méthode..." se refere ao falar das forças interiores que o disputavam:

> Dentro de mim é que estavam os tais meus dois caminhos palpáveis. Bem eu sabia, agora, que , se a luta me feria tanto, era porque a instintos e sentimentos meus se opunham outros também meus, ou tornados meus pelos séculos e séculos que me tinham modelado... Quer tudo isto dizer que em tudo era eu solicitado por tendências opostas, entre as quais me debatia miseravelmente; e que o reconhecia. Fosse qual fosse a minha escolha entre dois ou vários caminhos, quase sempre me arrependia, quando escolhia, de haver escolhido o que escolhera: As vantagens dos preteridos torturavam-me, obcecavam-me, acabavam por me já nem deixarem ver, no rumo seguido, as que haviam motivado a minha preferência. Assim a vontade se me esfarelava, batida do choque das correntes; assim eu me entramelava num círculo cada vez mais cerrado de indecisões e inibições... E era o Acaso, era o Fado, era a Sorte – que escolhiam por mim. Decerto fora minha pretensão obedecer simultâneamente a solicitações diversas ou adversas. Mas como, senão achando-lhes uma síntese? Ora qualquer síntese que se me oferecesse me parecia banal falsificação e comodismo. A própria idéia de síntese me repugnava. Não podia sofrer fosse o que fosse que se me pusesse diante, e em que estivesse escrito: acaba aqui. [5]

[5] Cf. *Jogo da Cabra Cega*. Cap. XVIII, págs. 358-359.

No trecho acima citado há a exposição do "dilema original" que fundamenta o problema da existência paradoxal, problema este que é resolvido pela concepção de "suprema-ironia". Esta concepção surge justamente para livrar o indivíduo de ser colocado em meio ao debate das forças opostas de seu Fado Imanente. O indivíduo que assume a atitude irônica, ou seja, que se torna um "ironista típico" passa a tirar proveito do debate destas forças pois não precisa optar por um lado ou por outro, mas sim passa a utilizar a irresolução, a incoerência, o paradoxo em proveito próprio.

Como vimos em nossa análise de *Jogo da Cabra Cega*, Jaime Franco enquadra-se na caracterização do "ironista-típico", ele é o próprio "super-homem" que não se sujeita às leis da moral social e usa da fraqueza dos outros homens em seu proveito. O homem comum configura-se como um fraco justamente porque opta apenas por um lado sempre, ou para o lado do mal ou para o lado do bem; os quais aparecem separados no palco da representação social mas indissolúveis no espírito humano. A fraqueza dos homens estaria justamente na irresolução do dilema original que leva a uma vida hipócrita, em que se cede às vontades e aos instintos naturais (muitas vezes tenebrosos) sem, contudo, renunciar às leis morais da sociedade, que são contraditórias a essas vontades e instintos. É desse descompasso entre a realização (ou externalização) dos instintos e as leis morais internalizadas pelos homens que surge a hipocrisia do ser humano. Como um "ironista", no entanto, Jaime Franco não está subjugado às leis morais, sua moral é outra, é a dos seres superiores que não precisam da hipocrisia para atender às suas vontades e aos seus instintos naturais. Nele não há o conflito entre os instintos e as leis; o que impera é unicamente a sua vontade. O "ironista" possui, portanto, uma liberdade que o coloca numa posição superior em relação aos demais, torna-se mesmo um "super-homem" pois os seus atos não precisam obedecer a uma moral, já que a moral foi relativizada. Assim está livre da hipocrisia, pois não precisa fazer uma coisa aparentando fazer outra, e está habilitado a tirar proveito da hipocrisia dos outros já que está acima daquilo que condiciona essa hipocrisia, que são as leis morais. É de acordo com essa lógica que interpretamos, por exemplo, o episódio de *Jogo da Cabra Cega* (do capítulo dezenove) em que Jaime Franco mostra ao protagonista Pedro Serra a forma como conseguia tirar proveito da "perversão" da personagem representativa de um burguês hipócrita: o senhor Belinho. É usando a

hipocrisia do outro que Jaime Franco sustenta a sua chantagem e através dela consegue controlá-lo e extrair benefícios.

Essa forma de dominação do outro, pela "fraqueza moral", através do processo de chantagem, é o que virá a caracterizar fortemente a personagem Jaime Franco nas outras duas vezes em que a sua presença se faz marcante no contexto do ciclo romanesco *A Velha Casa*.

A segunda aparição da figura da personagem Jaime Franco, depois de expor a sua "Teoria do Fado" em *Os Avisos do Destino*, acontece no episódio do décimo capítulo do quarto romance da série : *As Monstruosidades Vulgares*. O que devemos notar, no momento, de tal episódio é a breve caracterização feita pelas palavras (*mundo comentado ficcional*)[6] de uma outra personagem, que não a protagonista, da personalidade de Jaime Franco. Tal caracterização, apesar de sucinta, dá já vários indícios desta personagem como sendo um ser amoral e usurpador da fraqueza alheia, características próprias do "super-homem" acima referido. A certa altura do episódio em questão, uma personagem descreve Jaime Franco ao protagonista Lèlito da seguinte maneira:

> ... olha, dizem que se mete... Bem, que vive do seu prestígio sobre cinqüentonas ricas. Até sobre rapazinhos ricos! E tarados. Apanha-as numa certa idade perigosa; perigosa para elas. E a eles também, numa idade muito diferente. Parece que o nosso indivíduo se gaba... Ma já te disse: é *shocking* (...) Duma potência sexual não comum; e gestos heterogêneos (...) queres mais? Também dizem que joga bastante; com tipos que vêm da província, ou pessoas de pouca experiência. Mete-lhes o vício, depois cultiva-o em proveito próprio... Com tudo isto, um intelectual! Um homem de idéias, um crítico... até um moralista!"(págs. 286 a 288).

Mais adiante, nesse mesmo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, Jaime Franco e Lèlito travam mais um diálogo (*mundo comentado ficcional*)[7], no qual Lèlito declara o seu sentimento de repugnância a Jaime Franco quando se refere às informações que recentemente obtivera a respeito do modo de conduta de sua vida. Para Lèlito, essas informações, às quais chama de boatos, feriam não só a imagem de Jaime Franco mas a

---

[6] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo): págs: 286-289.
[7] Cf. *Réct de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo): págs: 309-313.

própria condição humana. É nesse sentido que diz o seguinte : "Gostava que fossem caluniosas as coisas que dizem de você... as coisas repugnantes..." e "não é pelo interesse pessoal que você me desperta, embora também isso possa ter alguma parte no caso, que gostaria de não acreditar nesses boatos. É por todos! Por todos, pelo homem"(pág.312). Jaime Franco, por seu turno, tenta mostrar a Lèlito que na verdade ele também possuía dentro de si aquela porção humana que ele próprio achava repugnante. E é justamente partindo dessa sua certeza que Jaime Franco justifica o seu interesse por Lèlito, pelo fato de ver nele as suas próprias características :

> Você continua demasiado interessante! Porque também é dos nossos; - mas ao mesmo tempo é e não é. Sempre me interessam aqueles em quem os dois deuses se degladiam... (pág.313).

Na verdade, aqui, Jaime Franco parece fazer uma referência justamente às "caras adversas" do "fado imanente" de Lèlito e justifica o seu interesse por ver nele essa disputa entre os deuses do bem e do mal. E é justamente por Jaime Franco assumir a sua condição anormal, de ironista ou "super-homem", que consegue brincar com a humanidade, controlando esses dois deuses que muitas vezes se "degladiam" no interior de cada homem.

É de acordo com essa lógica que Jaime Franco declara a Lèlito o seguinte: "jogo com gente! Brinco com a humanidade..."(pág. 313). Para Jaime Franco, portanto, o sentido da vida se fazia pelo divertimento, seria pelo divertimento também que a maioria dos homens conseguiriam amenizar o sofrimento humano de verem-se divididos entre as forças desses dois deuses que se degladiam em seu interior. Assim, Jaime Franco explica o seguinte:

> Os homens não se divertem senão por duas razões: Ou por quererem esquecer qualquer coisa, da qual se di...vertem, se dis... traem, ou por nada terem a procurarem preencher o vazio (pág.309).

Na seqüência a essa explicação, Jaime Franco faz referência a uma sua "Teoria do Divertimento":

> Creio que já lhe expus (oh, muito de raspão!) a minha teoria do Fado. Ainda não a da Ironia. Poderia esboçar-lhe hoje a do Divertimento, que em minha suspeita opinião explica a vida da grande maioria dos homens (pág.309).

Contudo, apesar de Jaime Franco não expor a sua "Teoria do Divertimento", poderemos ver que é este mesmo divertimento que dá sentido ao seu método de vida que será exposto nos fragmentos de sua autobiografia, que integra o quinto romance da série. Aí podemos ver representado o método usado: "jogar com gente" e "brincar com a humanidade". A aparição de Jaime Franco nesse quinto romance da série, *Vidas São Vidas*, acontece ao final do sexto capítulo, no qual se dá o episódio em que ele entrega ao protagonista Lèlito uns escritos seus aos quais denomina de "Fragmentos da sua autobiografia".

Nesse momento do romance Jaime Franco revela-se ao protagonista Lèlito e entrega a sua "autobiografia" a ele pois declara ter reconhecido em Lèlito as suas próprias características: a mesma "imoralidade de conduta" e a "mesma a-moralidade consciente" que pautavam a sua vida. Nesse momento em que Jaime Franco procura revelar-se a Lèlito, também procura persuadi-lo no sentido de convencê-lo a criar uma "moral nova" (*mundo comentado ficcional*)[8]. A moral do "super-homem", do "ironista típico". É nesse momento também que a caracterização da sua conduta moral, apresentada já no décimo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, ganha uma significação maior tendo em vista o fato de que adquire uma coerência em relação à concepção de "suprema-ironia", desenvolvida em *Jogo da Cabra Cega*. Ao revelar-se, Jaime Franco faz referência, além da sua "imoralidade de atitude" e de sua "amoralidade consciente", ao seu método de controlar os outros através da chantagem. Tentando aproximar Lèlito de si, diz o seguinte:

> Sou um amoral pela inteligência. Um imoral por certos instintos e sentimentos. Fora disso um espectador, um contemplador, quando me não entretenho a mexer os cordelinhos dos meus semelhantes mais próximos. Eis toda a minha ação. Isto é: também preciso de adquirir dinheiro, porque sou pobre e sempre fui incapaz de trabalhar. Assim me vejo obrigado a desenvolver ainda umas certas atividades. E pode ser que sobre tudo isto seja um pensador em gérmen, o precursor duma moral futura...(...) Não precisas de cultivar a ambigüidade e o

> mistério, tu; porque estão em ti mais do que em mim. És muito mais do que eu indivíduo de meias tintas. Eu, afinal, declaro-me! Se chegas ou não, a ser um amoral... não afirmo. Afirmo sim, que também tens instintos e sentimentos imorais. Não dás tratos à cabeça, e ao resto, para extorquires dinheiro aos teus semelhantes, porque não precisas. Também não amas o trabalho. Mas tiveste a sorte de nascer no seio duma família abastada... uma família burguesa. É assim que se diz, não é? , 'o seio da família'? Gente complicada, os burgueses, por mais que tentem hoje diminuí-los. Gente com interesse. Bem fizeste em nunca deixares de chupar no tal seio. Agora se és precursor... se somos precursores... pertence ao futuro. Que dirás tu a inventarmos uma nova moral? Talvez uma nova religião, não seria melhor? Parece-me às vezes que o mundo está precisando duma nova religião. Não é por mim que o digo. Mas ouço falar por aí no 'homem novo'... (págs. 229-230).

Esse discurso a respeito de uma "nova moral", a qual seria baseada numa consciência amoral que permitiria atitudes imorais, consiste numa espécie de prévia do conteúdo daquilo que vem designado no romance como sendo os fragmentos da "autobiografia" de Jaime Franco. A leitura dessa "autobiografia", feita pelo protagonista Lèlito, resulta naquilo que vem a ser identificado pela voz narrativa do romance *Vidas São Vidas* como sendo a transcrição direta do texto que teria sido escrito pela personagem Jaime Franco. Tal texto, que vem indicado por aspas, preenche praticamente a totalidade do oitavo capítulo do romance. Apresentando-se como um texto citado no romance, e em sendo uma "autobiografia", mostra-se construído na primeira pessoa e constitui-se como uma espécie de auto-análise que a personagem Jaime Franco faz de sua vida.

O método de inserção destes "fragmentos" de uma "autobiografia" em *Vidas São Vidas* é similar ao usado em *Jogo da Cabra Cega* para a inserção do texto que, naquele romance, seria de autoria da personagem Pedro Serra. Em *Jogo da Cabra Cega* a leitura desse texto é feita pelo próprio Jaime Franco e preenche também praticamente a totalidade do capítulo dezoito deste romance.

No caso de *Vidas São Vidas* a situação é inversa, pois é o próprio protagonista que realiza a leitura do texto escrito por Jaime Franco. Este, por sua vez, dirige-se diretamente ao seu leitor (Lèlito), designando-o, em seu texto, como "caro leitor". Alerta, assim, desde

---

[8] C.f. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo): págs. 226-231.

o início, que a veracidade do conteúdo do que iria relatar não era, de fato, o que importava, mas sim o que pretendia mostrar através dele. Isso se comprova pelo fato de, apesar de afirmar que iria relatar a sua verdadeira autobiografia, contradiz essa afirmação dizendo que mesmo aquelas que tinham sido inventadas também afirmava serem verídicas. Logo, o fato de afirmar que iria escrever a sua verdadeira autobiografia, de certo modo não exclui a possibilidade de esta estar também sendo inventada. Daí podemos concluir que a verdade não é, de fato, o propósito da existência desse texto. Já no início de seu texto Jaime Franco chama a atenção do seu leitor dizendo o seguinte:

> Um dos meus gostos é inventar autobiografias. (...) Proponho-me desta vez contar a minha verídica história. Das outras eu dizia exactamente a mesma coisa, mas não era verdade. (pág. 293).

Na seqüência da apresentação de sua nova autobiografia, após ter dito, como vimos acima, que pretendia agora ser sincero apesar de não dar importância para a sinceridade e nem mesmo dar certeza de que estaria contando a verdade sobre a sua vida, Jaime Franco comprova essa falta de importância que dá à sinceridade e à verdade da história, fazendo referência a outras versões que já inventara e fizera vir ao conhecimento alheio. Nessa falta de verdade, ou sinceridade, em suas histórias, Jaime Franco não via implicada uma falta de verossimilhança. A propósito dessa relativização, declara o seguinte:

> Tenho inventado que me criei num bairro sinistro, e por miséria e contágio meu pai fora parar à cadeia; que por honrosa excepção fui gerado numa casa de prostitutas e minha mãe deixara aquela vida para acabar de me gerar; que sou filho natural dum aristocrata mais ou menos *toqué*, como eu, que sou um histérico; ou que simplesmente nasci e cresci na mais abjecta família burguesa, abjecta por normal, sendo coisa espantosa como degenerei a este ponto. Qualquer destes casos se poderia ter dado comigo, caro leitor. Qualquer destas hipóteses que inventei é verossímil e se prestava a ser explorada literariamente. Bem eu as tenho explorado nos meus dias de verve, quando entretenho os tais meus amigos literatos misturando inextricavelmente a verdade e a invenção. (pág. 294-295).

A partir destas palavras de Jaime Franco, que preparam o seu "caro leitor" para a história de sua vida que a partir daí começará a relatar, podemos fazer uma ligeira digressão em nossa leitura de *Jogo da Cabra Cega* para entender o episódio em que Jaime Franco relata a sua vida ao protagonista Pedro Serra. Trata-se do oitavo capítulo desse romance, que vem intitulado de "Folhetins de Jaime Franco". De fato, a história que é relatada nesse episódio tem vários traços comuns aos casos que, como vimos no trecho acima citado, teriam sido inventados por Jaime Franco. Assim sendo, a referida passagem relatada em *Jogo da Cabra Cega* poderia ser um desses casos inventados, o que, na verdade, não diminuiria a sua importância, pois, como diz Jaime Franco, qualquer hipótese inventada é verossímil e capaz de chegar a dizer a verdade sobre a sua personalidade apesar de não fazer referência direta a uma possível verdade dos fatos de sua vida. A partir dessa constatação podemos comprovar a principal característica desta personagem, que se verificou em *Jogo da Cabra Cega* e que aparece reiterada aqui, nesse oitavo capítulo de *Vidas São Vidas*. Trata-se da característica ambígua de Jaime Franco revelar-se sem se mostrar, de mostrar a sua verdade sem, contudo, dar-nos a certeza de que está dizendo a verdade, mesmo quando nos diz que está dizendo a verdade. É a capacidade de ser sincero através do processo de dissimulação que melhor caracteriza e define a personagem Jaime Franco. É essa ambigüidade que lhe dá consistência, ambigüidade que pode ser depreendida desde a interpretação dos significados isolados dos dois nomes usados para denominar esta personagem. Etimologicamente, o nome Jaime consiste no correspondente provençal do nome Jacó, sendo que os primeiros registros de seu uso em português datam do século XVI[9]. O nome Jacó, do qual se originou o nome Jaime, tem o seu significado traduzido por "enganador", "astucioso" ou "suplantador". Portanto, Jaime pode-se dizer daquele que engana ou que ilude. Por um outro lado, o nome Franco diz respeito à qualidade da franqueza, da sinceridade. Logo, a combinação dos nomes Jaime e Franco na composição de um único nome sugere uma significação etimologicamente ambígua, ou

---

[9] Farani, Rosário & Guérios, Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. São Paulo, Editora Ave Maria Ltda, 1973. pág. 133.
Jaime: em doc. port. do séc. XVI e XVIII: **Jaimes**. Do fr. e provençal ant. **Jaimes**; esp. **Jaime** e **Jayme**. Todos deriv. do lat. **Jácomus**, em vez de **Jacobus**, v. **Jacó**. **Jacó**: hebr. **la'aqob**: "ele segura o calcanhar". Cp. hebr. **'aqeb**: "calcanhar". Há quem o traduza por "astucioso, enganador", prendendo o n. **a 'aqab**: "enganar, iludir". Outros traduzem "suplantador". Esp. **Jacobo**, ár. **la'aúb**, lat. **Jacob**, **Jacobus**. – Jacó: patriarca hebreu, foi filho de Isaque, teve esse nome porque "sustinha com a mão o pé de seu irmão (Esaú)." Cf. Gênese, 25:25.

paradoxal. Diz respeito àquele que ilude de maneira sincera, ou que é sincero iludindo. Trata-se daquele que mostra a verdade sem dizer a verdade ou diz falsidades para chegar à verdade. Portanto, nada melhor do que esse nome para caracterizar a personalidade de um "ironista-típico", o qual, em sua essência, deve cultivar a ambigüidade e o paradoxo.

Após a relativização do conceito de verdade na apresentação de sua "autobiografia", Jaime Franco dá continuidade ao que chama de "história de sua geração". Como se trata de um texto de cunho memorialístico, constitui-se de relatos esparsos de acontecimentos, que são seguidos de breves interpretações analíticas que contribuem para a construção do entendimento da personalidade que se declara, Jaime Franco. Trata-se, basicamente, de um texto constituído por relatos memorialísticos seguidos (ou intercalados) por comentários retrospectivos. Devemos, agora, portanto, percorrer o caminho traçado nesses "fragmentos" dessa "autobiografia", a fim de que possamos entendê-lo a partir da função a que eles se prestam no romance, que é a de mostrar ao protagonista Lèlito a "nova moral" que, segundo Jaime Franco, deveria conduzir o "homem novo" e que, na verdade, sempre comandou a sua vida. Na medida em que se for delineando essa "autobiografia" de Jaime Franco, poderemos perceber também em que medida essa "nova moral", que justifica a sua conduta, coincide com a amoralidade do "super-homem" caracterizado a partir da concepção de "suprema-ironia" depreendida de nossa leitura de *Jogo da Cabra Cega*.

Jaime Franco começa a sua "autobiografia" falando de seu pai, um advogado burguês bem sucedido, e de sua relação com ele. Após descrever rapidamente a vida predestinadamente burguesa na qual estava inserido, e na qual estava destinado a permanecer, Jaime Franco fala da sua característica "de seduzir os outros" a seu favor, que lhe aflorara desde jovem e que seria uma das responsáveis por sua revolta contra a vida que lhe estava destinada. Para tanto, fala de sua vida no Liceu e do caso do professor de matemática.

Esse caso do professor de matemática é bem exemplificativo da atitude irônica, baseada no cinismo, que tomava conta da personalidade de Jaime Franco desde a sua juventude. Essa sua "atitude irônica" permitia-lhe, portanto, desde cedo controlar o outro e até divertir-se com esse tipo de situação. É por isso que termina esse caso dizendo o seguinte a respeito do tal professor de matemática: "Este meu inimigo tornara-se pois um

dos meus divertimentos" (pág.298). Depois de já delinear o princípio de sua conduta ao contar o caso do professor de "matemática", conduta baseada no controle do outro através do cinismo e da ironia, Jaime Franco volta a falar de seu pai, a propósito do qual mostrará a hipocrisia que sustentava a moral social burguesa a que pertencia.

Diz o seguinte:

> Ah, meu pai é que eu odiava ou desprezava! Sou pouco inclinado a sentimentos ternos. Aquele meu professor, todavia, se quisesse, talvez pudesse mudar os meus sentimentos de hostilidade. Meu pai é que não podia adivinhar nem poderia compreender o desprezo que me inspirava (pág. 298).

Tal desprezo Jaime Franco justifica pela percepção de uma fraqueza inspirada pela hipocrisia burguesa da personalidade de seu pai. Tal hipocrisia é mostrada principalmente quando descreve as situações familiares em que a formalidade social imperava. Narra, por exemplo, as cenas dos jantares em que seu pai recebia diplomatas, juízes, advogados, ou seja, aqueles que designa como sendo o "tipo social do bom conversador". Assim, tal como divertia-se com poder controlar o seu professor de matemática, Jaime Franco também extraía da inferioridade de seu pai e seus amigos o seu divertimento: "às vezes me inclinava eu a gozar com esse espetáculo da sua inferioridade"(pág.299).

Para exemplificar o modo do qual se utilizava para se divertir, Jaime Franco narra o episódio em que pela primeira vez o seu espírito excêntrico dera mostras ao público. Fora na comemoração do aniversário de seu pai, na qual começa a dar gargalhadas histéricas a propósito dos discursos tradicionais que seu pai empreendia nos jantares comemorativos.

Contudo, apesar de sentir-se superior ao seu pai e à sociedade que este compartilhava, apesar do desprezo que cultivava perante este, a ponto até de chegar a divertir-se com a mesquinhez alheia Jaime Franco, no entanto, apresenta-se como um ser inferior, como um excêntrico que sofre de ataques nervosos. Portanto, da sua superioridade, a sociedade e os seus pais só podiam apreender o seu sintoma. Era encarado como um doente. O que , de certa forma, o livrava de ter que explicar aos outros as causas dos seus risos e gargalhadas.

Tendo, pois, falado de seu pai, Jaime Franco passa a descrever a sua relação com a mãe, na qual admite uma certa superioridade em relação ao seu pai; apesar de reconhecer

que era também dominada pela hipocrisia burguesa, já que pelo conforto sujeitava-se a alguém que lhe era inferior. Assim, "desprezando-o ou não, ela lhe estava ligada pelo menos socialmente, talvez até por submissão física, e o ajudava muito nos triunfos mundanos." (pág.301/302).

E é a partir da atração por sua mãe que Jaime Franco justifica o seu gosto pelas mulheres mais velhas, e quando fala desses seus casos introduz um elemento importante de sua auto-análise autobiográfica, que é o conceito do "processo de tornilho". É justamente esse processo que constitui o principal método de sobrevivência do Fadista Jaime Franco. Esse processo de tornilho é usado em suas relações com as mulheres como forma de dominá-las e sugar tudo o que delas pudesse tirar proveito, agindo como um parasita. A respeito da lógica desse processo a que se refere em sua autobiografia, Jaime Franco diz o seguinte:

> Do tornilho ou torninho se serve o operário para apertar as peças que pretende limar. Do torniquete o algoz para extrair a declaração da verdade. Que sou eu quando a isso me dou, e ainda é dos melhores entretenimentos ou interesses da minha vida, senão um operário que trabalha sobre material humano ? um artista, um escultor vivo; um revelador, contra a vontade deles, dos verdadeiros caminhos dos padecentes, que eles podem ignorar. (pág.304).

É por meio desse "processo de tornilho" que Jaime Franco declara sobreviver, é por ele que exerce a sua superioridade perante os outros homens. Dele extrai a sua força e por ele domina as suas presas. Explica que as suas relações humanas, desde a sua vida no colégio, eram fundamentadas na condição de algoz para vítimas. Nesse ponto de seu relato Jaime Franco alerta o leitor para a explicação do termo parasita que irá desenvolver:

> Pensemos num parasita que por insaciabilidade, ou coisa parecida, apesar ou por causa do seu próprio excesso de seiva tivesse de incorporar na sua toda a seiva estranha. O termo de vítimas também exigiria esclarecimento, porque as minhas vítimas bem poderiam aproveitar com serem vitimadas. Quero dizer que por seu turno me poderiam sugar a mim. Se o não conseguiam, embora eu pense que vagamente o pretendiam no fundo da subconsciência, era em razão da sua mediocridade ou impotência fundamentais. A imensa maioria dos homens é duma deplorável pobreza que mais ou menos acaba satisfeita consigo mesma!

> Quando já nada tinha a conquistar nas minhas vítimas, para continuar a usar deste retórico lugar-comum, vinha-me um invencível fastio. Não podia deixar de as abandonar com desprezo, às vezes com ódio, pela decepção que me davam. (pág. 307/308).

Depois de explicar a relação de parasita e vítima que se estabelecia entre ele e seus colegas, Jaime Franco passa a ocupar-se de um caso em que o uso do seu "processo de tornilho" mostrara-se de exemplar utilidade em sua vida. Trata-se do caso do Dr. Damião. Esta personagem é definida por Jaime Franco como um amigo da família, em especial de sua mãe. Fala do Dr. Damião como "uma visita da casa". Relata um caso particular que se dera envolvendo ele e o então respeitável Dr. Damião; trata-se do episódio em que este, aproveitando-se da ausência de sua mãe, tentara dominar e seduzir Jaime Franco, o qual consegue safar-se das garras do doutor apesar de na época ser ainda um garoto jovem. Fora assim que a máscara da hipocrisia social de Dr. Damião caíra perante Jaime Franco, o qual pôde ver a "face oculta desse homem", a face em que os seus desejos ocultos afloravam. A partir dessa revelação é que Jaime Franco percebe que o Dr. Damião poderia ser facilmente dominado. O "processo de tornilho" já havia começado, pois, para que ele pudesse manter a sua hipocrisia, precisaria contar com o silêncio de Jaime Franco. É através dessa dominação que pode vingar-se do Dr. Damião. A propósito desse caso do Dr. Damião, Jaime Franco expõe em sua "autobiografia" algumas suas concepções a respeito da moralidade-imoralidade, normalidade- anormalidade. Considera, então, que:

> Aquele incidente do Dr. Damião (...) cedo me fez suspeitar o que depois muitas vezes verifiquei, e me veio a servir de muito: que vários homens trazem consigo um mistério, um crime oculto, um vício interdito, uma segunda vida, uma qualquer mania perigosa, uma personalidade anti-social, em suma, que ao mesmo tempo lhes dá densidade humana e faz a sua desgraça, apesar dos prazeres mais ou menos proibidos que também lhes faculta. Estão dentro da sociedade numa situação falsa e particularissima, sem coragem para se afirmarem e arrostarem com a sua condenação. Se nos apoderamos, pois, da sua incógnita, apoderamo-nos do nosso homem: temo-lo nas garras! E não só no sentido do *chantageur*, posição inferior a que as necessidades da vida algumas vezes me terão obrigado, como em grande parte do superior ponto de vista do psicólogo, a que me inclina a vocação. Não há dúvida, pretendo limitar-me à

> narrativa e aos factos, mas quase irresistivelmente sou arrastado para a observação, a especulação e o comentário. O caro leitor não terá remédio senão aceitar que sou um moralista, um psicólogo e um filósofo"(pág. 312-314).

Na seqüência de sua autobiografia, após desenvolver estas suas divagações conceituais, ou seja, após ter sido arrastado, como diz, para a "observação, a especulação e o comentário", Jaime Franco volta novamente a retratar a vida de seus pais. Agora, vai falar dos casos extraconjugais de ambos, o que serve de comprovação para as suas conclusões a respeito da moral burguesa baseada na hipocrisia. São essas descobertas que convencem Jaime Franco de que ele não poderia, nem conseguiria, dar prosseguimento a esse tipo de vida burguesa. Decidido, assim, que não faria parte de mais uma geração de hipócritas, resolve assumir em si aquele lado que permanece obscuro nos outros: a personalidade anti-social, que carrega os "crimes ocultos" e os "vícios interditos". Jaime Franco decide que não seria um homem comum, um burguês representante da "moral corrente e comezinha", da qual fala:

> nada tenho contra essa moral senão que não me serve, pois não sou corrente nem comezinho. Fora disso, acho que é a mais própria à vida do homem comum na sociedade tal como está organizada. Por isso o homem comum a defende com unhas e dentes, embora clandestinamente a ofenda em várias das suas escapadas. Pela mesma razão odeia e receia os que se lhe evadem. É certo que faz parte dessa moral ser clandestinamente ofendida. (pág.322).

A essa altura da sua "autobiografia", Jaime Franco revela o momento de sua vida em que resolve assumir definitivamente a condição de "super-homem", o qual paira acima da moral burguesa e que tem como único parâmetro a sua vontade e a sua liberdade. Renunciando, portanto, à vida regrada pela moral burguesa, renuncia conseqüentemente à sua hipocrisia inerente. Entregue à sua liberdade, Jaime Franco poderia, portanto, atender aos seus instintos, os quais qualquer burguês (como diz) acharia "atrozes". Escolhendo a liberdade de um "super-homem", Jaime Franco poderia optar indiscriminadamente (seguindo apenas a sua vontade) tanto por aquilo que a moral burguesa chama de bem quanto por aquilo que chama de mal, de certo e de errado; sem, contudo, correr o risco de incorrer em hipocrisia. É essa opção pela liberdade que pauta, portanto, a sua decisão

definitiva de abandonar a casa dos seus pais. A respeito dessa opção Jaime Franco diz o seguinte: "o que eu queria era fugir! ser livre! Cortar com 'eles'. Seguir a vida que o acaso me deparasse, e os meus instintos vagamente entreviam, era por então todo o meu plano".(pág.333).

Consciente de sua superioridade perante os que reconhece como os "moralistas caseiros", Jaime Franco relata, em seguida, a sua estratégia usada para conseguir dinheiro para realizar a tal fuga almejada. Tal estratégia, portanto, não poderia deixar de ser condizente com a sua concepção de dignidade; a dignidade do "super-homem", alheia a qualquer arcabouço moral burguês. É de acordo com a lógica da sua concepção de dignidade que Jaime Franco opta por, ao invés de roubar o dinheiro de seus pais, extorquir dinheiro do velho Dr. Damião através do "processo de tornilho": usaria, agora, do conhecimento que obtivera da "face oculta" do doutor para chantageá-lo e obter o dinheiro de que precisava. Este caso, importante para a solidificação do seu caráter de "super homem", Jaime Franco explica do seguinte modo:

> Ainda hoje não sei porquê, mas levar dinheiro da casa não me pareceu digno da minha aventura. Já disse que em meu entender até nas situações consideradas mais degradantes pode um homem ter qualquer noção, interpretação ou sentimento de dignidade pessoal, e agir em conformidade. Precisará sequer de qualquer esforço para isso? Creio que o seu agir será espontâneo. Então me ocorreu uma idéia que me pareceu óptima, embora pareça ao caro leitor não mais digna que a posta de parte. Lembrei-me do que, há uns três ou quatro anos, me desvendara o Dr. Damião quanto à particularidade das suas inclinações sexuais. Eis um segredo que valia dinheiro!(pág.333/334).

Quando relata, portanto, o episódio em que usa do "processo de tornilho" para chantagear o Dr. Damião, Jaime Franco faz referência direta à "atitude irônica" que de certa forma envolvia todo o processo. Como vimos anteriormente, é essa atitude que garante a consciência de superioridade do "ironista-típico", do "super-homem". Seria ela, portanto, que garantiria a dignidade ao "processo de tornilho". É através da ironia que o "super-homem" sabe-se controlador da sua vítima, tão controlador a ponto de poder rir da inferioridade alheia. É a essa atitude que Jaime Franco se refere ao descrever o seu contato com o Dr. Damião:

> A ironia do meu demorado olhar era já um processo de humilhar o meu visitado. Independentemente, a ironia é um dos objetos da minha reflexão. Digo um deles porque tenho vários. Muitas vezes falo nos cafés sobre a ironia, que me parece uma atitude sentimental-mental verdadeiramente complexa. Posso dizer que construí uma Teoria da Ironia, como construi outra do Fado, outra do Divertimento e outras mais. Suponho saber mesmo a distância que havia ironia nesse olhar com que inventariei o escritório do Dr. Damião. (pág.395).

Seguidamente a essa sua referência à atitude irônica, Jaime Franco discorre sobre a mistura de sentimentos, própria ao "ironista", que o acometia no momento em que sugava a sua vítima: os sentimentos de piedade e crueldade. Estes sentimentos, por conseguinte, surgiam principalmente pela tomada de consciência da miséria humana revelada pela condição humilhante do Dr. Damião. Contudo, a crueldade, de que fala Jaime Franco, é mais intelectual do que física, é isso o que afirma a propósito do episódio em que o Dr. Damião, em ato de desaforo, joga em sua cara o dinheiro que lhe fora extorquido:

> Em momentos destes nada me custaria matar. O furor que então me assalta excede em muito a gravidade da ofensa, por mais grave que seja. Parece enraizar numa raiva obscura que participa do desespero, se complica de tédio, e se dirige não só a determinado ser humano mas a todos, incluindo eu próprio. O assassinato implicaria então o suicídio, e qualquer crueldade a autocrueldade. O que eu então não posso é perdoar. Sim, não perdoo! Não perdoo que os homens sejam tão abjectos e miseráveis. Todavia não mato, ou pelo menos ainda não matei. (...) Domino pois os meus instintos de furor louco e satisfaço-me com assassinar simbolicamente. A vingança intelectual é muito mais próxima do civilizado. Sou simultaneamente um primitivo e um homem de requintes. (pág. 341-342).

Depois de relatar os meios pelos quais conseguira extorquir dinheiro para conquistar a liberdade fora da casa de seus pais, Jaime Franco passa a relatar a nova forma que arranjara para sobreviver. Relata, portanto, que voltara a procurar novamente o antigo amigo (vítima) do Liceu, o Jerônimo, aquele a respeito do qual declarara que lhe escapara sem tê-lo esgotado por completo. Era, pois, uma vítima em potencial em que ainda restava

muita seiva para ser sugada. Sabendo que Jerônimo era filho de uma viúva rica, de nome Flávia, Jaime Franco aproxima-se da mãe do amigo, seduzindo-a e, usando do seu "processo de tornilho", passa a exercer o seu parasitismo. É, pois, o caso de Flávia o último dos que Jaime Franco apresenta em sua "autobiografia":

> Flávia tentava-me porque me agradava como mulher, porque pertencia a um mundo moral bem diferente de aquele em que eu me criara (...) já então me tentava também a tendência para destruir uns certos "mundos morais" que me exacerbam pela sua superficialidade, e seu convencionalismo ou então, paradoxalmente, a sua solidez (pág. 350/351).

Após falar deste seu último caso, Jaime Franco praticamente fecha o seu texto chamando a atenção do seu "caro leitor" justamente a respeito da importância do conteúdo moral que declara ter procurado trabalhar em sua análise autobiográfica: "Não sei se já notaste, caro leitor, que o problema do 'mundo moral', da moralidade, é muito importante neste escrito, a par talvez do seu conteúdo psicológico." (pág.351). Assim, com o fim da leitura dos "Fragmentos" da autobiografia de Jaime Franco encerra-se o oitavo capítulo de *Vidas São Vidas* e também a participação desta personagem no ciclo romanesco.

III) Alinhavando os retalhos de pensamento :

Partindo dos conteúdos até aqui apresentados, devemos agora tentar uma reorganização destes a fim de se buscar uma sistematização da "Teoria do Fado" relacionada à "Teoria da Ironia" e à "nova moral" exposta na autobiografia de Jaime Franco. Assim sendo, segundo o que nos diz esta personagem a propósito da sua "teoria do "Fado", todo ser humano, todo indivíduo, seria naturalmente portador de uma "vontade profunda", "irracional", que tem a capacidade de conduzi-lo para o bem ou o mal, para a felicidade ou infelicidade. Esses conceitos, contudo, devem ser entendidos sempre de acordo com o que eles significam dentro da ordem social e moral estabelecida. De acordo com essa "vontade profunda" ou "força interior irracional", o indivíduo pode vir a "se perder" ou a "se salvar", dependendo se a sua força tende para aquilo que é considerado o mal ou o bem, a infelicidade ou a felicidade (sempre de acordo com a ordem estabelecida

social e moral). Essa "vontade profunda", ou "força interior irracional", consiste no FADO IMANENTE do indivíduo.

Afora esse FADO IMANENTE, há forças externas, que atuam na vida do indivíduo, que se insinuam pelas circunstâncias que lhe são impostas e que podem arrastá-lo para um sentido oposto àquele ditado pela sua "força interior". Essas "forças externas" consistem, portanto, naquilo que é entendido por FADO TRANSCENDENTE. Jaime Franco nos diz que a esse FADO a crença procura explicar como sendo as forças dos deuses, dos anjos ou demônios; a ciência como sendo a ação do meio, da raça ou do momento, e a superstição como sendo simplesmente o Acaso.

Pois bem, nos diz ainda Jaime Franco que quando esses dois fados, o IMANENTE e o TRANSCENDENTE, conjungam-se (e Jaime Franco declara já de antemão não saber as explicações para esse fato), ou seja, quando a "vontade profunda" do indivíduo se concilia com as forças que lhe são externas, que ditam as circunstâncias, o indivíduo cumpre o seu FADO. Assim, se um indivíduo que é arrastado para o mal, ou para a infelicidade, pela sua "vontade profunda" e as "forças externas" também o arrastam para esses sentidos, dessa forma há, então, uma conjugação das forças do FADO IMANEnTE com as do FADO TRANSCENDENTE. Essa mesma lógica é válida, é claro, quando o indivíduo é arrastado para o bem ou para a felicidade. Assim, quando há a conciliação entre os dois FADOS o indivíduo será sempre TRANSCENDENTALMENTE FELIZ, pois terá cumprido, ou obedecido, o seu DESTINO por completo.

No entanto, quando, por exemplo, a "vontade profunda" ou "força interior" (FADO IMANENTE) do indivíduo o conduz ao mal e à infelicidade, e as forças que lhes são exteriores, ou as circunstâncias (FADO TRANSCENDENTE) o arrastam ao bem e à felicidade (conceitos tomados sempre de acordo com o sentido da moral social estabelecida) ou vice-versa, há um desencontro entre os FADOS. Esse descompasso entre os FADOS produz os indivíduos FALHADOS DE TODA A ESPÉCIE. Assim, por exemplo, um indivíduo que segundo o seu FADO IMANENTE estava destinado ao mal, ou a ser um "perdido", e é arrastado ao "bem", ou é conduzido a ser "salvo", transforma-se num FALHADO, pois não poderá nunca se completar no bem ou no mal, nem pela "salvação" nem como "perdido".

O seu DESTINO, portanto, nunca se cumpre inteiramente, será sempre um indivíduo incompleto, irrealizado. A condição natural do FALHADO é, portanto, de infelicidade, seja no conceito próprio ou alheio de felicidade, sempre de ordem social-moral. Contudo, ainda dentro desta ordem sócio-moral, mesmo os FALHADOS podem ser felizes, ou melhor, podem ser mais felizes justamente por terem falhado. Essa felicidade, no entanto, é entendida como a felicidade da renúncia, o que, na verdade, não passa de uma maneira de relativizar o conceito de infelicidade sócio-moral. Essa "felicidade da renúncia", portanto, consiste numa felicidade falsa, pois se trata de emprestar "uma tonalidade de elevação moral (renúncia) ao que não passa de cobardia perante o comum conceito social de felicidade".

Assim sendo, mesmo que o FALHADO assuma a infelicidade natural de sua condição, suplantando-a por aquilo que se constitui como a "felicidade da renúncia", ele será sempre, incondicionalmente, TRANSCENDENTALMENTE INFELIZ. O indivíduo FALHADO "não se cumpriu: não cumpriu o seu destino". A não conjugação do FADO IMANENTE com o FADO TRANSCENDENTE resulta no que Jaime Franco diz constituir-se como sendo uma "das grandes misérias do ser". A capacidade ou a incapacidade de percepção de uma transcendentalidade pautada pela confirmação positiva da realização de um (constante) porvir que constitui a concretização de um destino é que forma o paradigma da diferenciação dos indivíduos como seres superiores ou inferiores. Os seres inferiores não percebem essa transcendentalidade, por isso, como diz Jaime Franco, "bem se vê que a maioria dos homens que são medíocres e desprezíveis, pouco se importam com a felicidade ou infelicidade transcendental. Facilmente aceitam qualquer pequeno chiqueiro ao sol", pois preocupam-se apenas com o conceito mundano de felicidade ligado à ordem social-moral. Já o ser de natureza superior, mesmo na condição de falhado, terá sempre a percepção de algo que lhe falta, que o completa, mas que não está ao seu alcance imediato, aquilo que o transcende. Esse ser sempre sentirá a falta da felicidade transcendente. Assim, seja qual for a espécie de FALHADO, seja aquele que estava destinado a "ser perdido" e "se salvou" ou aquele que estava destinado "a ser salvo" e "se perdeu", ambos serão transcendentalmente infelizes. Dessa forma, Jaime Franco complementa dizendo que

> uma natureza superior..., uma natureza rica..., sempre uma natureza superior terá a nostalgia do abismo, se esta estava destinada a qualquer abismo, até quando socialmente ou humanisticamente se julgue feliz, pela sensação confortante de ter escapado (...) Não se vê precipitarem-se, e de cabeça, as pessoas que tinham atingido o auge do conforto social? [10].

Já no que se refere ao caso inverso Jaime Franco diz o seguinte:

> Quanto as que estavam destinadas à vulgaridade da vida tranqüila, ao que chamam normal, e falharam rolando ao abismo, duplamente se sentirão desgraçadas: porque o serão conforme um conceito próprio e alheio de felicidade transcendental...[11].

No primeiro caso, portanto, o indivíduo tende a sair da condição normal (aceita socialmente) para cair no abismo que lhe estava destinado. No segundo caso o indivíduo, ao falhar, cai no abismo que lhe não era destinado. Assim, conclui-se que dois indivíduos que podem apresentar-se em condições idênticas, levando uma vida tranqüila e socialmente feliz, podem ambos serem conduzidos ao abismo. A diferença entre os dois é que um estava destinado a ele e o outro não, é por isso que o segundo será duplamente infeliz, de acordo com o seu sentido próprio e o alheio de FELICIDADE TRANSCENDENTAL. Já o primeiro pode ser feliz de acordo com o seu sentido próprio de felicidade transcendental, mesmo que não seja no sentido alheio, pois, afinal de contas, conseguiu encaminhar-se ao que lhe fora destinado (abismo), mesmo tendo partido de um estado de tranqüilidade e felicidade que lhe não fora destinado.

Como vimos, ao final de sua exposição a respeito da "Teoria do FADO", Jaime Franco dá-nos um gancho para ligarmos essa teoria à da IRONIA; tal gancho consiste na ressalva que faz a respeito do FADO IMANENTE, dizendo que este poderia apresentar "caras adversas", ou seja, o indivíduo poderia se ver disputado por "forças internas" opostas que ora o conduziriam ao bem, ora ao mal; ora à felicidade, ora à infelicidade. A partir disso, propusemos a existência duma coincidência entre essa disputa das "forças internas", constituintes do FADO IMANENTE, com o "dilema original" do indivíduo, de

---

[10] Cf. *Vidas São Vidas*. págs. 334-337.
[11] ibidem.

onde partiu toda a concepção de IRONIA. Tal como procuramos organizar anteriormente, esse "dilema original" resultaria em duas formas de vida, as quais dependeriam da superioridade ou da mediocridade do indivíduo para se revelarem. Assim, no homem comum, acostumado à mediocridade de sua vida regrada social e moralmente, esse dilema original afloraria em forma de HIPOCRISIA; a qual seria a principal indicadora da "miséria humana". Já no homem superior, e é assim que se define Jaime Franco, esse "dilema original" converter-se-ia em "atitude irônica", a qual seria baseada na soma dos sentimentos de piedade e desprezo (que seria convertido em crueldade) em relação à humanidade. O "ironista-típico", ou o "super-homem", é aquele que consegue tornar-se imune à esfera da ordem social e moral, torna-se um ser a-moral e, enquanto tal, brinca (utilizando-se da sua atitude irônica) com as fraquezas morais dos homens inferiores, ou seja, brinca com o fato de o indivíduo estar sujeito às forças de seu Fado. É assim que o "super-homem" pode controlar os demais seres humanos e consegue extrair deles os benefícios que garantem a sua sobrevivência. Como vimos, portanto, em o *Jogo da Cabra Cega*, o método usado pelo "ironista típico" para extrair seus benefícios é o da chantagem, a qual deve agir sobre a HIPOCRISIA do homem medíocre.

Depois de termos apresentado a "Teoria do FADO" (exposta no capítulo XI de *Os Avisos do Destino*) e procurado relacioná-la à da IRONIA (recuperando esta do que pudemos depreender de nossa análise de *Jogo da Cabra Cega*), passamos à exposição dos outros momentos em que a aparição da personagem Jaime Franco no ciclo romanesco *A Velha Casa* mostrou-se relevante. Assim, como vimos, o episódio constante do décimo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, em que uma personagem descreve ao protagonista a personalidade de Jaime Franco, apresenta-nos este caracterizado já como um "ironista típico", como um "super-homem" que usa da fraqueza moral alheia, da fraqueza do indivíduo que está sujeito às forças do seu próprio Fado. É aí apresentado já como um chantagista, um usurpador. Há, portanto, nesse episódio um prenúncio da sua amoralidade pela revelação da sua imoralidade.

Essa amoralidade, que já foi estabelecida na concepção de IRONIA como característica do homem superior, é de fato anunciada por Jaime Franco como sendo sua principal característica no sexto capítulo de *Vidas São Vidas*. É neste capítulo, portanto, que se declara um amoral pela inteligência e um imoral por certos instintos e sentimentos.

É aí ainda que Jaime Franco compara a sua vida com a do protagonista Lèlito e diz haver entre elas uma semelhança fundamental, ou seja, diz que podia reconhecer em Lèlito os mesmos instintos e sentimentos imorais que só não puderam aflorar pois o acaso tinha conduzido a sua vida a um outro destino. Poderíamos, portanto, inferir dessa passagem (que já foi apresentada detalhadamente) que Jaime Franco está aí insinuando a Lèlito que os FADOS IMANENTES de ambos eram coincidentes e o que os diferenciavam era apenas o FADO TRANSCENDENTE de cada um. É, pois, renunciando a uma vida regrada pelas leis sócio-morais que Jaime Franco consegue usar o Acaso, ou o seu FADO TRANSCENDENTE, em benefício do seu FADO IMANENTE, o qual muitas vezes o conduz para a satisfação dos seus instintos e sentimentos considerados tenebrosos pelo ponto de vista da ordem social e moral estabelecida. É a partir dessa sua condição de amoral que Jaime Franco convida Lèlito a também renunciar à moral estabelecida pela ordem social e propõe que ambos lutassem pela criação de uma moral futura; que fossem os precursores, ou os inventores, de uma "nova moral", a moral do "ironista-típico", do "super-homem", do Fadista.

É, portanto, pela sua "autobiografia", constante do oitavo capítulo de *Vidas São Vidas* , que Jaime Franco procura expor ao protagonista Lèlito, inclusive chamando-o de "caro leitor", a lógica condutora de sua vida. É por essa exposição que Jaime Franco procura mostrar a "nova moral" do "super-homem".

Essa "autobiografia" de Jaime Franco recupera, ao trabalhar o problema moral, os conteúdos expostos na "teoria do FADO" e na "teoria da IRONIA". Na verdade, Jaime Franco expõe, sem declarar isso explicitamente, como a "atitude-irônica" mostra-se como saída para os problemas suscitados pelo conflito de seus FADOS. Se pela "atitude-irônica" o homem superior não precisa decidir ou pelo bem ou pelo mal, se ele paira acima desses conceitos morais, pois optou pela amoralidade; logo, os acasos de sua vida (FADO TRANSCENDENTE) poderão ser usados sempre de acordo com, e em proveito da concretização daquilo que é ditado pela sua "vontade profunda" (FADO IMANENTE). Assim, o homem superior se faz superior na medida em que é a sua "vontade profunda" que conduz a sua vida, independentemente das condições impostas pelas circunstâncias. Nesse sentido o "super-homem" será sempre Transcendentalmente Feliz pois, independentemente das condições, o seu FADO sempre se cumprirá. Mesmo que o seu

FADO IMANENTE apresente "caras adversas". Se o ironista opta pela irresolução, pelo paradoxo, é justamente a não conbinação de seus Fados que o fará Transcendentalmente Feliz. O seu destino consiste em não ter um destino marcado, ou seja, o seu destino consiste em brincar com o acaso, com os Fados, só assim o seu destino se concretiza.

É de acordo com essa lógica que podemos entender o modo como Jaime Franco inicia a sua "autobiografia", fazendo referência a suas outras histórias autobiográficas que teria inventado, em cada uma delas dizendo ter uma origem diferente. Com isso, Jaime Franco parece mostrar que independentemente da origem que pudesse ter, "aristocrática-burguesa" ou "vulgar", a sua vida seria conduzida ao mesmo caminho daquele que se propõe a relatar. Na verdade, como Jaime Franco pretende convencer o seu "caro leitor" Lèlito da criação de uma "nova moral" (e acredita numa identificação deste com o que vai relatar), Jaime Franco parece apostar na elaboração de uma sua autobiografia em que a sua origem figurasse como idêntica à do protagonista Lèlito. No decorrer do seu relato autobiográfico, portanto, Jaime Franco vai mostrando de que maneira foi-se emancipando da ordem social-moral burguesa na qual originariamente estava inserido. Com a sua autobiografia, portanto, parece colocar Lèlito diante de um espelho, no qual este vê a sua imagem invertida. Jaime Franco, de uma certa forma, pinta uma sua imagem, que por ser a imagem invertida de Lèlito, mostra a este a possibilidade de uma outra vida: a vida baseada numa "nova moral", pela qual se pode ser imoral por certos instintos e sentimentos e amoral pela inteligência.

É assim que, para mostrar a "nova moral" que regia a sua vida, Jaime Franco procura primeiro desbancar a ordem sócio-moral burguesa e o faz criticando o seu principal fator caracterizador, responsável pela miséria do homem, que é a HIPOCRISIA. É pela percepção da hipocrisia de seu pai e de sua mãe que resolve romper o vínculo com esse mundo burguês. Antes, contudo, de relatar esse seu rompimento, Jaime Franco mostra já uma sua "força interior" (FADO IMANENTE) que se manifestara desde pequeno, que consistia na tendência em usar a fraqueza alheia para se divertir com o outro, controlando-o. Isso é o que é mostrado quando fala do caso do professor de matemática e da sua relação com os seus colegas do colégio. Fazia parte, portanto, do seu FADO IMANENTE a sua tendência para algoz e parasita. Tornara-se parasita não porque era mais forte, mas por causa da mediocridade de suas vítimas. Mediocridade que tem sua origem na

HIPOCRISIA. É a hipocrisia da moral burguesa, portanto, que se revela a Jaime Franco no caso que conta do Dr. Damião. E é aproveitando-se dela que ele faz valer a sua tendência, já revelada, de controlador, de algoz e de parasita. Essa tendência é o que fundamentará o seu método de sobrevivência, uma vez que se coloca à parte da ordem social-moral burguesa. Esse método consiste naquilo que vem a denominar de PROCESSO DE TORNILHO. É, pois, esse método de sobrevivência, baseado nesse processo, que melhor expressa a coincidência com a "atitude irônica" que faz do ironista um "super-homem", que através da chantagem aproveita-se da irresolução do "dilema original" alheio. Como vimos, é esse mesmo PROCESSO DE TORNILHO que Jaime Franco diz sustentar a sua relação com as mulheres, relação esta exemplificada pelo último caso relatado em sua autobiografia, o caso de sua relação com Flávia, mãe de seu "amigo" Jerônimo, o qual fora sua vítima desde os tempos do Liceu.

Contudo, esse PROCESSO DE TORNILHO que pauta a conduta parasitária do "super-homem" existe em função de um conceito relativizado de dignidade. Nessa "nova moral" proposta por Jaime Franco o conceito de DIGNIDADE não vem atrelado aos conceitos de normalidade e anormalidade, moralidade e imoralidade; é por isso que um indivíduo que realiza um ato degradante, ou considerado imoral pela ordem social-burguesa, pode estar sendo digno, conforme a "nova moral". De acordo com isso Jaime Franco declara preferir usar o PROCESSO DE TORNILHO para extorquir dinheiro, a roubar o dinheiro dos seus pais. Este processo será mais condizente com a superioridade do "super-homem" que paira acima da moral-burguesa. É mais digno da atitude superior do algoz que domina a sua vítima pela inteligência, sem usar da violência. É, pois, a falta desse tipo de dignidade que Jaime Franco vê em Dr. Damião; Jaime Franco não vê a falta de dignidade na anormalidade ou nas atitudes consideradas imorais dele, mas sim na incoerência de sua conduta, pela qual procura abafar os seus "desejos ocultos" por uma vida aparentemente regrada pela moral social. É, ainda, agindo de acordo com o conceito de DIGNIDADE da sua "nova moral" que Jaime Franco contém a sua fúria perante a degradação do homem e, ao invés de se rebaixar ao uso da violência, usa da sua inteligência para assassinar as suas vítimas humilhando-as, mesmo porque, enquanto parasita, um assassinato de sua vítima representaria a sua morte também. Assim, Jaime Franco deixa de matar não porque não pode, mas porque não quer , não lhe é vantajoso.

Assim, da mesma forma que o "roubo" é menos digno da sua superioridade intelectual, já que tem o "processo de tornilho" a seu favor, o ato de matar também o é em relação à sua capacidade de humilhar, ou seja, de matar em vida.

É assim, pois, que se define Jaime Franco e é assim que deve ser a definição do "homem novo", ao mesmo tempo primitivo, pois vive do parasitismo, e requintado, pois, usando da sua superioridade, da sua inteligência, para exercer a sua dominação, opta por um agir e por processos condizentes com a DIGNIDADE ditada pela sua "nova moral".

Para concluirmos esse processo de organização das teorias e ideias da personagem Jaime Franco, poderíamos dizer que por elas somos levados a enxergar dois mundos, sendo o primeiro o mundo socio-moral estabelecido, no qual cada indivíduo é levado pelos seus Fados a representar o seu determinado papel dentro dele. Na representação desse mundo há dois lados aparentemente estanques, basicamente esses dois lados dividem o que é considerado normalidade e anormalidade, bondade e maldade, salvação e degradação, felicidade e infelicidade. Fora esse mundo há o mundo do "homem novo" proposto por Jaime Franco, no qual o que impera é a sua "nova moral". Na visão desse segundo mundo, a divisão entre os dois lados que figurava no primeiro mundo, o da representação social, é quebrada. Há uma relativização entre o que é normal e anormal, salvação e degradação, maldade e bondade, pois os parâmetros não são mais os da ordem sócio-moral estabelecida. Sob o ponto de vista desse mundo a-social; todos esses conceitos são dissolvidos e misturados num único caldo, o da humanidade. A priori, todo indivíduo contém em si o que na representação sócio-moral pode vir a figurar como bondade ou maldade, normalidade ou anormalidade. O que faz os indivíduos configurarem-se como seres bons ou maus, normais ou anormais, felizes ou infelizes, são as forças dos seus Fados.

O que caracteriza a superioridade do "ironista típico", do "super homem", do Fadista, é justamente o fato de pairar acima dessa representação social e com isso poder perceber a humanidade dos seres, ou melhor, a ambigüidade ou o paradoxo que caracteriza essa humanidade. É nesse sentido que o "ironista-típico" é um ser que cultiva a ambigüidade e que pode transitar no mundo da representação social tanto no lado dos normais quanto no dos anormais, do bem e do mal ; sem, contudo, integrar-se neles. É graças a essa essência demasiadamente humana, ou seja, ambígua e paradoxal, que o

"ironista típico" brinca tanto com os seus Fados quanto com os alheios: é nesse sentido que ele se torna um Fadista.

Assim sendo, se a condição humana é originariamente ambígua, se no indivíduo coabitam naturalmente tanto aquilo que é considerado bem quanto mal, normal e anormal, e se o mundo da representação sócio-moral divide essas duas faces humanas em dois lados no processo de representação social, logo o indivíduo feliz será aquele que a coincidência de Fados conduz a apenas um dos lados. Esse indivíduo estará livre de conflitos. Já o indivíduo que vê os seus fados chocarem-se é infeliz pois transitou de um lado a outro do mundo da representação social; portanto, teve a sua condição humana ambígua revelada pelas forças de seus fados. Contudo, apesar de haver esse conflito existencial, não se trata de um conflito interno, a ambigüidade e o paradoxo da condição humana não foram internalizados.

A percepção dessa condição humana originariamente paradoxal, em que há uma simbiose entre as forças do mal e do bem, da normalidade e da anormalidade, só se dá quando o indivíduo está sujeito às "caras adversas" de seu Fado Imanente. Só nessa situação o indivíduo poderá vir a tomar consciência a sua verdadeira porção humana, é nesse sentido que esse tipo de indivíduo poderá vir a atingir um estado de superioridade em relação aos demais indivíduos inseridos no mundo da representação social. É nesse sentido que Lèlito mostra-se um indivíduo tomado pela disputa dessas forças interiores e, portanto, é justamente ele que se mostra capacitado a dialogar com Jaime Franco, que vive a par da ordem do mundo sócio-moral estabelecido e assume a sua condição demasiadamente humana.

IV) Um prospecto de leitura do ciclo romanesco A Velha Casa:

Neste segundo capítulo, que desenvolvemos até então, procuramos isolar e organizar sistematicamente as teorias e concepções da personagem Jaime Franco, expostas em sua grande parte sob a forma de *mundo comentado ficcional* através do *récit de paroles* (principalmente no que se refere aos capítulos XI de *Os Avisos do Destino*, X de *As Monstruosidades Vulgares* e VI de *Vidas São Vidas*); ou sob a forma mesclada, alternante, entre o *mundo comentado ficcional* e o *mundo narrado ficcional-secundário* (concernente

ao capítulo VIII de *Vidas São Vidas* que consiste na transcrição da leitura da "autobiografia" de Jaime Franco). É a partir dos dados obtidos nessa nossa tentativa de organização das teorias e concepções atribuídas à personagem Jaime Franco que devemos pautar o nosso passo posterior no trabalho de releitura do ciclo romanesco *A Velha Casa*.

Esse nosso processo de releitura consistirá numa tentativa de verificação, através da interpretação da lógica da narrativa dos romances (que compreende a articulação do *mundo narrado* com o *mundo comentado ficcional*)[12], de uma certa correspondência com a lógica da "Teoria do FADO", que traz em seu bojo a problemática da questão moral-existencial, e que se liga à lógica da "Teoria da IRONIA" que, por sua vez, liga-se à concepção de uma "nova moral" exposta na "autobiografia" de Jaime Franco. Trata-se, na verdade, de se pensar, em paralelo ao que foi exposto no que chamamos de *Ensaio sobre o Fado*, a história existencial da personagem-protagonista Lèlito e a história das demais personagens que se entrecruzam à medida que se desenvolvem e se integram numa unidade diegética. E se, portanto, a lógica da "Teoria da Ironia" apresenta-se como uma solução para a personagem Jaime Franco como forma de lidar com os problemas morais-existenciais que são suscitados na "Teoria do Fado", devemos verificar de que maneira esses mesmos problemas apresentam-se para as demais personagens que não dispõem do método de vida ditado pela "Teoria da Ironia". Para tanto, faz-se necessária a delimitação de alguns pontos aos quais devemos prestar especial atenção em nosssa leitura interpretativa de *A Velha Casa* :

I) Identificação de uma ordem sócio-moral estabelecida no mundo em que figuram as principais personagens do ciclo romanesco: o protagonista Lèlito e seus irmãos João, Maria Clara e Angelina. Devemos verificar em que medida essa ordem equivale àquela contra a qual se insurge Jaime Franco ao erigir a sua "nova moral". Esta "nova moral", por conseguinte, servirá de contraponto para a análise dos problemas morais que serão suscitados a partir de nosso processo de releitura.

---

[12] Na medida em que for se completando o relacionamento entre um mundo e outro, pelo nosso processo interpretativo de leitura, procuraremos isolar em forma de notas de rodapé (tal como fizemos em nossa leitura do *Jogo da Cabra Cega*) e classificar todas as recorrências significativas do *récit de paroles*, enquanto expressivo de teorias e/ou idéias.

II) A partir da identificação de uma ordem estabelecida no mundo em que figuram as personagens centrais do ciclo romanesco, devemos atentar também para os dois lados da representação sócio-moral que esse mundo coloca em separado e aos quais os indivíduos são conduzidos pelos seus Fados : 1) o lado dos anormais , da degradação, da maldade, da miséria humana; 2) o lado da normalidade, da salvação, do sucesso, do bem.

III) Tendo em vista o que foi exposto na "Teoria do Fado", devemos verificar como se configura o processo de construção existencial das personagens, no sentido de entendermos de que maneira vão se desenhando as linhas dos destinos de cada uma. Em particular, devemos atentar para o processo de construção existencial das personagens Lèlito, João, Maria Clara e Angelina. Além disso devemos atentar também para a preocupação com uma *felicidade transcendental* que surge como resposta à busca de sentido para a existência de cada uma. Essa busca chamaremos aqui de *necessidade de transcendência*, pois o seu alvo está colocado em algo que transcende a condição mundana de cada personagem. Assim, dentro desse terceiro item :

a) Devemos verificar de que maneira a "expressão literária" para Lèlito vai se configurando, ao longo dos romances, como uma forma de cumprir o seu destino e também como uma maneira de resolução de seu dilema interior proporcionado pelas "caras adversas" de seu Fado. Procuraremos verificar, portanto, de que maneira Lèlito se opõe a Jaime Franco neste sentido, já que este último opta por assumir a sua dualidade ao propor a sua "nova moral", a moral do "super-homem". A partir disso poderemos ver de que maneira Lèlito e Jaime Franco aproximam-se na medida em que percebem os mesmos problemas do homem, mas distanciam-se nas formas de resolvê-los. Se entendermos a relação de Lèlito com a sua "expressão literária" como uma forma de resolução do seu problema existencial, como forma de dar sentido a sua vida, enfim,

como forma de cumprir o seu destino, poderemos entender também as demais discussões que surgem em alguns momentos do ciclo romanesco a respeito da expressão literária. Verificaremos, também, em que sentido a literatura para Lèlito surge como uma forma de atender à sua *necessidade transcendental*, isso em oposição à literatura que produz Jaime Franco, que surge como fingimento, como puro jogo.

b) No que se refere à personagem João, deveremos atentar para o fato de que a sua *necessidade transcendental* é convertida numa "luta social" pela "causa do homem". Devemos verificar o percurso de seu caminho existencial que o mostrará buscando cumprir o seu destino. Entendendo essa personagem em paralelo ao *Ensaio sobre o Fado*, poderemos entender também as discussões, as teorias, de caráter humanístico-social que aparecem ao longo dos romances.

c) No que se refere a Angelina, veremos que a sua *necessidade transcendental* consiste na busca pela santidade, e o seu percurso existencial mostra-nos de que maneira tal personagem caminha em busca do cumprimento desse seu destino.

d) Já no que se refere à personagem Maria Clara, veremos que a sua *necessidade transcendental* converte-se na busca pela conquista de uma felicidade amorosa. A perspectiva da felicidade proporcionada pela realização amorosa mostra-se como a condição para o cumprimento do seu destino.

CAPÍTULO III

A revelação do "mal em si ou noutrem" por *Uma Gota de Sangue*

"Uma coisa deve ficar dita para sempre:
Quando falo de Deus e de Bem e Mal– os termos de bem e mal são uma linguagem humana. Como empregar outra o homem? Pode ser que nenhum sentido haja nestes termos para lá da nossa linguagem própria."

José Régio.[13]

"Não existem fenômenos morais, mas uma interpretação moral dos fenômenos."

"As grandes épocas de nossa vida ocorrem quando sentimos a coragem de rebatizar o mal que em nós existe como o melhor de nós mesmos."

Friedrich Nietzsche.[14]

Iniciando o nosso processo de leitura do ciclo romanesco *A Velha Casa* , tendo em vista os conteúdos trabalhados por nós no capítulo anterior, poderemos verificar já no primeiro romance da série, intitulado *Uma Gota de Sangue*[15], a figuração de um universo de personagens regido por uma certa ordem sócio-moral mantenedora de seu *status-quo*.

Assim sendo, pela análise desse primeiro romance, poderemos trabalhar desde já os pontos I e II (previstos em nosso prospecto de trabalho), bem como o item a do ponto III, já que em *Uma Gota de Sangue* é apenas o protagonista que figura em primeiro plano. Veremos, no decorrer de nossa leitura, a figuração de um mundo sócio-moral estabelecido noo qual se encontra inserida a personagem Lèlito e contra o qual, como vimos, Jaime Franco construiu a sua nova moral. Poderemos constatar também uma prefiguração do principal problema existencial do protagonista, que consiste na disputa interior das "caras adversas" de seu Fado, bem como o prenúncio do que virá a configurar-se como uma saída a esse problema existencial: a sua tencência confessional para a "expressão literária".

---

[13] Régio, José. *Cofissão Dum Homem Religioso*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição. 1971) 2ª Edição, 1983. pág. 119.
[14] Nietzsche, Friedrich. "Aforismos e Interlúdios". In: *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro*. São Paulo. Ediouro, sd. págs. 85-86.
[15] Régio, José. *Uma Gota de Sangue*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição1945) 4ª Edição,1981.

Uma Gota de Sangue inicia-se com a descrição dos primeiros dias do protagonista Lèlito num colégio interno; a partir dessa descrição o percebemos já caracterizado como um indivíduo que se recusa a uma integração amistosa à quotidianidade da vida. A praxe dos veteranos para com os caloiros, por exemplo, apresentava-se como uma afronta à sua delicadeza de espírito e refinamento intelectual. Tem-se, desde o início do romance, a construção da imagem de Lèlito como um ser frágil inserido num meio hostil. Esse meio hostil do colégio é assim caracterizado em contraposição ao acalentador ambiente familiar da "velha casa" de Azurara, o qual é evocado a partir das lembranças pelas quais Lèlito era acometido nos momentos em que vagava ao sabor dos devaneios que preenchiam a sua solidão nesse ambiente. Preferia, no entanto, a melancolia da solidão ao contato com os demais garotos do colégio; tal preferência tinha a sua origem tanto na autoconsciência de uma sua superioridade de espírito que seria incompatível com os dos demais, quanto no medo que sentia diante deles.

O episódio da vida de Lèlito no colégio que figura em primeiro plano no início do romance diz respeito ao trote que lhe é aplicado pelos veteranos. No primeiro capítulo é relatada a primeira parte de tal trote, em que lhe tiram a calça e jogam terra em suas partes íntimas; a segunda parte consistiria num discurso em que teria que falar em alta voz ao público do recreio, inventando coisas engraçadas a respeito das autoridades do colégio. Essa segunda parte do "trote", que ficara reservada ao dia posterior ao da primeira, transforma-se na grande preocupação de Lèlito. A infelicidade originária das circunstâncias hostis a que se vira sujeito no colégio só era amenizada pela recuperação da paz reconfortante que a lembrança do meio familiar lhe poderia proporcionar. A única saída para a sua infelicidade era, portanto, refugiar-se ao seu mundo da "velha casa" de Azurara; mundo este que lhe fora introjetado. Era assim que era chamado "a pensar na sua bela casa de Azurara; na ternura de sua mãe". Nunca Lèlito "soubera como tudo isto era miolo de sua própria alma!"(pág. 33).

Com a instauração dessa contraposição de mundos, o mundo da "velha casa" de Azurara e o "mundo do colégio", instaura-se também a contraposição entre o "bem" e o "mal". Lèlito apresenta-se de início como um indivíduo virgem de maldade, ao passo que o mundo do colégio se mostra prenhe de maldade. Logo, as condições sócio-morais impostas pela tradição familiar serão testadas na medida em que Lèlito vai se experimentando fora

do ambiente familiar, o qual não poderia oferecer chance a ele para conhecer, de fato, o mal alheio e mesmo o seu próprio. A sua experiência de vida no colégio constitui-se, portanto, como um rito de passagem, pelo qual viria a conhecer, fora das condições ideias do ambiente familiar, o funcionamento real do comportamento humano, as suas hostilidades, suas perversões e, principalmente, o véu que permitia acobertar todo tipo de atitude que pudesse ferir aparentemente a ordem sócio-moral estabelecida: a hipocrisia.

Na seqüência de nossa leitura de *Uma Gota de Sangue* devemos prestar especial atenção aos momentos em que as "caras adversas" do que entendemos por Fado Imanente de Lèlito se manifestam, principalmente no que se refere à luta de forças interiores que ora tendem para o bem ora para o mal, ora para a felicidade, ora para a infelicidade. Devemos atentar também para os acontecimentos que figuram na narrativa da vida de Lèlito como circunstanciais, ou fruto do acaso; ou seja, causadas pelas forças constituintes do que poderíamos dizer o seu Fado Transcendente. Ao pensarmos os acontecimentos da vida do protagonista Lèlito neste romance tendo em vista o *Ensaio sobre o Fado*, veremos que ela se justifica pela coincidência da caracterização de Lèlito em relação àquela que é feita do "homem superior". Como já vimos, o "homem superior" se distingue dos demais pela sua preocupação em relação a uma felicidade transcendental, não importando se a sua condição momentânea é aceita socialmente como sendo feliz ou infeliz. O "homem superior" também se distingue dos demais por não se encaixar no sistema da ordem sócio-moral estabelecida, ou seja, vive oscilando entre um lado e outro e isso lhe dá o conhecimento de que estes lados (do bem e do mal, da felicidade e da infelicidade, da normalidade e da anormalidade) não são estanques tal como apresentam-se na representação social. Como veremos, a superioridade de Lèlito caracterizar-se-á pelo seu precoce interesse pelas coisas que transcendem a mesquinhez da vida ordinária, tais como a filosofia, a literatura e as artes em geral. É na tentativa de buscar uma identificação para essa sua preocupação transcendental que Lèlito aproxima-se dos indivíduos que, aparentemente, poderiam compartilhar dos mesmos interesses seus. É nesse sentido que rejeita, desde o início, o contato com o truculento Adélio e simpatiza com Pedro Sarapintado, o qual parecia ter uma personalidade mais sofisticada. Se, num primeiro contato, a propósito do trote, Pedro Sarapintado não se distinguia dos demais por mostrar-se integrado ao ambiente do colégio,

posteriormente Lèlito vem a descobrir em Pedro Sarapintado um leal confidente, era assim que

> várias vezes passeavam juntos, e lá se ia aventurando Lèlito a certas questões de caráter geral e filosófico. Eram problemas sobre a Vida e a Morte; o Além, Deus, a condição do Homem. Tudo, ainda, sem grande precisão, antes posto de maneira vaga e prolixa, devaneadora..., e tudo visivelmente condicionado pelas preocupações particulares de Lèlito. (pág. 66-67)

Contudo, apesar de haver uma certa identificação com Pedro, este não estava à altura da complexidade das questões levantadas por Lèlito nas discussões, o fato é que

> Lèlito possuía já leituras sobre tais assuntos, um vocabulário muito mais apropriado, o raciocínio exercido e rico... Pelo menos assim parecia ao próprio Pedro. E, apesar da sua natureza franca, nem sempre Pedro Sarapintado fugia a certo movimento de ressentido menosprezo, se não dorida hostilidade, pelas especulações de Lèlito. (pág. 66/67).

É também o interesse pelo que transcende a condição humana, a preocupação metafísica e a busca pelo literário que sustenta a amizade de Lèlito por Olegário, outro caloiro do colégio. É nesse desconhecido que Lèlito vê a sua solidão refletida e, talvez pela identificação das suas fraquezas no outro, rejeita a sua aproximação num primeiro momento. Apesar dessa primeira rejeição, talvez mesmo pelo excesso de identificação,

> foi em Olegário que os devaneios metafísicos de Lèlito pareceram despertar melhor eco. Foi, também nele que julgou olhar um camarada quanto às suas ainda mal definidas aspirações literárias. Todavia, o estabelecimento da sua amizade com Olegário nunca teve a facilidade que logo teve com Pedro. Por culpa de Olegário? Talvez antes por culpa das obscuras esquisitices dele próprio, Lèlito (págs. 68/69).

A relação entre Olegário e Lèlito mostra-se desde o início pautada por movimentos paradoxais de aproximação e repulsa; esses dois movimentos, por conseguinte, tinham a sua origem no interesse ou aspiração comum a ambos, a literatura. Esse interesse, ao

mesmo tempo que os aproximava, também os repelia; era por isso que a relação de Lèlito com Olegário era mais complicada do que a com Pedro, pois este não tinha pretensões literárias. Apesar, portanto, dessa dificuldade nas relações com Olegário, foi este, e não Pedro, quem abriu-se com Lèlito

> a ponto de lhe ler as suas composições literárias. Tal persistência de Olegário em procurar a sua companhia, estreitar a sua familiaridade, - vencia as últimas resistências, aliás não voluntárias, de Lèlito. Para tapar os silêncios terrivelmente denunciadores, e afugentar os súbitos constrangimentos, tinham, agora, esse inesgotável interesse comum: a literatura. (pág. 74).

Além de Pedro Sarapintado e Olegário, a outra personagem que se relaciona à personagem Lèlito é o senhor Bento Adalberto. Caracterizado como um fraco (fora apelidado de o Leva-Surras por causa do boato de que certa vez apanhara do diretor do colégio); um fraco apesar de, ou por causa de, uma sua bondade intrínseca. São, pois, as aspirações teórico-filosóficas do senhor Bento Adalberto, apesar da reconhecida mediocridade delas, que aproximam também esta personagem de Lèlito.

Devemos atentar, aqui para a importância destas três personagens que se entrecruzam no percurso da vida da personagem Lèlito; tendo em vista o fato de que cada uma constitui um tipo e, como tais, cada qual terá o seu destino revelado à medida que avançarmos na leitura do ciclo romanesco. Poderemos constatar, portanto, como vão se manifestando os caminhos ditados pelos Fados da vida de cada uma e de que maneira se encaminharão para sentidos distintos e até opostos. Analisando os traçados das vidas dessas três personagens ao longo do ciclo romanesco, poderemos entender melhor, paralelamente, o traçado da vida de Lèlito, ou seja, poderemos verificar de que maneira as forças do Fado da vida de Lèlito o conduzirão para caminhos diferentes dos de Bento Adalberto (que reaparecerá novamente no quinto capítulo de *As Raízes do Futuro* e no sexto de *Os Avisos do Destino*), de Olegário (que figurará novamente no ciclo romanesco a partir do primeiro capítulo de *Os Avisos do Destino*) e de Pedro Sarapintado (que ressurgirá mais precisamente no capítulo nove de *As Monstruosidades Vulgares*).

Além dessa posterior verificação, podemos constatar já em *Uma Gota de Sangue* os momentos em que Lèlito se vê tomado pela disputa de forças estranhas, podemos ver aí

já a manifestação das forças de seus Fados desenhando-se. Um dos primeiros momentos em que Lèlito sente medo da possibilidade do afloramento de suas "forças internas" (das "caras adversas"), que até então não tomara conhecimento de que pudessem existir, diz respeito à constatação factual da perversão e hipocrisia que vigoravam tacitamente no universo no qual encontrava-se inserido. Essa constatação se dá, primeiramente, no episódio (do capítulo IV) em que Lèlito percebe, no meio da noite, a fuga de vários de seus colegas que iam para a rua aproveitar os prazeres da vida noturna , fuga esta facilitada pela ausência de um dos prefeitos responsáveis pelo dormitório do colégio, o senhor Barroso, que também se ausentava para satisfazer as suas perversões e os seus vícios na vida boêmia da cidade:

> O senhor Barroso não esperava que os rapazes adormecessem para fugir do dormitório entregue à sua guarda? ... Os rapazes sabiam-no, aproveitavam-se! Talvez estivessem todos combinados, o prefeito e os mais velhos, ou mais precoces na corrupção (pág. 63).

A partir dessa constatação, Lèlito passa a reconhecer que o mundo sócio-moral sob o qual fora criado em sua família e em nome do qual fora entregue aos cuidados daquele colégio comportava também a corrupção, que se sustentava pela hipocrisia camufladora das "fraquezas humanas". Além, contudo, da descoberta do lado perverso e corrupto do universo no qual estava inserido, Lèlito passa a sofrer também a influência deste universo, sendo chamado a compartilhar desse lado perverso:

> Nas imediações [do colégio] , uma ou duas casas de má fama seduziam os estudantes mais velhos. Mulheres, pintadas, com particular desleixo de maneiras, penduravam os seios moles no peitoril das janelas. Um dos Pessegueiros já lá fora, a uma dessas casas. Gostara, voltara. E até trazia na carteira uma fotografia que furtara do quarto de uma de tais deusas. Uma vez, convidara Lèlito a acompanhá-lo. Mas Lèlito não acedera. Embora uma curiosidade malsã e o antegosto do prazer ignorado o atraíssem a tais antros, aquelas mulheres grosseiramente sedutoras, que ouvira, na rua, soltar gargalhadas roucas e provocar os libertinos, só lhe inspiravam desgosto, espanto e quase medo.(pág. 81)

Assim, se as circunstâncias do meio no qual estava inserido, pela ação de forças desconhecidas, que poderíamos entender como sendo as do acaso, ou de seu Fado Transcendente, indicavam a Lèlito caminhos tidos por ele como "tenebrosos"; só o fato do conhecimento de tais caminhos resultava já na revelação de "forças tenebrosas" oriundas de seu interior, forças estas que seriam resultantes de seu Fado Imanente e que de certa forma já o ameaçavam. Era por isso que

> Lèlito tinha medo, tinha medo! Principalmente, - porque até em si próprio sentia esboçarem-se forças que também nele poderiam triunfar o ódio e a crueldade, a hipocrisia e a violência. Lèlito tinha medo..." (pág. 63).

Podemos constatar já, a partir desses dados de *Uma Gota de Sangue* , o que seria o prenúncio do dilema interior proveniente da disputa de forças opostas, que teriam seu lugar de origem nas "caras adversas" do Fado Imanente. Teríamos aí, portanto, o gérmen do "dilema original", já que o que ocorre no espírito de Lèlito é a disputa de forças entre o "bem" e o "mal", a felicidade e a infelicidade; claro que estes conceitos sempre considerados a partir da ordem social-moral vigente, no caso a do mundo social-burguês do qual Lèlito é originário e no qual está inserido. Esse dilema , contudo, que em si é irresoluto e é causa de sofrimento e medo, Lèlito vê resolvido nos outros em forma de hipocrisia; é o caso, por exemplo, da atitude hipócrita do "senhor Barroso". Esse "dilema original" pode muito bem ser depreendido do que é exposto , sob a forma de uma análise psicológica da personagem Lèlito feita pelo narrador no capítulo sétimo , a propósito de uma descrição de seu estado de espírito. Por essa análise do estado de espírito da personagem Lèlito, podemos constatar a evolução do processo de complicação existencial do indivíduo, análogo ao que pudemos ver exposto na "Teoria do Fado" que se complementa na "Teoria da Ironia" e pelos dados da "autobiografia" de Jaime Franco.

Nessa análise, o narrador faz uma referência inicial a um estado de angústia e ansiedade que se somava a um sentimento de solidão que o próprio Lèlito não sabia explicar pela sua razão; e justifica isso pelo fato de encontrar-se jogado num "redemoinho de forças tenebrosas", num debate de "desencontrados movimentos" :

> Era como se um monstro desconhecido e proteiforme se lhe espapaçasse no peito; ou o ameaçasse um grande perigo iminente, não menos terrível por se apresentar vago.(...) O seu espírito como que ofegava sobre si próprio, a um tempo atónito e baldeado pelos mais desencontrados movimentos (pág.99).

Configura-se, assim, um estado de inquietude espiritual que teria a sua origem na irresolução desse dilema interior, que é representado na seqüência como o debate entre o que é considerado como bem e o que é considerado mal pela ordem moral estabelecida. Esse debate gera a descrença num possível entendimento da condição humana , na capacidade de discernimento do indivíduo entre o certo e o errado, o que gera uma relativização dum possível poder divino sobre o humano:

> Seria certo não passar tudo isto de uma espécie de sonho? todas as coisas de aparências? Poderíamos nós conhecer o quer que fosse? Dever-se-ía odiar o Adélio? Culpá-lo da sua vileza? E por que se humilhava o senhor Bento Adalberto? Então a maioria humana compor-se-ia de loucos, maus, imbecis, desgraçados?... Seria Olegário mais inteligente do que Pedro? Pedro melhor do que Olegário? Ter-se-ia o direito de julgar os homens? Julgá-los-ia Deus? Mas Deus... (pág. 100).

O "dilema original" entre o bem e o mal, portanto, é representado pelo conflito da liberdade humana de ter que optar ou pela realização de suas perversões ou pela crença numa lei divina superior, cerceadora dessa liberdade humana. Esse conflito desencadeia um outro maior que é o debate entre a crença e a descrença na existência de Deus ("E pela primeira vez lhe viera esta dúvida terrível: Deus existiria?"). Em meio a esse debate, Lèlito até conseguia chegar a um estado confortável quando assumia ou a infelicidade (como forma de purgação) ou a felicidade (quando pensava em vencer o sofrimento):

> Verdade se diga, até desses tormentos extorquia Lèlito uma espécie de perverso prazer. Algumas vezes sonhava: 'Vou começar a ser uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo! Hei-de sê-lo". Então se apurava em saborear todos os males que lhe sobreviessem, como degraus cuja subida o aproximassem de um ideal. Outras vezes, era ao contrário: 'Serei feliz! Sê-lo-ei apesar de tudo! A minha alegria triunfará de todas as provações...' E o sofrimento era-lhe uma

> oportunidade para a si próprio exibir a sua potência de felicidade sobre-humana – heróica e dramática. (pág. 101)

Contudo, apesar de tentar integrar-se ora à felicidade, ora à infelicidade, não podia escapar à infelicidade proporcionada pela sua consciência de transcendentalidade; era por isso que a infelicidade ou felicidade mundanas não podiam solucionar o problema da sua "infelicidade transcendental":

> Mas desgostos... martírios..., que profundos males reais corresponderiam àquele seu sentimento de infelicidade suprema? Que sofrimento tão invulgar, tão opressivo, que só uma extraordinária capacidade de alegria o poderia vencer?(pág. 101).

Era essa "infelicidade suprema" ou "infelicidade transcendental" (que superaria qualquer estado de felicidade ou infelicidade vulgar) a causa do estado angustioso do espírito de Lèlito; essa infelicidade também seria a responsável pelo fato de Lèlito ser mais sensível às adversidades do meio e não se entregar conformadamente à vulgaridade da vida quotidiana. Contudo, seria esta "infelicidade transcendental" justamente o fator diferenciador que conferiria a Lèlito uma certa superioridade em relação àqueles com os quais convivia no colégio. Seria, pois, essa condição superior que permitiria a Lèlito ponderar sobre a condição humana dos habitantes do colégio, fossem eles os seus companheiros ou inimigos:

> assim Lèlito ia passando os dias como num debate com incertezas e sombras ora quase palpáveis, ora inapreensíveis, rasgadas de iluminações que rastilhavam em profundeza. Deste próprio debate recolhia, porém, uma tranquilidade ou serenidade em certas observações, em certos juízos, - que era seu único lucro no comércio com as trevas. E o caso é que muitas vezes não pensava em Pedro, em Olegário ou no senhor Bento Adalberto, (aqueles mais ou menos da sua idade, este podendo ser seu pai) senão como em verdadeiras crianças; ou no Adélio, no senhor Barroso, no Caveira, no diretor senhor Santos Paiva Filho, senão como em tristes cegos ou pobres vítimas de qualquer tara, destino, obsessão. (102-103)

É paralelamente, ou em comparação à condição daqueles com os quais convivia, que surge também a questão a respeito do destino de Lèlito : "E o seu, qual seria o seu destino?"(pág. 103). É justamente essa tomada de consciência da existência desses dois lados do mundo da representação social, bem como do caráter relativo da categorização de tais lados que confere a Lèlito uma certa superioridade em relação aos demais com os quais convivia. Lèlito sabia que existiam forças para além da vontade dos indivíduos que os faziam pender para o lado do bem ou o lado do mal.

Assim sendo, quando o narrador coloca em análise o espírito de Lèlito a propósito da questão do destino, podemos verificar aí as características do desenvolvimento das forças de seus Fados, que proporcionavam a Lèlito uma vida em "vários planos", em que poderia entregar-se à alegria de pequenas consolações quotidianas sem sair de um estado constante de infelicidade transcendental. É assim que vemos em Lèlito uma certa "saudade do abismo", já referida na "Teoria do Fado". Configura-se, pois, como um indivíduo que se vê incompleto e insatisfeito por sentir falta das experiências que a vida ter-lhe-ia reservado. É justamente esse sentimento de incompletude ou "saudade do futuro" que fundamentaria a "infelicidade transcendental" caracterizadora do homem superior, uma infelicidade que teria a sua causa em algo que se apresentaria intangível ao indivíduo porque diz respeito a um porvir e como tal sempre transcenderia a condição presente do indivíduo. É justamente o problema transcendental que é sugerido pela análise feita pelo narrador quando este se propõe a discutir a questão a respeito do destino de Lèlito. Tal análise consiste no seguinte:

> Em pouco mais de mês e meio, parecia ter-se adiantado espantosas distâncias no caminho da vida. Era, até, em certos momentos, como se toda a experiência que bem sabia não poder possuir – violentasse o tempo futuro: Desde já se lhe oferecia o antegosto de frutos que ainda não podia ter recolhido. Mas eis momentos em que se via velho, como vindo de trás e prematuramente chegado aos limites da vida, - à espera do fim. Vivendo, por assim dizer, em vários planos, (de aí que simultaneamente pudesse ser tão infeliz e entreter-se muitas horas quase agradáveis com as pequenas consolações quotidianas) ninguém suspeitaria que, serenamente desesperado ou amargamente conformado, aquele simpático rapaz de modos finos, afável e até sorridente, se sentia *ora à beira da morte ora no declive de todos os abismos* (pág. 103).

Era assim, sentido-se à beira do abismo, que Lèlito

> continuava, perante o seu próprio destino, hesitando entre as duas posições extremas: 'Serei feliz! Sê-lo-ei apesar de tudo! A minha alegria triunfará de todas as provações... Conquistarei a minha felicidade'. Ou: 'Já comecei a ser uma das criaturas mais infelizes da terra; e quero sê-lo! Hei-de sê-lo...'Numa ou noutra das duas hipóteses extremistas imaginava extraordinárias provações, em cujo sonho se comprazia, vendo-se interessante como qualquer grande herói de romance. Mas todas fora do colégio, tais provações. Ali, no colégio, poderia ter tido princípio a suprema desventura que viria a ser o seu destino; ou a sua luta contra o que se opusesse a uma Felicidade triunfante como um poema épico. Só fora do colégio, porém, se desenvolveria o seu Fado com a grandeza que lhe sabia inerente... Ali, nenhuma forma de grandeza se poderia manifestar. (pág. 115).

Por conseguinte, se o debate de suas "forças interiores" , ou o confronto entre o bem e o mal, entre a felicidade e a infelicidade terrenas (imediatas), sustentava um constante estado de infelicidade transcendental originária do fato de seu destino permanecer incompleto naquele ambiente do colégio, por um outro lado, essa infelicidade transcendental era como que naturalmente convertida em "experiência literária". Como já observamos anteriormente, é essa tendência de Lèlito para a literatura, para a arte, que consistiria na manifestação da tentativa de alcance, por parte de seu "espírito superior", daquilo que é transcendental . É assim que Lèlito buscava , quase que por necessidade, a transcendência pela tentativa de exprimir literariamente, da maneira mais sincera possível, os seus sofrimentos diários, terrenos, até insignificantes. É por isso que o narrador nos diz que quem lesse

> os trechos em prosa ou verso que por esse tempo [Lèlito] sarrabiscava durante o estudo – sorriria das longas travessias, decepções antecipadas, dificílimas chegadas, novas partidas, renúncias heróicas e audácias supremas a que aludiam esses fragmentos. Nem por isso deixavam de ser trechos profundamente sinceros. A própria rebusca, às vezes tão visível, de estilo e forma, as reminiscências dos poetas mais amados, os artifícios ingénuos e patentes, não demonstravam senão que Lèlito não achara, ainda, a sua expressão, mas bem lutava por a conseguir e se confiar integralmente. Aliás não pensava em ser escritor. A ninguém mostrara,

> ou mostraria, tais tentativas. Só sentia a urgência e o gosto de se exprimir. Ora com os seus dezoito anos incompletos, ainda virgem e cheio de criancices inconseqüentes com as suas precocidades, tão sobressaltado, ainda, pelas primeiras surpresas ante a descoberta do mal em si ou noutrem, o caso é que Lèlito não podia escrever coisas sinceras senão falando dos seus longos conhecimentos dolorosos, cruéis experiências, terríveis aventuras íntimas..."(págs. 103/104).

Portanto, eram estas "primeiras surpresas ante a descoberta do mal em si ou noutrem" a causa do sofrimento convertido em literatura, que impulsionavam Lèlito contra o "ideal moral" que lhe fora passado pelo meio familiar e que supostamente deveria reger o mundo do "colégio familiar" no qual fora internado. É assim que Lèlito via surgir em si um espírito de vingança contra as ordens morais que tinham sido impostas tanto pelo seu pai "cá de baixo" quanto pelo pai supremo. É nesse sentido que Lèlito passa a colocar em questão a autoridade de Deus, através da contestação da autoridade de seu pai, pela ação de um seu "complexo espírito de revindicta que se elevava contra tudo, contra todos (...). Ora que poderia valer um tão hirto, ou estreito, ideal moral, para quem andava redemoinhando nas tormentas, lutando no negrume...?"(pág. 105).

Esse "ideal moral", portanto, vai se mostrando cada vez mais estreito à medida que, de maneira inversamente proporcional, o conflito interior de Lèlito se alargava com as progressivas descobertas do "mal em si ou noutrem". O acontecimento de *Uma Gota de Sangue* que representa o momento culminante no romance dessa "descoberta do mal em si ou noutrem" consiste no episódio em que Lèlito é abordado por Adélio, num domingo em que saíam do colégio para a missa, o qual tenta persuadi-lo a praticar atos "perversos" (cf. pág. 122) . Lèlito, por sua vez, resiste a todo o custo e tem uma reação não própria ao seu feitio, atraca-se em luta com Adélio até que num ato desesperado começa a bater a cabeça de seu inimigo contra o chão; de repente Lèlito percebe que havia sangue em suas mãos, sangue de Adélio. Lèlito logo pensa "Matei-o". É, portanto, diante da maldade do outro que Lèlito vê surgir em si um lado que até então desconhecia, o seu lado animalesco, capaz de matar.

Esse episódio é bem representativo, veremos, da hipocrisia que rege a conduta dos habitantes do "colégio familiar"; a qual a princípio existiria em função da ordem ditada pelo ideal moral referido acima. Trata-se, na verdade, da manifestação do lado oculto e

"perverso" do seu inimigo Adélio, o qual tenta persuadir Lèlito a participar desse seu lado e ser cúmplice do seu segredo. Para escapar dessa situação, é levado a agir de acordo com o seu instinto, com a sua ira, ou seja, é levado a agir de acordo com a sua maldade. Desta, porém, Lèlito só se dá conta depois que vê "uma gota de sangue" em suas mãos e percebe que poderia ter matado o seu inimigo. Tal episódio demonstra bem as forças que transcendem o controle humano agindo na vida de Lèlito e fazendo com que se manifestassem nele as suas "tendências tenebrosas".

É apenas a manifestação do seu mal, representado por essa sua atitude radical, que passa a figurar aparentemente na representação social do colégio, já a vilania do inimigo permanece encoberta e invisível nesse mundo. É dessa forma que, depois da briga, Adélio assume a posição de vítima e Lèlito a de vilão; passa a ser tratado como um criminoso no colégio, passa a ser vigiado pelos prefeitos e é trancafiado numa sala em que ficavam os infratores à espera do julgamento do diretor, o Senhor Santos Paiva Filho. Nesta sala, que era conhecida como *purgatório*, a partir da lembrança dos terríveis acontecimentos, Lèlito nutria uma sensação paradoxal, sentia "qualquer coisa como a repugnante impressão de se sentir sujo, misturado com o terror, o sinistro deslumbramento, de ser, talvez, um criminoso..." (pág. 130). Contudo, ao mesmo tempo em que sentia essa espécie de deslumbramento, Lèlito também sofria de uma espécie de remorso, de sentimento de culpa antecipada sem mesmo ter a certeza se matara ou não Adélio. O seu sentimento angustiante de culpa é amenizado por Pedro Sarapintado, o qual lhe informa que nada de mais grave tinha acontecido a Adélio. Assim, da mesma forma que Lèlito sentia um "sinistro deslumbramento" pela possibilidade de ser, de fato, um criminoso; essa possibilidade passou também a garantir-lhe um certo prestígio perante os demais alunos do colégio:

> De um momento para o outro se via Lèlito aureolado de um perturbante prestígio: o dos seres extraordinários e temíveis, anormais, cuja personalidade misteriosa obceca a imaginação (pág. 161).

Assim, se tanto a sua auto-imagem (representação interior do eu) quanto a sua representação social modificara-se e passara a aproximar-se à de um anormal ou criminoso é porque ambas encontravam-se circunscritas à ordem do "ideal moral"estabelecido. É nesse momento, por exemplo, que podemos fazer uma contraposição entre a conduta de

Lèlito e uma possível conduta de Jaime Franco se este estivesse na mesma situação. A diferença entre Jaime Franco e Lèlito é que este percebe a hipocrisia latente no mundo coordenado pela ordem do "ideal moral" estabelecido, revolta-se contra ele, mas não sabe agir fora dele. É por isso que Lèlito não consegue fazer de seu lado maligno o seu triunfo perante os seus inimigos, não consegue fazer com que o seu mal inerente torne-se a sua principal arma. Jaime Franco, por sua vez, percebe essa mesma hipocrisia, mas consegue sair da ordem moral estabelecida criando uma "nova moral", pela qual converte a hipocrisisa alheia em seu proveito através do "processo de tornilho", que tem seu fundamento na "atitude irônica". Assim, a atitude que Jaime Franco teria em relação a Adélio, se estivesse na situação de Lèlito, seria digna de sua "nova moral", ou seja, agiria da mesma forma que agiu, como é relatado em sua "autobiografia", com o Dr. Damião. Jaime Franco procuraria usar a revelação do "lado obscuro" (perverso) de Adélio em seu proveito. De alguma forma exerceria o seu "processo de tornilho" mantendo aquele segredo (em seu favor), sem contudo ceder às vontades de seu inimigo. Assim, livrar-se-ia da ação violenta que o rebaixaria à mesma condição do inimigo.

A tentativa de assassinar Adélio representaria para Jaime Franco uma tentativa de suicídio, pois, para o parasita, a morte da vítima representaria a sua própria morte. Jaime Franco optaria, portanto, como já nos disse anteriormente, por "assassinar simbolicamente" através da dominação intelectual. A sua vingança não seria física, mas espiritual, pelo divertimento de poder dominar e brincar com a vida do outro. Dessa forma, agindo a partir de fora da ordem moral estabelecida, Jaime Franco jamais seria tido como vilão ou imoral, apesar de agir imoralmente segundo essa ordem. Lèlito, por sua vez, é um fraco em relação a Jaime Franco, pois não consegue dominar o outro pelo mal que há nele; age, sim, segundo a ordem moral estabelecida e, reagindo contra o mal alheio, acaba incorrendo também naquilo que esta ordem moral estabelecida toma como sendo o mal. Nesse sentido, como Lèlito não se coloca acima do bem e do mal, tal como Jaime Franco, e age acreditando no triunfo daquilo que na ordem sócio-moral estabelecida é tido como o bem, vem a tornar-se, portanto, um fraco. Assim, se por um lado Jaime Franco brinca com o seu Fado e o Fado alheio (constituindo-se como um Fadista), Lèlito é vítima das forças de seus Fados, tanto o Transcendente quanto o Imanente.

Dessa forma, se tanto a sua auto-imagem (representação interior) quanto a sua representação social modificaram-se e passaram a proximar-se à de um anormal ou criminoso é porque ambas inscrevem-se dentro da ordem do "ideal moral" estabelecido. Assim, em sua tentativa de preservar a sua dignidade, agindo de acordo com essa ordem, Lèlito é engolido pela mesma. É por isso que passa a ser considerado como um anormal, como um criminoso no colégio e é injustiçado e humilhado perante Adélio no "julgamento" presidido pelo diretor Santos Paiva Filho. Este último, portanto, da mesma forma que representa o mundo baseado na ordem do "ideal moral", também representa a hipocrisia inerente a esse mundo. No episódio do "julgamento" esse diretor é caracterizado justamente por uma atitude hipócrita, pois, ao mesmo tempo em que queria manter a boa reputação do colégio dizendo que lá não era lugar para criminosos, não estava interessado em fazer justiça mas apenas em safar-se logo daquele problema que o tirara do seu descanso de domingo. É nesse sentido que as explicações e as justificativas de Lèlito para o seu ato (sentir-se ameaçado pela vilania de Adélio) não são levadas em consideração pelo diretor; este, por sua vez, resolve absolvê-lo da intencionalidade criminosa mas penalizá-lo pelo seu ato, é por isso que Lèlito é condenado pelo diretor a ser mantido vigiado e em separado do resto dos colegas do colégio.

Sofrendo pela injustiça a que se sujeitara e condenado à solidão e ao enclausuramento do *purgatório*, Lèlito passa a ponderar novamente a respeito da existência de Deus, bem como passa a relativizar o conceito do bem e do mal, tanto o seu quanto o alheio. É assim que se pergunta se o seu mal surgira realmente como reflexo da maldade alheia ou se a maldade fazia parte de sua essência, pergunta ainda se os homens deveriam se culpar pela sua maldade ou se esta lhes seria imposta por forças desconhecidas. Contudo, apesar de constestar a ordem do "ideal moral" que tinha como seus principais guardiões o seu pai e o seu Deus, Lèlito não consegue renunciar a essa ordem, tal como faz Jaime Franco em nome de sua "nova moral", e livrar-se do sofrimento causado pelo seu debate interior. É, portanto, esse "sofrimento" de Lèlito que o narrador nos mostra ao fazer sua análise psicológica no momento em que este se encontrava "a sós com o seu profundo mal-estar", trancado em seu "quarto gradeado" :

> A própria consciência das injustiças de que era vítima entreabria naquele seu negrume como que uma frescura de esperança, qualquer coisa como um

> descanso ou um raio de alvorada longínqua... Não seriam as suas forças de resistência capazes de o guiarem à vitória? De o fazerem vencer a maldade alheia? 'A maldade alheia !'Mas seriam realmente maus (ou culpados da sua maldade) esses infelizes cegos entre os quais viera viver? E, bem interior à dolorosa perturbação que o triturava, sempre a mesma suspeita ou a mesma incerteza – mal declarada e todavia contínua, opressora, subtil, persistente como uma dor que lá está ao mais leve movimento que se faça – parecia sobrelevar todas as suas outras angústias: *Não seria ele próprio tão mau, tão cego, tão incompleto, como qualquer outro?* Teria o direito de se rebelar como distinto, ele que, por igual, praticara o erro, a iniquidade, talvez amanhã, o crime...? Não passar duma vítima da perversidade alheia, - como seria consolador! Compensador! Mas ser, na mesma, injusto, parcial, desgraçado, (tendo, porém, luzes que lho fizessem pressentir) que espécie de consolação poderia achar? Quando sonhara a glória de ser a mais desgraçada criatura do mundo, por certo não era desta desgraça demasiado mesquinha e concreta, que o prostrava! Debatendo-se nesta minuciosa e complexa tortura, mais de uma vez se perguntara: Mas valeria a pena sofrer assim pelo que sucedera? (porque, durante um momento, ele insistira em bater com a nuca do Adélio...) Era coisa tão grave que justificasse tal estado de espírito? Respondia-lhe a razão que talvez para outro, nas suas circunstâncias, não passasse tudo aquilo de ligeiro aborrecimento... se não quase divertimento! Simplesmente, que alívio lhe poderia vir do que outrem sentisse? E como ouvir a razão quando se sofre do fundo das entranhas, e, ao mesmo tempo, nas altitudes do espírito desencadeado...? Assim estava sofrendo Lèlito. (pág.164-166).

Movido pela tentativa de sair desse sofrimento que a vida do colégio vinha lhe proporcionando, Lèlito resolve recorrer ao seu pai enviando um telegrama no qual pedia a ele que viesse ao colégio. Com isso pretendia Lèlito poder expor os seus problemas e tentar mostrar ao seu pai a injustiça da qual tinha sido vítima. Confiante na compreensão e compaixão de seu pai perante o seu sofrimento, Lèlito esperava que ele o tirasse do colégio. Contudo, essa sua tentativa de escapar de forma legal dos domínios do colégio mostrou-se frustrada. Seu pai comparece ao colégio, só que ao invés de se predispor a conversar com Lèlito passa a repreendê-lo, na presença do diretor, por ter-lhe enviado um telegrama às escondidas. Os planos de Lèlito surtem um efeito contrário, pois, em vez de

encontrar no pai a cumplicidade de que necessitava, este, por sua vez, assume uma posição autoritária e repressora similar à que o diretor do colégio mantinha diante dele.

Esse episódio do encontro de Lèlito com seu pai reitera, mais uma vez, a condição de infrator da ordem moral que Lèlito ia assumindo; com isso o seu sofrimento passava a ser ainda maior, para o qual só podia encontrar um paliativo quando pensava que havia ainda o recurso da renúncia, da morte. É por isso que, ainda diante de seu pai, Lèlito "tendo ainda tanto por dizer, compreendeu que nada mais diria. Aquele homem, que era seu pai, não podia compreender"(pág. 194).

Passada essa conversa frustrante com o seu pai, "pela primeira vez, depois do dia do crime, lhe permitiram o recreio e a livre convivência com os mais" (pág. 196); foi nessa oportunidade que pôde voltar a encontrar os amigos Olegário e Pedro Sarapintado. Lèlito conta a ambos o que ocorrera entre ele e seu pai, mas "a sua conversa com Pedro fora mais completa". Essa conversa (*mundo comentado ficcional*)[16] aparece ao final do décimo primeiro capítulo. Trata-se de um curto diálogo no qual Pedro Sarapintado e Lèlito tentam chegar a um entendimento da anormalidade do espírito deste último, de se mostrar ao mesmo tempo como alguém tão frágil às adversidades do mundo e incompatível àquelas coisas que acontecem a todos. Pedro Sarapintado julga que o amigo sentia-se superior a tudo aquilo que o rodeava, inclusive aos colegas, e sugere a Lèlito uma certa humildade e um certo esforço de adaptação ao novo mundo que se lhe apresentava ("Mas não poderás tu, de modo nenhum, suportar o que os outros vão suportando?"). Lèlito, por sua vez, não aceita a idéia de que seria por se sentir superior que recusa a vida naquele colégio, mas na verdade o que parece recusar é um certo status-quo de um mundo que se lhe ia revelando hipócrita, viciado, perverso.

Assim, se a grande deficiência de Lèlito perante a vida e suas adversidades é não saber levar tudo a rir, por um outro lado é justamente essa a estratégia, ou o método de vida, do fadista Jaime Franco. É através da sua "atitude irônica" que Jaime Franco consegue rir de seus inimigos e vítimas e transformar as adversidades provindas do acaso em degraus pelos quais busca conquistar a dominação dos outros. É assim que Jaime Franco mexe os cordelinhos dos homens. É, pois, o prazer da dominação, é a capacidade de rir da fraqueza alheia que faz, como vimos, Jaime Franco optar por usar o seu

[16] Cf. Récit de Paroles (*Discours Prononcé*) : pág.196.

"processo de tornilho" para conseguir dinheiro, ao invés de simplesmente roubar. É pelo divertimento que Jaime Franco exerce a sua superioridade e é também ele que confere uma "dignidade" a esse tipo de processo.

Será, portanto, a falta desse tipo de "dignidade" pregada por Jaime Franco que marcará a atitude que Lèlito é levado a tomar em resultado de uma sua decisão drástica: fugir do colégio. Ao meio da noite, acordado pelo excesso de pavor que vinha lhe causando certo pesadelo (que tinha como tema a sua briga com Adélio), vem à sua mente a idéia de fugir. Lèlito lembra, então, que poderia fugir saindo do colégio juntamente com aqueles que aproveitavam as trevas para darem as suas escapadelas noturnas pelas ruas da cidade; o único problema era que aqueles garotos eram os que compunham o grupo de Adélio e, como fiéis amigos deste, não aceitariam que saísse junto com eles do colégio. Lèlito, percebendo que aquela seria a única chance de escapar com sucesso, usa da chantagem para fazer com que os garotos permitissem que ele os acompanhasse: ameaça delatá-los aos prefeitos e ao diretor. Esse grupo de garotos, diante dessa situação, aceita que Lèlito fuja do colégio juntamente com eles, mas prometem a ele uma surra quando fora dele estivessem, e é isso o que acontece. No entanto, Lèlito nem se importava com os socos e pontapés que levava já do lado de fora do colégio. Estava feliz por ter conseguido fugir e de certa forma surpreso e orgulhoso pelo ato ousado que praticara :

> tinha a consciência de estar praticando um acto sério, - o mais sério, até o presente, da sua vida. (...) Já por mais de uma vez, nos últimos tempos, se surpreendera Lèlito- com a sua própria audácia. (pág. 213).

Contudo, apesar de Lèlito usar da chantagem como meio de conseguir realizar a fuga do colégio, esta não chega a configurar-se como o "processo de tornilho", pois na atitude de Lèlito faltara-lhe a "dignidade" pregada por Jaime Franco, caracterizadora desse processo. Na verdade, Lèlito se sujeita a utilizar-se da "chantagem", não a usa espontaneamente como forma de dominar os outros e se divertir com isso através de uma atitude irônica. O que ocorre é que Lèlito não consegue dominar os seus inimigos até o fim, como faz Jaime Franco, e é por isso que ele se sujeita à surra prometida e consumada por aqueles que chantageara. A diferença, portanto, entre a "chantagem"de Lèlito e o "processo de tornilho"de Jaime Franco é que o primeiro age como um fraco, por estar

acuado, ao passo que o segundo age de cima de sua superioridade de algoz. Lèlito utiliza-se do ponto fraco do outro mas não consegue esconder o seu próprio, logo se mostra nas mesmas condições de sua vítima, já Jaime Franco apenas usa da fraqueza alheia sem mostrar qualquer vulnerabilidade em relação à sua vítima. Contudo, apesar da franqueza de Lèlito, essa sua atitude confirma o que fora postulado por Jaime Franco, que o indivíduo só consegue agir livremente pela dominação do outro através da utilização do conhecimento de seu lado fraco e obscuro.

É de sua liberdade tão sonhada que Lèlito passa a desfrutar nos momentos seguintes à sua fuga do colégio. Era noite, e deveria esperar o amanhecer para tomar o comboio para Vila do Conde que o levaria para o aconchego da "velha casa" de Azurara. É nessa espera que Lèlito passa a vaguear sem rumo pelas ruas, enveredando pelos lugares mais sinistros da cidade do Porto:

> Só percebia que se afastara do centro da cidade, e que estas eram ruas sinistras, as que desembocavam no cais, ruas do trabalho miserável e do lixo humano. Afundados, agora, em silêncio e trevas aparentes, deveriam, na realidade, pulular de antros a que se acolhia o crime, o vício, a pobreza irremediável. (págs. 222-223)

Ao mesmo tempo em que Lèlito sentia-se aterrado pelo contato com as monstruosidades do mundo da miséria humana, era acometido também por uma espécie de saudade da vida comezinha de sua velha casa de Azurara. Foi assim que,

> como de muito longe no tempo, no espaço, e, ao mesmo tempo, muito perto por muito íntima, chegou-lhe ... como diria ele? Uma saudade? , uma lembrança? Uma aura?, da sua adorada casa lá no outro mundo de Azurara. (pág. 222/223).

Da mesma forma que, ao entrar em contato com o mundo da miséria humana, Lèlito sentia essa "saudade" do mundo de Azurara do qual era originário, paradoxalmente, também sentia uma espécie de identificação com esse mundo miserável humano, talvez mesmo por saber-se seguro por pertencer àquele outro mundo, livre das infelicidades que via aflorarem-se neste. Na verdade, era como se Lèlito já tivesse pertencido àquele mundo dos desgraçados, miseráveis, daqueles cuja força de seus Fados os tinha conduzido para a

infelicidade. De certa forma era como se sentisse também uma espécie de "saudade" da "miséria" que lhe fora reservada numa outra vida:

> Dir-se-ia que aí (na sua alma) tinham despertado remotíssimas reminiscências de outra vida: uma outra vida arrastada na pobreza e na dor, há muitas vidas!; e que vivera ele próprio através de si próprio (ele próprio, Lèlito, através de um Lèlito talvez de há séculos) ou porventura através de infelizes e longínquos antepassados ignóbeis: muito diferentes, ah, muito diferentes! Dos que dormiam agora naqueloutro mundo de Azurara. Dir-se-ia que uma profunda solidariedade com os desgraçados habitantes destas paragens – solidariedade com a miséria, com a degradação, talvez com o vício ou o crime – se lhe manifestava precisamente quando, tentando julgar-se tão mísero como eles em virtude de um simples desvio nocturno, pela primeira vez reconhecia com tal profundeza, tal clareza, os privilégios da sua actual posição no orbe... (pág. 224).

Por mais miserável que se sentisse, contudo, Lèlito tinha o "outro mundo" ao seu alcance, diferentemente dos miseráveis com os quais compartilhava, agora, o seu sofrimento noturno. Era isso que caracterizava os "privilégios da sua actual posição no orbe...", pois "para ele romperia o sol no dia seguinte!".

De certa forma, podemos ver aí Lèlito sofrendo de uma espécie de "saudade do abismo" à qual Jaime Franco refere-se em sua "Teoria do Fado"; assim, apesar de as circunstâncias de sua vida não o terem feito um "miserável" , um "degradado", sentia agir sobre si uma força maior que o levava ao mundo daqueles que realmente o eram:

> Dir-se-ia que um obscuro desígnio do destino (ou um impulso secreto) não só aqui o atraíra, a tais paragens, mas até nelas o retinha; e que, não obstante os seus terrores, uma curiosidade ansiosa, doentia, e um desespero e um desleixo de todo o ser – o guiavam nesta inútil e inesperada peregrinação (pág. 225).

Esse episódio do contato com o "mundo dos degradados" reforça, portanto, a idéia de um desencontro de Fados na vida de Lèlito; desencontro este que tem a sua origem no fato de seu Fado Imanente apresentar "caras adversas", ora tendenciosas ao "bem"e à "felicidade", ora tendenciosas ao "mal"e à "infelicidade". Da disputa de forças do seu Fado Imanente surge o desencontro entre este e o seu Fado Transcendente. É por isso que Lèlito

está fadado a uma infelicidade transcendental, bem como é por isso também que se sente fazendo parte dos dois mundos, do calmo e feliz "mundo de Azurara" e do "mundo dos miseráveis" das ruas do Porto. É por isso que oscila entre o "bem"e o "mal", entre a crença e a descrença em Deus, entre a felicidade e a infelicidade vulgares da vida quotidiana.

É assim que, estando participando do "mundo dos miseráveis", Lèlito encontrará conforto somente nos braços de uma miserável, de uma prostituta, de uma fadista. Conforto este que o acaso, ou o próprio Fado lhe reservara. Após circular pelos meandros do "mundo dos miseráveis" e ver-se inserido nesse mundo ao ponto de ter-se sujeitado aos cuidados de uma "miserável", Lèlito volta ao seu reconfortante lar no qual tornará a receber os verdadeiros cuidados maternais. É de sua chegada repentina à "velha casa" de Azurara, e da surpresa dos que lá habitavam, que trata o capítulo findante de *Uma Gota de Sangue*. Mal chega em casa, Lèlito desaba aos pés de Piedade devido ao estado doentio em que se encontrava :"De repente, oscilou, olhou Piedade com aflitivo pasmo, e, encostando-se a ela para se amparar, escorregou ao longo do seu corpo, de joelhos no chão." (pág. 237). Logo, toda a família mobiliza-se para confortar Lèlito: a madrinha Libânia, a Piedade, a sua mãe, a irmã Maria Clara, a outra irmã Angelina (Lina), até seu pai vai buscar o doutor Lage para medicá-lo. A única coisa que Lèlito consegue fazer antes de ser tomado, por completo, pelo delírio causado por seu estado doentio, é pedir a sua mãe para nunca mais voltar ao colégio: "Não torno para o colégio, mãe! Fugi. Não me deixa tornar, não?"(pág. 240). Sua mãe, procurando confortá-lo, responde-lhe: "Não, filho, não tornas. Não penses agora nisso.". Após essa resposta acalentadora, Lèlito encontra-se já totalmente dominado pelo seu estado doentio, que afetava já a sua lucidez mental. É, pois, com o retorno à sua "Velha Casa" de Azurara, ao seio confortável de sua família, que Lèlito parece conquistar um momento de trégua no conflito entre o seu "eu" interior e as monstruosidades que o mundo vinha lhe apresentando até então. E é, contudo, justamente com o começo desse delírio de Lèlito que o romance *Uma Gota de Sangue* finda.

Lèlito é reintegrado, portanto, novamente ao mundo em que não se podia ver a manifestação do mal alheio e, por conseguinte, o seu mal próprio. Lèlito volta ao mundo em que vigorava o ideal moral de que seu pai era o porta voz e Deus o seu Legislador e Juiz. Contudo, não poderia voltar a ser o garoto de antes do colégio, não se reintegraria às ordens desse ideal moral e à quotidianidade dessa vida vulgar e comezinha, ainda mais

agora que sabia da existência de hipocrisias, para além das paredes de sua "velha casa", que coabitavam simbioticamente com o ideal-moral estabelecido. Contudo, era apenas a sua estada no ambiente dessa "velha casa" que poderia vir a sanar a infelicidade que a vida no colégio lhe proporcionara, infelicidade originária, como vimos , de seu dilema interior, e que veio a se transformar em estado doentio após o contato e identificação com o "mundo dos miseráveis". Assim, a questão de como se dará a nova relação entre Lèlito e a ordem do ideal moral reinante em sua "velha casa", juntamente com a questão da sua "infelicidade transcendental" (que o impulsiona a atender o chamado de seu destino e romper com esse mesmo ideal-moral figurado pela tradição familiar), serão os principais problemas retratados no romance que dá seqüência à série *A Velha Casa*, iniciada com *Uma Gota de Sangue*.

*

Por meio desse processo de leitura do romance *Uma Gota de Sangue*, que foi pautado pelos conteúdos trabalhados por nós anteriormente (no capítulo II desta segunda parte de nosso estudo), pudemos organizar alguns dados que nos premitiram responder já a alguns pontos que enumeramos previamente como tarefas a serem cumpridas por esse processo. Pudemos constatar já o que propusemos investigar em nosso primeiro ponto da tarefa, que consistia na verificação da figuração de uma ordem sócio-moral burguesa regente do mundo no qual o protagonista Lèlito aparece inserido. Esse mundo é representado no romance pelo ambiente do colégio, o qual, a priori, deveria funcionar como uma extensão do mundo que aparece apenas sob a forma de evocação memorialista do protagonista, o mundo de Azurara. O que ocorre, como pudemos constatar, é que o mundo do colégio não se apresenta como uma extensão perfeita do mundo de Azurara, mas sim nele o protagonista passa a conhecer os dois lados que coexistem nesse mundo. O lado do bem e o do mal, da normalidade e da anormalidade, da felicidade e da infelicidade. Há, portanto, a representação dos dois lados desse mundo pautado pela ordem sócio-moral burguesa que é retratado na "Teoria do Fado". Esses dois lados são caracterizados principalmente por dois grupos de personagens : de um lado há o grupo de estudantes comandados por Adélio (personificação do mal), do outro há o grupo daqueles com os

quais Lèlito se relacionava, grupo composto principalmente por Pedro Sarapintado, Olegário e Bento Adalberto (representantes do bem). É do contato que Lèlito vem a ter com o lado do mal desse mundo que se dá também nele a manifestação do mal. A partir do episódio da briga com Adélio, Lèlito passa a experimentar também a condição de participante do lado mal da representação social, naquele em que se inserem os anormais, os degradados e os criminosos. É, pois, do fenômeno da revelação do mal alheio que o protagonista percebe a manifestação do mal que há em si. O que ocorre, portanto, é uma espécie de aprendizado por parte do protagonista Lèlito, pois este passa a perceber que não há uma linha divisória que separa os indivíduos inserindo-os num ou noutro lado da representação social. Lèlito começa a perceber a arbitrariedade dessa divisão pois passa a experimentar estes dois lados. A problemática existencial do protagonista tem seu ponto de partida justamente na percepção de sua ambigüidade intrínseca, na sua possibilidade de transição entre o bem e o mal, entre o lado dos felizes e o dos infelizes, dos considerados normais e dos considerados anormais. Surge, assim, o conflito que caracteriza a personagem Lèlito, que consiste no confronto entre um "eu" que se percebe paradoxal e uma ordem sócio-moral burguesa estabelecida que só aceita a representação dos lados em separado: ou aquilo que é considerado bom ou o mau, o normal ou o anormal, o feliz ou o infeliz. É, portanto, a percepção do conflito das "caras adversas" do seu Fado Imanente que coloca a personagem Lèlito numa situação de irresolução quanto ao sentido existencial de sua vida. Por essa via, o episódio que aparece ao final de *Uma Gota de Sangue* é bem significativo pois mostra o protagonista Lèlito inserido e identificado ao mundo dos miseráveis, do criminosos, das prostitutas, mas ao mesmo tempo, mostra também que tinha a consciência de pertencer a um outro mundo, o mundo da salvação, da felicidade, que era o mundo de Azurara.

Assim sendo, se pudemos constatar a existência de um mundo regido por uma ordem sócio-moral burguesa, se pudemos perceber a figuração dos dois lados que se apresentam estanques na representação social e constatar a problemática existencial do protagonista Lèlito, então podemos concluir que de certo modo conseguimos trabalhar já nessa leitura do primeiro romance do ciclo romanesco os pontos I, II e o item a do ponto III, que delimitamos como prioritários no processo de leitura de todo o ciclo romanesco.

No que se refere ao item a do terceiro ponto, podemos dizer que em *Uma Gota de Sangue* há já um prenúncio da problemática da "necessidade transcendental" que caracterizará a personagem Lèlito quanto ao cumprimento de seu destino. Vimos que é a "expressão literária" que parece surgir, já neste romance, como um reflexo dessa "necessidade transcendental", a responsável pela inquietação existencial do protagonista quanto ao seu porvir. A "expressão literária", por conseguinte, tanto aquela que é experimentada quanto aquela que é produzida pela personagem Lèlito mostra-se como uma forma de solução ao problema moral proporcionado pelo conflito entre o seu "eu" ambíguo e paradoxal (oscilante entre o bem e o mal, entre a felicidade e a infelicidade, a normalidade e a anormalidade) e a ordem sócio-moral que só aceita a univocidade e enquadra os indivíduos num lado ou noutro.

A "expressão literária" parece funcionar, já neste primeiro romance do ciclo *A Velha Casa*, como o lugar no qual a irresolução do "dilema original" do protagonista Lèlito ganha sentido, e com isso a sua existência também. Assim sendo, o próprio ato de exprimir-se ou de confessar-se nos seus escritos parece funcionar como uma espécie de válvula de escape para a angústia causada por uma "necessidade transcendental" irresoluta, que consiste na busca por um sentido ou uma função para a sua existência através da tentativa de fazer cumprir-se o seu destino, sem mesmo saber qual seria.

É justamente essa "necessidade transcendental"que irá impulsionar Lèlito a deixar novamente (como veremos em *Os Avisos do Destino*) a felicidade de sua vida confortante no mundo de Azurara, ao qual volta ao final de *Uma Gota de Sangue* e no qual permanece durante todo o romance *As Raízes do Futuro*. Como vimos, Lèlito é caracterizado pela "saudade do abismo" já que, mesmo sendo originariamente pertencente ao "feliz" mundo de Azurara, também se sentia ligado ao mundo dos "infelizes", do miseráveis, dos anormais. Sendo disputado por "estranhas forças opostas", Lèlito mostrar-se-á um indivíduo atraído para esses dois lados antagônicos e ao mesmo tempo nunca poderá se completar num ou noutro. Será, portanto, a impossibilidade de uma resolução do dilema proporcionado pela disputa de forças de seu Fado Imanente que resultará na "infelicidade transcendental" de Lèlito, e é justamente esta que é transposta por sua "expressão literária". É nesse sentido que a "expressão literária" de cunho confessional do

protagonista Lèlito mostrar-se-á vital, no sentido de que ela passa a ser a sua condição de sobrevivência.

Se ao final de *Uma Gota de Sangue* Lèlito é reintegrado ao mundo de Azurara, no segundo romance da série poderemos perceber a forma como se encontra organizado esse mundo e em que sentido ele se apresenta como o lugar em que Lèlito poderia encontrar a satisfação da felicidade vulgar de uma vida tranqüila. Ao mesmo tempo, veremos como Lèlito renuncia a esta felicidade em nome da busca pelo cumprimento do seu destino. Nesse segundo romance da série, além de verificarmos a representação desse mundo de Azurara conduzido pela ordem sócio –moral burguesa, no qual o bem, a normalidade e a felicidade deveriam imperar, veremos também de que maneira encontram-se inseridas nele as demais personagens que destacamos (em nosso prospecto de leitura) como sendo importantes para o entendimento de um *Ensaio sobre o Fado* no ciclo romanesco *A Velha Casa*. Trata-se das personagens João, Maria Clara e Angelina.

Dessa forma, pela releitura que faremos a seguir de *As Raízes do Futuro*, além de desenvolvermos melhor o item a (referente a Lèlito) do ponto III, poderemos iniciar o trabalho com as questões expostas nos itens b, c, e d desse terceiro ponto, os quais se referem respectivamente à problemática existencial de cada uma das personagens acima citadas.

CAPÍTULO IV

Entrando n'*A Velha Casa* : *desvendando As Raízes do Futuro da família de Azurara*

"Aquilo que numa época parece mau, é quase sempre um restolho daquilo que na precedente era considerado bom – o atavismo de um ideal já envelhecido."

Friedrich Nietzsche [17]

No segundo romance da série, *As Raízes do Futuro*[18], publicado dois anos após o seu antecessor, somos conduzidos, pelo mesmo narrador em terceira pessoa e onisciente daquele primeiro, a conhecer os meandros da "velha casa de Azurara", a intimidade dos seus habitantes, suas tradições e seus fantasmas.

Tal como em *Uma Gota de Sangue*, a narração passa sempre pela perspectiva do protagonista Lèlito. Em *As Raízes do Futuro* é juntamente com esta personagem que adentramos ao ambiente da "velha casa". Contudo, apesar de o narrador adotar a perspectiva da personagem Lèlito para descrever o ambiente da "velha casa", ao qual fora reintegrado ao final de *Uma Gota de Sangue*, por vezes a narração abandona um pouco esta perspectiva a fim de circular mais objetivamente entre as demais personagens habitantes do ambiente comezinho de Azurara. Em vários momentos o protagonista deixa de estar em evidência, cedendo, assim, lugar à própria "velha casa", a qual parece ser dotada de vida própria e de alma, de uma vitalidade espiritual. Essa espiritualidade é consubstanciada quando da apresentação de uma vida pregressa que confere significação a um presente, presente este que tem como ponto de referência a situação temporal da personagem Lèlito. Basicamente, esse segundo romance da série trata do período de recuperação da sanidade física e mental do protagonista, recuperação esta proporcionada justamente pelo ambiente familiar. A propósito disso é que vem a apresentação e a caracterização das demais personagens integrantes desse ambiente familiar, bem como das

---

[17] Nietzsche, Friedrich. "Aforismos e Interlúdios". In : *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro*. São Paulo. Ediouro. sd. pág. 91.

[18] Régio, José. *As Raízes do Futuro*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição 1947) 3ª Edição, 1982.

figuras ancestrais que proporcionavam uma vida espiritual latente à atmosfera da "velha casa".

Na verdade, a forma de construção desse romance parece seguir o princípio de que "as raízes" de um "futuro" devem brotar das profundezas de um passado, e é portanto à caracterização de um passado da "velha casa de Azurara" que é dedicado o início desse segundo romance da série. À medida que vão sendo mostradas as raízes do meio familiar do qual Lèlito era originário e ao qual voltara depois de sua amarga experiência no colégio, vão se delineando também as diferentes direções que os novos ramos dessa árvore familiar vão assumindo em relação à sua raiz. Pela recuperação do passado da "velha casa de Azurara" recupera-se também a origem do "ideal-moral" do qual Lèlito mostrara-se refém, como vimos em *Uma Gota de Sangue*, durante o período em que permanecera no colégio.

Vemos em *As Raízes do Futuro* os caminhos para os quais apontam os novos ramos de vida da árvore familiar, ramos estes que serão representados por Lèlito, seu irmão mais velho, João, e suas duas irmãs, Maria Clara e Angelina. A direção da vida destes quatro novos ramos é apresentada em paralelo à ordem "ideal moral" que tem sua origem nas raízes mais velhas da árvore familiar, as quais são apresentadas sob a forma de "tradição". Tais rumos são caracterizados na medida em que se desviam ou não da tradição familiar, a qual é personificada pela personagem madrinha Libânia e seus ancestrais. Já o caule, que seria dependente dessas raízes, seria representado pelas personagens Martinho Trigueiros e Maria Teresa, os pais de Lèlito.

A partir da apresentação desse sistema orgânico da árvore familiar de Lèlito, buscaremos o entendimento do percurso existencial dos demais membros desse sistema. Poderemos verificar, paralelamente ao protagonista Lèlito, de que maneira vão se direcionando já as forças dos Fados das personagens João, Maria Clara e Angelina. Buscaremos também, à medida que for avançando a nossa leitura de *As Raízes do Futuro*, analisar o ideal-moral proveniente da "tradição" familiar ordenadora desse mundo de Azurara ,em contraposição à "nova moral" criada por Jaime Franco em sua "autobiografia".

O romance inicia-se tendo em seu primeiro plano a figura personificadora dos alicerces da "velha casa de Azurara". É a partir de uma primeira caracterização da personagem madrinha Libânia e de sua história pregressa que passarão a ser considerados

os problemas da vida de Lèlito, bem como das demais personagens constituintes da família, principalmente os referentes ao irmão mais velho de Lèlito: João. Isso já pode ser depreendido logo da frase que abre o romance: "Duas coisas preocupavam agora madrinha Libânia: a doença de Lèlito e a carta, que chegara, de João"(pág.7). Como veremos mais adiante, essa preocupação de madrinha Libânia em relação a João se deve ao fato de ele configurar-se como um "galho" que rompeu com as "raízes" da tradição da árvore familiar que ela representa. Lèlito, por sua vez, também era motivo de preocupação pois podia enveredar para o mesmo caminho. Antes, contudo, do narrador nos apresentar (explicar) o conflito latente entre João e madrinha Libânia, ainda no primeiro capítulo, mostra-nos como madrinha Libânia veio a ocupar a mais alta posição hierárquica na família pequeno burguesa de Lèlito; para tanto recupera-se a história desta, a partir de onde vão sendo apresentados e caracterizados todos os seus componentes ancestrais.

Apresentada, a partir de uma digressão, a maneira como a madrinha Libânia tornara-se a chefe da casa de Azurara e de todos os que lá habitavam, chega-se à caracterização de cada um dos membros da presente geração da família, da qual participa Lèlito. Trata-se de uma apresentação em cascata, na qual cada personagem é mostrada tendo em vista o seu relacionamento com o que foi apresentado anteriormente. Essa apresentação obedece, portanto, a uma evolução temporal ditada pelo ritmo da digressão que acompanha todo o processo de formação da família. A primeira personagem que é mencionada em tal digressão e que também participa do presente do protagonista é Martinho Trigueiros, o seu pai. Este era o filho de Júlio Trigueiros e sobrinho de Libânia; a qual logo o tomou como afilhado. É por esse motivo que Libânia veio a ganhar, depois, de todos da casa o qualificativo de madrinha.

Libânia, madrinha de Martinho, passa a ser, por extensão, a grande mãe de todos os demais descendentes de seu afilhado. Torna-se o pilar central de toda a família Trigueiros, sobre o qual se sustenta toda uma tradição moral e religiosa.

Martinho, por sua vez,

> cresceu na tranqüila aceitação do catolicismo de seus avós, da hierarquia social, da autoridade dos superiores, dos pitorescos ou nobres costumes da casa, da legitimidade absoluta do regime monárquico – e da moral inerente a estes

> princípios e usos (...) com eles se enclausurou, como numa fortaleza, na sua casa de Azurara.(pág. 14).

Uma única vez em toda a sua vida Martinho tentara soltar-se das rédeas de Madrinha Libânia, isso se deu quando declarara pretender casar-se com Maria Teresa. Este foi o primeiro e único confronto entre Martinho e Libânia. Porém, esse conflito só servira para fortalecer ainda mais o domínio da madrinha sobre o seu afilhado; domínio este que passou a se estender também, depois do casamento, ao relacionamento de Martinho e Maria Teresa. Esta, por possuir um nível de instrução e sensibilidade em grau muito maior do que o de seu marido, passa a ser tolhida pela presença autoritária e matriarcal de madrinha Libânia. Maria Teresa vê toda a sua liberdade cercada pelas "paredes" da casa de Azurara e principalmente pelo poder que madrinha Libânia exercia sobre o seu marido. Contudo, é com a vinda dos filhos que esse conflito latente entre o casal parece rarefazer-se, bem como a relação entre Libânia e Maria Teresa torna-se mais amena.

Pelo percurso retrospectivo, apresentado ao início do romance, sobre o processo de formação da família Trigueiros, podemos vê-la caracterizada justamente como aquele tipo de família criticada por Jaime Franco em sua "autobiografia". Aquela da qual faz parte aquele que chama de "o meu burguês" e contra a qual constrói a sua "nova moral". Assim, podemos ver já nessa caracterização feita nesse primeiro capítulo que as personagens que aparecem integradas a esse "mundo moral" atávico burguês, baseado na "tradição", constituem-se como personagens planas, representantes de indivíduos sem uma complexidade psicológica maior; não se apresentam portadoras de um conflito interior, não entram em conflito com o meio em que estão inseridos, mas sim amoldam-se a ele. É assim que devem ser entendidas, por exemplo, as personagens Martinho Trigueiros, Maria Teresa e principalmente madrinha Libânia. Essas três personagens seriam representantes, portanto, tal como caracterizou Jaime Franco em sua "Teoria do Fado", da grande "maioria de homens, que são medíocres e desprezíveis", pois "facilmente aceitam qualquer pequeno chiqueiro ao sol", sendo confortados pela "vulgaridade da vida tranqüila, à que chamam normal". Estas personagens são unívocas, nelas não há um confronto das forças de seus Fados; portanto, não representam os "falhados de toda a espécie" dos quais fala Jaime Franco, mas também não possuem a superioridade dos indivíduos preocupados com uma felicidade ou infelicidade transcendentais. Na verdade preocupam-se apenas em manter a

felicidade proporcionada pelo "status-quo" do mundo do qual fazem parte. É nesse sentido que até a religião é tida por eles mais como uma forma de manter essa ordem do que como uma preocupação transcendental. Era assim que, circunscrito apenas aos limites da "velha casa" o ideal-moral burguês defendido por madrinha Libânia e cultivado por Martinho Trigueiros e Maria Teresa parecia funcionar perfeitamente; o que estes não eram capazes de saber era quanta hipocrisia e miséria humana existiam para além das paredes da "velha casa", mesmo acreditando que este mundo exterior deveria ser regido por esse mesmo ideal-moral. Fora isso o que provara Lèlito em sua estada no colégio, e foi o conhecimento da existência do "mal em si ou noutrem", num mundo no qual seu pai confiara como sendo obediente aos mesmos princípios da família, que levou Lèlito ao estado doentio ao qual chegara.

Se, por um lado, estas personagens representam a conformidade com a vida comezinha regida por um "ideal-moral" burguês, por outro, temos as personagens configuradas a partir de um conflito interior, o qual se reflete numa contradição à "normalidade" do mundo estabelecido. Tais personagens caracterizam-se, como veremos, a partir de uma "necessidade transcendental". Destacam-se "da vulgaridade da vida tranqüila" e não se conformam simplesmente com uma felicidade proporcionada pelo conforto da vida comezinha de Azurara. Tais personagens constituem os ramos novos da árvore familiar, são eles João, Lèlito, Maria Clara e Angelina. Cada uma, de acordo com as forças dos seus respectivos Fados, procurará atingir o que a si próprio transcende; ou seja, atingir os seus devidos destinos. Assim sendo, como há essa diferença de caracterização entre o primeiro e o segundo grupo de personagens, é natural que haja o conflito dos representantes do segundo grupo em relação ao mundo do qual fazem parte os do primeiro. Devemos, daqui em diante, prestar especial atenção ao desenvolvimento dos casos dessas quatro personagens.

O primeiro conflito que é apresentado logo no primeiro capítulo é o que envolve a personagem João. Apesar de ter sido o primeiro nas preferências de Madrinha Libânia, é entre estes que se estabelece o primeiro atrito de gerações instaurado no seio da família Trigueiros. Conflito que, na realidade, é intermediado por Martinho, seu pai. A vida rebelde de João iniciara-se quando deixara a "velha casa de Azurara" para ir estudar na cidade do Porto. Contudo, João não chega nem a concluir o seu curso no Porto,

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

> uma vaga e complicada incompatibilidade com dois professores o fizera transferir-se para Lisboa(...) Por Lisboa andou João cinco anos. E as notícias que Martinho Trigueiros de ele recebia nem sempre eram de molde a satisfazê-lo. Suspeitou-se em Azurara, não se sabe como, que João não só escrevia artigos atrevidos em jornais pouco ortodoxos, como vivia pouco edificadamente (pág. 23).

Madrinha Libânia, contudo, ou era ignorante de tais comentários a respeito de João, ou fazia-se de ignorante; o fato é que "quando vinha a casa, em tempo de férias, João achava nela a vigilante afeição de sempre." Assim sendo, gozando de seu prestígio diante de madrinha Libânia, João consegue realizar o seu desejo de ir completar os estudos no estrangeiro: "Decidiu-se que João passaria dois anos na Bélgica" (pág. 24). É com a permissão de madrinha Libânia e sob a tutela de seus conselhos que João parte. Depois de dar a João um pacote de dinheiro e uma corrente com uma medalha da Senhora da Conceição que fora de sua mãe, madrinha Libânia dá a sua última recomendação a João: "Bem sei que têm por aí dito coisas a teu respeito, e alguma razão terás tu dado a esse falatório. Mas não acredito... nunca acreditei que chegues a envergonhar-nos e a renegar a nossa religião..." (pág. 27). Durante o primeiro ano, João escrevera regularmente. Depois, a sua correspondência rareou; e João não regressara, como ficara combinado, ao fim do segundo ano. Martinho, no entanto, já não nutria mais esperanças a respeito de seu filho e procurava esconder de madrinha Libânia a falta de notícias de João.

Tendo sido feita a apresentação, no primeiro capítulo, da família Trigueiros através de uma retrospecção de sua história, bem como a exposição do caso de João, volta-se, no segundo capítulo, à análise psicológica da personagem Lèlito. Juntamente com isso, introduz-se Lèlito à problemática familiar, particularmente em relação ao caso de João.

A análise psicológica, ou espiritual, de Lèlito vem a propósito da descrição do seu processo de recuperação do estado doentio que o acometera quando da fuga do colégio: "ao cabo do tempo mais ou menos regular" Lèlito "fora dado por salvo da sua pneumonia". Contudo, a angústia e a infelicidade que começara a sentir no colégio não lhe haviam deixado ainda. Sentia a infelicidade dos "falhados", a simples lembrança do que havia vivido para além dos limites da "velha casa" era suficiente para manter viva a angústia e a

infelicidade surgidas a propósito de sua descoberta do "mal em si ou noutrem". Assim, ao mesmo tempo em que sentia essa infelicidade pelo contato que tivera com o mundo exterior, sentia-se agora protegido dele e, dessa forma, essa tal infelicidade é que passara a preencher a sua vida e explicar o seu sentido:

> Lèlito afeiçoava-se por demais ao seu mal para a sério lhe procurar fugir. (...) Muitas vezes fulgurava no seu espírito aquela estranha megalomania que se lhe revelava no colégio: 'Serei uma das criaturas mais infelizes da terra! Já comecei a ser uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo!...' A fraqueza do corpo só o convidava a tal passividade. Nada fazer, nada tentar, nunca mudar de vida, não chegar a ser homem, nunca mais deixar aquele quarto, aquela cama! estava ele defendido por aquelas quatro paredes; liberto pela renúncia! Do seu quarto de onde fizera o seu mundo – que lhe bastava.(pág. 45-46).

Esse estado espiritual a que Lèlito se entregara coincide, portanto, com aquilo que Jaime Franco denominou em sua "Teoria do Fado" de a "felicidade da renúncia", que consistiria na transformação da "infelicidade" do falhado em felicidade. Contudo, essa felicidade só permanece duradoura se houver a conformação completa com a infelicidade; o que, de fato, não ocorre com Lèlito. Na verdade, essa infelicidade da renúncia é abalada já no momento em que Lèlito percebe que não poderia justificar a sua existência pela infelicidade que sentia; chega, portanto, a duvidar da realidade desse próprio estado de infelicidade. Essa felicidade da renúncia era abalada, portanto, na medida em que via surgir em si uma preocupação com o seu futuro, com o seu porvir:

> Freqüentemente sonhava: 'O que eu poderei fazer! O que eu poderei fazer... se me curar de isto! Porque, mais ao fundo que tudo, como um resíduo de oiro num candinho em que se misturassem as mais diversas e turvas matérias, subsistia nele uma como involuntária mas poderosa vontade de viver, ou esperança de triunfar.(pág. 47-48).

Apesar de as forças que regiam a sua vida o terem levado até aquele estado de infelicidade, Lèlito sabia que vinha agindo nele também uma "involuntária mas poderosa vontade de viver, ou esperança de triunfar", havia a força de um Fado que deveria impulsioná-lo para a felicidade e que, de certa forma, entrava em conflito com as forças do

Fado que deveria conduzi-lo para a infelicidade. É, portanto, por causa da força desse Fado que o impulsionava para o triunfo que Lèlito não consegue se entregar totalmente à "felicidade da renúncia" e será, portanto, por causa dela também que Lèlito não aceitará entregar-se à "vulgaridade da vida quotidiana" da "velha casa" de Azurara, bem como obedecer à "tradição" e ao "ideal-moral" que nela vigoravam. E é, portanto, a preocupação de um possível futuro desvio da vida de Lèlito, tal como ocorrera com a vida de João, em relação à ordem imposta pela "tradição" familiar, que tomava conta da vida de seus pais Martinho e Maria Teresa. Assim, enquanto Lèlito debatia-se com os seus sentimentos de angústia e infelicidade, no enclausuramento noturno de seu quarto, seus pais, ao mesmo tempo, "deitados a par e fingindo ambos dormir por caridade um para com o outro, Maria Teresa e Martinho ruminavam ainda os seus pensamentos e apreensões" (pág. 66). É com essa referência à preocupação de seus pais com o caso do filho João, que se estendia agora ao de Lèlito, que se finaliza o segundo capítulo.

Na seqüência, depois de já se ter introduzido a problemática do caso de João, e de tê-lo relacionado à problemática existencial de Lèlito, são apresentadas, no terceiro capítulo, as personagens Maria Clara e Angelina, bem como é dado já um prenúncio dos problemas que envolvem cada uma. Assim como João e Lèlito, Maria Clara e Angelina também representarão, cada uma a seu modo, um conflito em relação à ordem e à normalidade impostas pela "tradição familiar"; ambas não se conformarão com a "vulgaridade da vida quotidiana" da "velha casa". Veremos, nesse terceiro capítulo, como nos são apresentados já os indícios das forças dos Fados de cada uma. Tanto Maria Clara quanto Angelina serão caracterizadas, por vias distintas, a partir de uma busca pela felicidade transcendente.

As personagens Maria Clara e Angelina ganham volume, nesse terceiro capítulo, mais precisamente no episódio em que as duas irmãs passam a desvendar os segredos do sótão da "velha casa de Azurara". Era o lugar para onde iam os pertences dos membros falecidos da família. Tal sótão funcionava naquela casa como uma espécie de memória intocada. O "Casão" era um lugar proibido, ao qual só se tinha acesso com a permissão de madrinha Libânia, o que era raro. Assim sendo, Angelina e Maria Clara aventuravam-se várias vezes em transgredir as regras da madrinha Libânia e punham-se a explorar, na hora do descuido dos adultos, os mistérios do sótão.

É a partir desse episódio do "Casão" que Maria Clara e Angelina são caracterizadas e é a partir daí também que as vidas de ambas passam a apontar para caminhos opostos: Angelina é seduzida e contaminada pelo passado da família, ao passo que Maria Clara repele todo e qualquer contato ou influência atávica que o ambiente do "Casão" pudesse proporcionar. Se por um lado Maria Clara procurava divertir-se com as velharias contidas ali, Angelina, por sua vez, via-se envolvida por um mistério que a dominava. Os dois maiores feitos das irmãs, no "Casão", foram encontrar os pertences e desvelar os segredos do tão misterioso "mano Brasileiro" e da mística "tia Clarinha". O que norteia o sentido desse acontecimento no romance é, visivelmente, o conflito de opiniões existente entre Angelina e Maria Clara, quando estas tiram as suas conclusões "investigativas" a partir dos pertences encontrados. Tal conflito é fundamentado sempre na questão da tradição religiosa da família. Se, por um lado, Angelina tende a aceitar essa tradição como algo certo, Maria Clara procura sempre questioná-la. Assim sendo, quando encontram nos pertences do "mano Brasileiro" um livro intitulado "Os Crimes dos Papas", Maria Clara coloca em dúvida a ortodoxia religiosa de seu ancestral, ao passo que Angelina esboça uma certa inquietação, como que se aquela descoberta ferisse os seus princípios.

É essa divergência entre Maria Clara e Angelina que é salientada, no romance, quando ambas descobrem os pertences da tia Clarinha, inclusive o seu livro de memórias. Enquanto Maria Clara faz tábua rasa de tudo, taxando os manuscritos de tia Clarinha como manifestações de loucura, Angelina se vê seduzida pelos dizeres misteriosos contidos naquele "pequeno livro" :

> Eram datas por extenso. Antes dessas datas, quase como no princípio do volumezinho estava escrito em tinta ordinária: 'Vou escrever com o meu sangue o dia da Graça'."(pág. 86).

Diante da perplexidade de Angelina para com as frases da tia Clarinha, Maria Clara procura convencer a irmã de que aquilo não eram manifestações religiosas, de santidade, mas sim expressões sintomáticas de um estado mental doentio:

> Isto são coisas da tia Clarinha, que morreu com o juizinho do avesso, e nunca foi muito certa da cabeça, parece...(...) Estas doidices fazem-te mal. (...) Eu também

> sou religiosa, mas não acho que seja preciso ler nem escrever loucuras... Deus não pode aprovar semelhantes disparates. (págs. 90-91).

Se, portanto, para Maria Clara os mistérios do "Casão" haviam terminado quando conseguira arrombar e vasculhar as gavetas dos móveis antigos, para Angelina, no entanto, o mistério era transcendental, ela queria era compreender o que significavam os escritos de tia Clarinha, escritos que tinha identificado a uma espécie de santidade. O episódio do "Casão" termina, portanto, com essa proibição, que impusera Maria Clara a Angelina, de prosseguir com a leitura de tais manuscritos.

Na seqüência ao episódio do "Casão" introduz-se já uma outra complicação concernente às relações familiares, trata-se da instauração de mais um conflito entre a tradição familiar e o exercício da liberdade individual pela busca da satisfação de uma felicidade transcendental; essa complicação diz respeito ao namoro de Maria Clara e Joaquim. Já pelo episódio do "Casão" delineia-se a configuração das personagens Angelina e Maria Clara, a primeira como sendo um espécie de herdeira da tradição religiosa da família e a segunda como possuidora de uma espécie de rebeldia latente; rebeldia que passa a ter seus traços reforçados por esse conflito que vem representar o seu namoro com o seminarista Joaquim. Esse fato do namoro vem introduzido por um diálogo entre Maria Clara e o tio Zé Bentes, ao qual a garota ajudava na plantação de batatas e que, por isso, transformara-se no seu principal confidente. É a ele que Maria Clara confessa o seu namoro com o filho da tia Ana Cancela, o seminarista. É também ao tio que Maria Clara revela que o seminário fora o único caminho de ascenção social que Joaquim encontrara:

> O ti'Zé Bentes bem sabe que o Joaquim é pobre. O padrinho quer que ele seja padre, paga-lhe o seminário; e ele aproveita. Vai assim aprendendo alguma coisa, que lhe pode servir para mais tarde. Doutra maneira, não podia estudar. Mas chegar a padre é que não chega!. (pág. 97).

Em contraposição à figura rebelde de Maria Clara que, compactuando com o seu namorado Joaquim, usa até da instituição religiosa para tirar proveito próprio, a figura de Angelina vai sendo construída a partir da idéia de uma predestinação místico-religiosa. É por isso que, enquanto Maria Clara via-se preocupada com as suas paixões terrenas, Angelina era atraída pelas paixões místicas que tinham sido despertadas pelos manuscritos

da tia Clarinha. É tomada por uma idéia de predestinação que Angelina sobe novamente ao "Casão" e toma para si o livrinho que continha os manuscritos de tia Clarinha, é em nome de Deus e da santidade da tia que Angelina convence-se de que deveria furtar o livro. É a partir de uma espécie de redenção divina que Angelina parece perceber que seu destino estava já traçado, e é diante dessa percepção que sela um compromisso espiritual com a tia Clarinha:

> Fora para ela, Angelina, que tia Clarinha, mesmo sem o saber, deixara escritas aquelas confidências e revelações! (...) Era Deus quem permitia tudo aquilo. E se agora, e não antes nem depois, descobrira ela o santo manuscrito, é que chegara a hora de o conhecer." (pág. 98/99).

Assim, ao final desse terceiro capítulo, temos já dadas as "raízes do futuro" das vidas tanto de Maria Clara quanto de Angelina. Apesar, portanto, de ambas terem vidas circunscritas ao mesmo ambiente, à mesma educação, às mesmas circunstâncias, podemos ver as forças dos Fados que regiam a vida de cada uma direcionando-as para caminhos opostos. Enquanto Angelina é tomada por uma tendência mística e leva em conta as descobertas do "Casão" como indícios de um chamado a uma vida baseada numa transcendentalidade santificadora, da qual a principal representante seria a "tia Clarinha", já Maria Clara é conduzida pelos seus Fados a buscar a sua felicidade transcendental na esperança da realização de um "amor-proibido" . Dada essa apresentação da predestinação da vida de Maria Clara e Angelina, do indício das direções das forças de seus Fados , veremos que tanto uma quanto a outra entrarão em conflito com a ordem do ideal moral e religioso ditado pela "tradição" familiar. Se Maria Clara o fará pela rebeldia e pela contravenção de tal ordem, Angelina o fará pelo excesso de obediência, pelo exacerbado fanatismo religioso, que a caracterizará como sendo tão anormal quanto os que se entregam àquilo que a moral burguesa chama de corrupção. É nesse sentido que, em relação à sua atitude de furtar o livro de tia Clarinha do "Casão",

> todos da família a reprovariam, não podendo compreender por que levara ela a cabo semelhante arrojo! E talvez, até, passassem a olhá-la com estranheza e medo, como se não deixa de olhar uma doida ou um criminoso... (pág. 99).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

A essa altura do romance podemos já vislumbrar as "raízes" que sustentarão as vidas futuras de João, Lèlito, Maria Clara e Angelina; os quais chamamos de os novos ramos da árvore da família Trigueiros. A cada um os seus respectivos Fados já haviam se manifestado: João abandonara a "velha casa" de Azurara para estudar mas acabara engajando-se na luta social, na causa do homem (como veremos a seguir) contra o mundo burguês estabelecido; Angelina acatara sua tendência místico-religiosa para a "santidade"; Maria Clara entregara-se à contravenção da tradição familiar em nome de um amor-proibido; Lèlito, por sua vez, vivia tomado pelo redemoinho de forças que o disputavam e que mantinham nele uma necessidade de transcendência, que se refletia numa sua vocação literária (a qual já deu os seus sinais em *Uma Gota de Sangue*).

O capítulo posterior, o quarto, traz-nos um episódio bem representativo da condição existencial conflituosa a que Lèlito estava fadado; por ele poderemos ver as conseqüências concretas do redemoinho de forças opostas que o disputavam. Nesse capítulo constatamos um Lèlito desajustado, rebelde em relação à ordem estabelecida pelo "ideal-moral" da "tradição" familiar, bem como um Lèlito tão defensor dessa ordem ao ponto de tomar atitudes drásticas. Tal episódio tem o seu momento culminante quando Lèlito flagra sua irmã Maria Clara conversando com Joaquim no quintal da "velha casa de Azurara". Esse episódio, contudo, está circunscrito à narração do que ocorrera num dia que era religiosa e miticamente marcado na tradição da família Trigueiros, o "dia das três missas": "um dia santo da família, o dia dos seus mortos."(pág. 105). A caracterização é feita de início por uma digressão, pela qual descreve-se inicialmente como se dava tal comemoração à época da infância de Lèlito. Em seguida volta-se ao presente e narra-se como acontecia o "dia das três missas" agora que Lèlito já se mostrava quase um adulto. Como a essa altura do romance todas as personagens habitantes do cenário da "velha casa" já se apresentam devidamente caracterizadas, o que se descreve, portanto, é como "cada um saboreava ao seu modo o dia das três missas".

Neste dia festivo para a família Trigueiros, era Maria Clara quem mais se divertia, aproveitando para importunar a irmã Angelina, e era ela quem "antes se impacientava com essas três missas rezadas em seguida." (pág. 115). Angelina, por sua vez, demonstrara desde criança uma atração e uma fascinação por esse ambiente religioso. Apesar de fazer parte da tradição familiar, o dia das três missas quase não ocorrera, desta vez em que Lèlito

voltara a sua casa para recuperar-se da doença que adquirira no colégio, devido à atual insatisfação de madrinha Libânia, insatisfação esta causada principalmente pela ausência de João. A festa só veio a ocorrer graças ao esforço de Martinho em manter a normalidade da vida em Azurara, apesar da desgraça que representava para ele o abandono do filho.

Com a descrição de como se dera esse dia das três missas, Lèlito volta a figurar em primeiro plano no romance; principalmente no momento em que, no jantar comemorativo de tal dia, começa-se a falar do caso de João e logo o relacionam ao de Lèlito. É isso o que acontece quando Martinho, como que para se justificar perante os parentes e amigos presentes, faz referência à ausência de João e como que para desviar o peso de uma sua possível culpa pela deserção do filho, repreende Lèlito, dizendo que este parecia que andava a enveredar pelos mesmos caminhos do irmão. Logo Lèlito percebeu que participava daquela cena do jantar como um dos componentes de "um joguete de aparências; justificações morais e religiosas".

Esse episódio em que Lèlito sofre a opressão de seu pai, que agia em nome de um atavismo, de uma tradição familiar, é bem representativo do cerceamento da liberdade que o meio familar exercia para o espírito de Lèlito; pois, se por um lado esse ambiente garantia-lhe a segurança e uma certa felicidade, por outro causava-lhe uma certa infelicidade pois mantinha-o amarrado a regras e preconceitos que ao mesmo tempo que lhe pertenciam hereditariamente também tolhiam a sua individualidade. A relação entre Lèlito e seu pai Martinho é similar àquela de Jaime Franco e seu pai, a qual é retratada em sua "autobiografia". À maneira de Jaime Franco, Lèlito também percebe a preocupação com a representação social de seu pai, a preocupação com as aparências. Percebe também uma certa atitude hipócrita e despótica que seu pai sustenta com o intuito de manter a ordem sócio-moral que lhe fora imposta pela tradição familiar. Contudo, Lèlito não consegue isolar-se do palco da representação social e rir de seu pai, tal como fez Jaime Franco na cena do jantar que relata em sua "autobiografia". Assim, ao mesmo tempo em que Lèlito entra em conflito com a ordem sócio-moral desse mundo burguês, também não consegue desvencilhar-se dele, pois, mesmo sabendo que essa ordem só sobrevive idealmente enquanto representação, mesmo assim acredita que o ideal humano deve caminhar para aquilo que essa ordem chama de bem, de normalidade e de felicidade. Ao

contrário de Jaime Franco, que desacredita do bem e do mal e, por isso, coloca-se acima de ambos, Lèlito acredita nesses dois lados e procura o primeiro.

Assim, se por esse episódio do dia das três missas vemos Lèlito experimentar o peso e a opressão das críticas de seu pai, sendo taxado de rebelde, moderno, contestador da tradição familiar, por outro lado veremos Lèlito exercendo um papel oposto, o do opressor e mantenedor da tradição que de certo modo herdara naturalmente. Isto acontece justamente no episódio em que Lèlito surpreende Maria Clara e Joaquim (o qual ia, costumeiramente, no dia das três missas, à casa de Azurara acompanhando tia Ana Cancela) conversando no quintal, às escondidas, a respeito de seus secretos planos amorosos.

Depois de ser abalado pelas ofensas desferias por seu pai no jantar, à presença de todos, Lèlito é arrastado

> a um melancólico devaneio que lhe durou quase todo o dia. Tal era ainda o seu estado de espírito quando, pelo cair da tarde, se foi esconder no seu recanto predilecto do quintal (...) Lèlito sentara-se, pois, na sua pedra tapeada de musgo seco. E já se embebia num meio triste, meio suave devaneio em que as lembranças do dia se misturavam com outras coisas familiares ao seu espírito, quando sentiu passos e vozes que se aproximavam. Reconheceu as vozes de Maria Clara e Joaquim. Percebeu que eles se sentavam no banco de madeira, sob os galhos do limonete. (pág.134).

Lèlito ouve toda a conversa do casal e descobre o plano de ambos, de como Joaquim aproveitava-se do auxílio do Abade para estudar no seminário, de como pretendia ele sair do seminário e formar-se engenheiro e casar-se com Maria Clara. Vendo a tradição moral de sua família ser ultrajada, bem como a religião ser usada estrategicamente por ambos, Lèlito repreende Maria Clara e discute com Joaquim, acusando-o de ser um impostor por estar freqüentando o seminário sem ter vocação para padre. Joaquim, por sua vez, procura comparar a sua situação com a de Lèlito, deixando implícita a acusação de uma sua possível covardia : "Há uma diferença entre nós, sabe qual é? É que você não gostou de estar no colégio, fugiu, e não volta! E eu não gosto de estar no seminário, mas tenho de estar." (pág. 138). Contagiado pelo efeito de tais palavras que Joaquim desferia contra ele e tomado pela ira, encarnado pelo espírito repressor, mantenedor da ordem

moral e da tradição religiosa da família, Lèlito age energicamente e "então, agarrando brutalmente um braço de Maria Clara, Lèlito arrastou-a consigo." (pág. 138) Ao mesmo tempo tentava justificar o seu ato como se este fosse um dever que lhe fora imposto pela sua própria natureza: "Não quero mandar em ti. Mas sou teu irmão, e mais velho." (pág. 139). Maria Clara, contudo, agarra-se ao colo de Piedade e, chorando, reclama das hostilidades do irmão: "Durante toda essa cena, Lèlito estivera sentado no canapé, como abatido. Ergueu-se, então, e saiu sem dizer palavra."(pág.142).

Com esses incidentes retratados no quarto capítulo, a personagem Lèlito, que até então aproveitava-se do ambiente da "velha casa" para se restabelecer do mal espiritual que se iniciara no colégio, vê somarem-se a esse seu mal os sofrimentos resultantes desses incidentes. Dos movimentos dos estados d'alma da personagem Lèlito tratará praticamente todo o quinto capítulo do romance.

Durante a sua estada na "velha casa" de Azurara, até o fatídico "dia das Três Missas", Lèlito parecia estar passando por um processo de recuperação diante do sofrimento que experimentara no colégio:

> Já o pantanoso desespero em que longos meses se atolara lhe ia ficando para trás, e contra qualquer resquício desse sofrimento Lèlito defendia-se forcejando por acolher ao amor dos que lhe eram caros; ao apreço de tudo que lhe pudesse dar prazer íntimo, tranqüilidade (...) Àquela espécie de estribilho com que, no colégio, se vingava do sofrimento aceitando-o, exaltando-se com ele, - 'serei uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo! Hei de sê-lo!'- normalmente substituía agora aqueloutro também nascido das suas entranhas: 'Serei feliz! Sê-lo-ei apesar de tudo! A minha alegria triunfará de todas as provações. (pág.144).

É assim que Lèlito, renegando a infelicidade, descarta conseqüentemente a "felicidade da renúncia". Da luta de forças que o disputavam, as forças que o conduziam ora à infelicidade ora à felicidade, era as da segunda que passavam a prevalecer. Eram essas forças do seu Fado Imanente que o inclinavam ao "triunfo", à felicidade, que o colocavam num estado de inquietação quanto ao seu destino. Lèlito sabia que a sua felicidade dependia da realização de algo transcendente ao que se toma como felicidade no conceito estabelecido socialmente. Sabia que a sua felicidade não correspondia à felicidade

do "triunfo" e do "sucesso" vulgares de uma vida burguesa que seus pais esperavam, e lutavam para que alcançasse. Lèlito sabia que a sua felicidade transcendia as preocupações vulgares do quotidiano, ao mesmo tempo em que surgia de uma sua necessidade imanente. Era assim que a sua inquietação não permitia

> renunciar a uma dolorosa e freqüente indagação íntima sobre o seu destino. Que o seu fim na vida fosse conquistar e gozar o que se diz 'uma boa posição', era idéia que não podia aceitar. Não; - bem sabia que tinha de ser alguma coisa mais! Ricos e medíocres, os outros! Tranqüilos e medíocres, os outros! Felizes e medíocres, os outros! A alegria que nele triunfava de todas as provações – era diferente. Diferente a sua carreira. Mas qual? Que seria ele! Um grande artista? Um aventureiro à sua maneira? Um pensador excepcional? Um reformador e um apóstolo? E até já tinha chegado a sonhar: 'o que eu devia ser – era santo; um grande santo!' Mas deste ideal se reconhecia ainda mais afastado que de qualquer outro: Não porque não acreditasse atingir, por vezes, momentos de santidade; - e estar preparado para a santidade pela trituração do sofrimento. Mas porque, durante todo este período da sua vida, Deus lhe ficava muito longe; ou ele julgava assim; e na verdade se não lembrava de Deus senão num plano superficial da sua inteligência, ou, por fulgurações mais fundas mas que se apagavam como relâmpagos, a longos intervalos. (pág.144/145).

Vê-se, por essa passagem, que a preocupação de Lèlito quanto ao seu *destino* recai sobre a sua preocupação com uma "felicidade transcendental", o que caracteriza uma certa sua "superioridade", à qual já houve referência em *Uma Gota de Sangue*. Dessa sua condição "superior" Lèlito é condenado, portanto, ao isolamento e à incompreensão daqueles com os quais convivia. Assim, da mesma forma como ocorria no colégio, Lèlito convertia a incomunicabilidade de seu complexo estado de espírito numa confissão que fazia a si próprio nos papéis que ia "escrevinhando" em seus momentos de solidão. Dessa forma, a sua preocupação com o transcendental transbordava numa necessidade de expressão que se convertia em seus escritos. Era por isso que dos seus sofrimentos e dúvidas, Lèlito

> não podia falar senão consigo próprio, ou, às vezes, nos seus papéis, - o que vinha a dar no mesmo. Eram coisas que faziam parte do seu segredo. E quem

> lhos compreendia?(...) Ora a verdade é que, nestas questões subtis, já todos apareciam a Lèlito como suspeitos de superficialidade. A verdade nua e crua era, até, que a imensa maioria dos homens (incluindo os reputados por inteligentes) lhe apareciam réus da mais charra incompreensão perante o quer que se lhes ofereça de verdadeiramente subtil... Mas, visto ser ainda bastante limitado o seu conhecimento experiencial dos homens, fundava-se tal juízo mais na intuição do que na experiência."(pág. 149/150).

Era, portanto, a riqueza de sua complexidade interior e incomunicável que preenchia a sua vida circunscrita ao seu mundo de Azurara. Era assim que ia vivendo Lèlito quando os incidentes do dia das três missas (as ofensas de seu pai e, principalmente, o flagrante que dera em Maria Clara e Joaquim) vieram-no perturbar,

> ou antes; complicara a perturbação que ainda o não deixara, com a intromissão de problemas alheios no coração dos seus próprios. O certo é que um problema alheio se tornava próprio desde que ele houvesse de interferir. (...) A recordação da cena torturava-o como um vago mas persistente remorso (pág. 150).

Esse remorso provinha da sua consciência de que a atitude que tomara em relação ao relacionamento clandestino da irmã poderia ter suas origens em juízos atávicos e que, de certa forma, contradiziam muito de suas convicções próprias. Esse remorso instaura um conflito no espírito de Lèlito, conflito este gerador de sofrimento, devido ao fato de que Lèlito passa a ponderar sobre a situação da irmã a partir de seu próprio juízo e não mais a partir do que lhe ensinara a tradição moral e religiosa da família :

> Pois seria, na verdade, tão condenável a mútua inclinação de Maria Clara e Joaquim? Deveria ele ter falado ao Joaquim como falara? Não se teria mostrado simplesmente incompreensivo, orgulhoso, estreito, agindo por força dum preconceito muito idêntico a tantos que lhe repugnavam?(pág.151).

Esse problema que passara a afligir-lhe o espírito fazia Lèlito recuperar um outro sentimento de remorso que, por hora, adormecera mas permanecera a incomodá-lo como um espinho cravado à sua pele. Nesse momento do romance recupera-se a história de vida da personagem Bento Adalberto. Agora, por conseguinte, são dadas também as "raízes do

futuro" dessa personagem. Essas "raízes" apresentar-se-ão, pois, como o prenúncio da vida desgraçada a que esta personagem está destinada. Em *Uma Gota de Sangue*, Bento Adalberto é caracterizado já como um frustrado, como um fraco, considerado um ser socialmente infeliz e fracassado. Pois bem, já nesse primeiro romance vemos que a felicidade que almejava essa personagem restringia-se à felicidade da vulgaridade de uma vida tranqüila e ajustada social e moralmente. Isso pode ser constatado quando ele declara a Lèlito os seus projetos de vida: "Queria ir para a minha terra, para junto da minha mãezinha, que pouco tempo terá de vida; arranjar lá qualquer emprego, fazer-me um pequeno proprietário... e casar." (pág. 176). Esse projeto de uma vida feliz, contudo, parece já natimorto quando, neste quinto capítulo de *As Raízes do Futuro*, Lèlito vem a conhecer a noiva de Bento Adalberto . Este parece estar fadado a fracassar no projeto de vida feliz que planejara para si. Veremos, posteriormente, em *Os Avisos do Destino*, de que forma os indícios de frustração do projeto de vida de Bento Adalberto mostrar-se-ão concretizados. Veremos, portanto, que esta personagem, mesmo buscando, não consegue escapar da infelicidade causada pela ação do mal alheio (no caso o de sua noiva) .

Tal episódio, constante deste quinto capítulo, que nos mostra as "raízes do futuro" da personagem Bento Adalberto, consiste, como vimos acima, no reencontro deste com Lèlito. É movido pelo sentimento de remorso e dívida para com o senhor Bento Adalberto que deixa a "velha casa de Azurara" (depois do longo período de refúgio que seguiu a sua fuga do colégio) para voltar à cidade que tanto lhe afligira o espírito.

É com a permissão de seu pai que Lèlito toma um comboio em direção ao Porto a fim de se reencontrar com o Sr. Bento Adalberto. Logo no primeiro momento do seu encontro Lèlito percebe que o seu amigo era já um outro homem; tornara-se mais decidido e menos submisso. Bento Adalberto conta a Lèlito que conseguira pela primeira vez enfrentar o diretor do colégio (justamente para defender-se da responsabilidade da fuga de Lèlito). Confessa a Lèlito que pedira demissão do Liceu e que tinha em seus planos voltar para a sua terra e casar-se. A propósito disso Bento Adalberto resolve apresentar a Lèlito a sua noiva, e para tanto marcam um encontro.

O encontro de Lèlito com o Sr. Bento Adalberto e a sua noiva Adelaide Barrentos no "Café Rocha" correspondera, portanto, às más expectativas que criara. Lèlito percebe que Adelaide exercia uma espécie de dominação sobre o amigo, além disso percebe

também nela insinuações de infidelidade, que só se deixavam transparecer pelos pormenores de seu comportamento, para os quais o Sr. Bento Adalberto fazia-se cego. E são justamente as insinuações dela a Lèlito que o perturbavam e o faziam sentir-se culpado perante o seu amigo; "o que mais o embaraçou foi o olhar breve, inquiridor, vibrante, com que a noiva do senhor Bento Adalberto o mediu dos pés à cabeça. Era um olhar em que ela parecia ajuizar, como mulher, da qualidade do homem que tinha diante de si."(pág.164). Era por isso que Lèlito, na volta para sua casa, "pelo caminho, rememorando os pormenores do seu dia, sentia-se perturbado e triste". (pág.170). Lèlito não conseguia, portanto, conter a fúria dos seus pensamentos a respeito da companheira que arranjara o seu amigo: "Ela é vulgar, estúpida, pretensiosa, talvez depravada... Que fará ela do senhor Bento Adalberto? Até já comigo começou a traí-lo! E eu colaborei na traição..."(pág.171). Esses pensamentos que teimavam em ocupar a sua mente durante o seu regresso à casa só cessaram de atormentá-lo quando, tendo chegado ao seu lar, é recebido com a notícia de que o seu irmão João iria regressar, em breve, à "velha casa de Azurara".

O sexto capítulo, que é dedicado ao episódio da chegada de João, é todo ele narrado sob a perspectiva desta personagem. Ao ser descrita a sua chegada a Azurara é também descrita a rememoração que era suscitada pelo seu contato com o cenário campestre que lhe fora tão familiar; percebe, então, que se tornava um outro homem:

> Entre o que então partira e o que hoje voltava, sentia ele a distância irremediável, fatal, que gera uma dolorosa e variada experiência. Demais, sabia ao que vinha; e o coração apertava-se-lhe.(pág.174/175).

É o motivo da sua vinda, desde aí anunciado, que preocupa João no reencontro com a família, principalmente com o seu pai, que era com quem teria que se confessar. Assim, "sobre o mais importante que tinha a dizer, não convinha falar logo; nem diante de todos"(pág.180). A volta à "velha casa de Azurara" imprimia ao espírito de João a percepção de dois níveis temporais diferentes, o de sua vida e o da vida na casa de Azurara:

> Seis anos. Seis anos, que afinal, são tão pouco tempo; - mas que representavam tantas mudanças na sua vida; tantas desilusões, tantas lutas que ao fim e ao cabo nada tinham ainda produzido! Na paz desta casa, entre estes móveis familiares

> como pessoas, com seres tão firmes na sua regra de viver como tais móveis no seu lugar, - que seriam, no fim de contas, esses turvos e agitados seis anos?(pág.181).

Apesar de tudo, João conseguia dissimular, perante todos os membros da família, o verdadeiro motivo de seu retorno. Evitando a verdade, evitava também o conflito, um conflito que residia em seu próprio espírito e que consistia em quebrar com a tradição familiar que lhe fora imposta e que lhe permitiu alçar vôos para além dos preconceitos que vigoravam dentro dos limites dos muros daquela casa. João buscara a liberdade e autonomia, mas agora pagava o preço. Sabia que só não poderia evitar o conflito com o seu pai, pois era a ele que deveria contar a verdade sobre a sua vida e era a ele que pediria ajuda.

João resolve, então, contar a verdade ao seu pai, mesmo porque a relação com ele o obrigava a isso; além do motivo maior, que era a esperança de, contando com a compreensão do pai, receber sua ajuda financeira. É assim que, após pedir dinheiro ao pai, confessa-lhe os seus problemas contando um pouco do percurso de sua vida nesse tempo em que se ausentara. Fala de sua esposa, que estava grávida e prestes a morrer. Tenta explicar também os motivos dos vários empregos perdidos graças às suas lutas em favor dos mais pobres: "me atrevia a pedir benevolência para alguns operários despedidos, que eram bons operários, e não eram suficientemente pagos." (pág.196).

Depois dessa confissão de João, começa uma discussão entre ele e Martinho, na qual o filho representa para o pai a rebeldia, a modernidade e a perigosa liberdade que este jamais experimentara. João é repreendido pelo pai, o qual cobra uma vida coerente com os princípios que julgava serem certos e que também tinham sido transmitidos a ele pela tradição.

João, por sua vez, diz não ser um homem sem princípios, mas um homem que optou pela liberdade :"o espírito do homem deve sacudir peias... é livre..." (pág. 196). Contudo, Martinho afirma que qualquer espécie de liberdade que recaía em rebeldia era sinal de fraqueza ("Nada é menos livre que o espírito do homem..., quando fraco e rebelde; rebelde a torto e a direito..."). É, portanto, pela condição da fraqueza do filho, e motivado pela situação precária de vida que vinha levando, que Martinho propõe-se a emprestar algum dinheiro ao filho. João, contudo, percebendo a posição de superioridade

que assumia seu pai para lhe conceder tal benevolência, não aceita a sua ajuda. Se aceitasse, João estaria assumindo a sua condição de fraco e estaria negando também todo ideal pelo qual lutara até então. É nesse sentido que João faz questão de deixar bem claro ao pai que, se ele era um homem que tinha fraquezas, elas não existiam por causa de sua rebeldia, de sua opção pela liberdade; estas, na verdade, eram as causas da sua força; a força que o fazia lutar contra a tradição e os preconceitos que o envolviam. É, portanto, negando a ajuda de seu pai e reiterando a sua condição de rebelde, sugerindo ainda que essa rebeldia deveria ser cultivada pelas gerações futuras (Lèlito), que João rompe em definitivo as relações com Martinho:

> Tenho no sangue todos os nossos preconceitos..., é um fato! Mas não desisto de os combater em mim e nos outros. Bem sei... não passo dum revoltado sentimental! Estou cheio de fraquezas, o pai tem razão. Mas outros virão depois de mim que serão muito mais decididos! Talvez o meu filho, amanhã, faça aquilo que eu não posso!... talvez o meu irmão mais novo...(...) É preciso trabalhar para o futuro. E quanto ao mais, saiba o pai que lhe não vinha pedir uma esmola! O pai é rico. E eu vinha, simplesmente, pedir-lhe um adiantamento, num momento difícil da minha vida... Acabou-se! O pai, afinal, pertence à categoria dos homens que eu combato. Bem..., Adeus! (pág.201/202).

Esse episódio, concernente ao diálogo (*mundo comentado ficcional*)[19] entre João e Martinho, é bem representativo da renúncia de João a uma felicidade garantida por uma tranqüilidade pautada pelo conforto vulgar de uma vida comezinha circunscrita à ordem sócio-moral e religiosa do mundo de Azurara. Tal renúncia, portanto, aparece, segundo o que podemos depreender do diálogo acima referido, justificada por uma luta de fundo ideológico, a qual incitaria o homem a "trabalhar para o futuro". Como já ficou sugerido nesse episódio e comprovar-se-á nos romances seguintes, essa luta ideológica mostra-se contrária ao "status quo" sócio-moral e religioso da família burguessa tal qual a de madrinha Libânia e Martinho Trigueiros. É nesse episódio, portanto, que são dadas "as raízes do futuro" da existência da personagem João.

Pensando os dados apresentados neste episódio a partir da "Teoria do Fado", vemos que a situação da vida de João encontra-se no estado dos "degradados", segundo o conceito

ditado pela ordem sócio-moral e religiosa do mundo burguês. Ainda sob esse conceito, João é tido por seu pai como um completo "perdido", portanto, um infeliz. Vivendo, assim, inserido no mundo regido pela ordem burguesa, mas contra ela, João torna-se um infeliz no sentido próprio e alheio de felicidade. No próprio pois a sua condição de vida passa a ser precária, já que lutava contra o sistema, e alheio, pois seu pai, por exemplo, sabia da sua infelicidade, e é justamente por esta que ele voltara para a casa. Apesar de ter sido conduzido a uma espécie de "degradação" social e a uma infelicidade, o que conduzia a vida de João era a sua preocupação com a "felicidade transcendental": atender às forças de seu Fado Imanente na tentativa de completar o seu destino, que consistia em "trabalhar para o futuro" melhor da humanidade. É por isso que, mesmo se reconhecendo cheio de fraquezas, João não aceita humilhar-se diante do seu pai e contradizer a sua ideologia, por isso rompe definitivamente com ele para abraçar a sua liberdade, mesmo esta se mostrando perigosa para o momento que atravessava.

A comprovação de que João tinha consciência de que renunciara à felicidade comezinha do mundo de Azurara em nome do cumprimento do seu destino acontece no episódio do capítulo seguinte, o sétimo, em que Lèlito presencia a "fuga" definitiva de João da "velha casa de Azurara", no qual há o momento de maior aproximação entre os irmãos através de um diálogo (*mundo comentado ficcional*)[20]. Nesse episódio, Lèlito surpreende seu irmão João arrumando a mala às escondidas, depois da conversa com Martinho. Surprendido, Lèlito pergunta ao irmão se ele irá fugir; este, depois de hesitar um pouco, responde afirmativamente e justifica-se do seguinte modo:

> Eles não contavam, talvez, que me fosse embora tão cedo, (...) Mas aqui, como hei de resolver os problemas da minha vida? Ainda sou novo... , posso continuar a lutar! Hei de continuar a lutar (pág. 205).

Depois de declarar isso ao irmão, pergunta a ele sobre o rumo que sua vida ia tomando. Lèlito, por sua vez, confessa ao irmão a sua fuga do colégio e a justifica dizendo ao irmão que o colégio o "corrompia". Diante dessa confissão do irmão, João dá alguns conselhos a Lèlito:

---

[19] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*): pág189-202.
[20] Cf *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*): pág.202-210.

> Acredito que te custasse o colégio, não quero acusar-te. Mas olha que, no fim de contas, talvez não tenhas perdido com lá teres andado! Pela vida fora... mais tarde... terás de ter muitas contrariedades; e deves estar preparado...(...) tu lá sabes. Mas o ter sofrido cedo, quando não aniquila o homem, torna-o resistente... Mais tarde compreenderás. (pág. 206).

Diante dessa previsão feita por João a respeito do caráter construtivo do sofrimento, Lèlito reage dizendo que já sabia daquilo, só que contra-argumenta dizendo que o seu sofrimento , ao invés de tornar-lhe resistente o tinha aniquilado :"Parece-me que já compreendo. Mas eu ia ficando aniquilado"(pág.207). Em seguida, Lèlito fala do estado doentio a que tal processo de aniquilamento o tinha conduzido e confessa também que vivia o seu debate interior: "Estive muito doente, e ainda não estou bem! Luto com muitas dúvidas..." (pág.207). A propósito desta declaração do irmão, João vê o lado positivo da indecisão do irmão: "É próprio de tua idade. Mais vale ter dúvidas que certezas antes do tempo". Na seqüência, João discorre a respeito do conceito de felicidade e pensa este em relação ao destino de sua vida e da vida de Lèlito. João demonstra, portanto, ter a consciência de que, ao ter abandonado a "velha casa de Azurara", abandonara também a "felicidade" dos homens comuns, a felicidade vulgar, em nome da busca pelo cumprimento de seu destino; é nesse sentido que alerta Lèlito dizendo:

> A felicidade... está aqui! É bem esta paz, este quintal, esta casa, esta firmeza e simplicidade de princípios... Mas há homens que não podem limitar-se à felicidade ; ou a certa forma de felicidade! (...)Tu, se não tiveres necessidade de outra coisa, deixa-te ficar. A mãe e o pai há de vir a precisar de ti. Dá-lhes o que eu não pude... não posso dar-lhes. Olha que isto é que é a felicidade tranqüila! Não há outra, lá longe... que valha esta! (pág.208).

Por esse conselho de João vemos que faz a distinção já de dois tipos de felicidade, a do homem comum e até medíocre, e a do homem que tem uma necessidade transcendental, que não se pode limitar a essa forma de felicidade, pois almeja a "felicidade transcendental". Assim sendo, a própria dúvida inerente a Lèlito, e que fora valorizada por João, já o caracterizava como um indivíduo que não poderia limitar-se à felicidade da vida

tranqüila baseada na "firmeza e simplicidade de princípios"; se Lèlito estivesse destinado a esse tipo de felicidade, a própria dúvida não existiria e assim não colocaria a si a seguinte pergunta : "Eu serei dos que têm que ficar, ou dos que têm de partir?"(pág.208).

Admirado com a predisposição de Lèlito à compreensão dos conselhos que lhe dava, João pergunta ironicamente ao irmão a respeito de como ele poderia compreender o que ele só veio a entender pela vivência, pela experiência. É por isso que João pergunta o seguinte a Lèlito: "Já sabes muita coisa! Foi nos livros que aprendeste tanto?"(pág.208). Depois dessa pergunta irônica, João pede desculpas ao irmão e pergunta se o havia magoado; Lèlito, por sua vez, fala ao irmão da característica que lhe era particular, de tomar conhecimento, ou de pressentir, certas experiências de vida sem mesmo tê-las vivido:

> Eu queria explicar-te... Há coisas que a gente sabe antes de as experimentar. É como se tivesse nascido para saber! E é por isso que depois as compreende tão bem nos livros... quando as encontra. Mas eu também hei de escrever, um dia... (pág.210).

É assim que, perguntado por seu irmão a respeito de suas intenções futuras, Lèlito responde que tencionava escrever "ao menos um" livro, as suas "memórias". Diante dessa revelação, João dá um último conselho ao irmão, a respeito da necessidade do homem de atender à sua necessidade transcendental de felicidade, a necessidade de cumprir o seu destino mesmo que essa busca significasse a renúncia à felicidade de uma vida tranqüila:

> Um homem não merece a dignidade de homem, senão na medida em que cumpre a missão que lhe coube; seja ela qual for! Se te não bastar isto... esta felicidade..., esta paz..., não há outro remédio: segue o teu rumo! Lembra-te que há outros seres, outras coisas, para além das memórias de cada um. As nossas memórias pessoais valem, podem valer; mas só quando realmente interessam a outros homens (pág.210-211).

Com essa conversa entre Lèlito e João, instaura-se um momento de reconhecimento mútuo entre os irmãos, um momento em que o passado (na visão do mais velho) e futuro (na visão do mais novo) se fundem. Cada um via no outro o que lhe faltava, Lèlito vê no rosto do irmão as marcas de uma vida já cheia de experiências amargas,

experiências estas que sabia que o aguardavam; João, por sua vez, via em Lèlito a sua juventude perdida. Foi assim que

> fitaram-se de muito perto, olhando cada um a cara do outro como se olha uma cara que verdadeiramente se vê. No rosto de João, então, leu ou adivinhou Lèlito o cansaço precoce, o desgosto dos homens, o vinco das pequenas e contínuas lutas inglórias, a aproximação da velhice com todas as suas resignações amargas. E nas feições irregulares, delicadas de Lèlito, via João a própria imagem da sua adolescência para sempre perdida. (pág. 210).

Na seqüência do capítulo narra-se, após o episódio da despedida de João, o momento em que Lèlito surpreende sua mãe chorando, no quarto de João, segurando a carta de despedida do irmão. Diante dessa cena, Lèlito resolve dirigir-se ao gabinete-biblioteca em que se encontrava Martinho e sugere a ele que fosse ao encontro da mãe. Angelina, que estava na sala de visitas, percebendo o choro da mãe, vai averiguar o que acontecia. Nesse ínterim Lèlito passa pela sala de visitas em que estava a irmã e avista um "pequeno livro encadernado a verde, manuscrito, com palavras a tinta azul, de longe em longe rosa, já um bocadinho amarelado, pelo tempo." (pág. 216). Tinha, o livrinho, à primeira página escrito o nome "Clara". Lèlito é surpreendido por Angelina quando este avaliava o tal livro. Sob pressão, a irmã confessa que aquele era o livro de confissões religiosas da falecida "tia Clarinha" e que o tinha roubado ao "Casão". Tendo lido alguns trechos de relance e percebendo o teor místico das palavras da falecida tia, Lèlito, temendo pela saúde mental da irmã, repreende-a: "Isto não são leituras para ti... para a tua idade. Bem sabes que a tia Clarinha morreu variada do juízo". Angelina, sentindo-se ofendida, discute com Lèlito argumentando que a tia era, na verdade, uma santa. Lèlito, por sua vez, acrescenta: "- Talvez tenha sido uma santa..., pode ser. Mas não estava no seu juízo perfeito quando morreu" (pág.220). Baseado nestes argumentos, Lèlito toma o livro das mãos de Angelina e promete queimá-lo; num primeiro momento a irmã reluta; depois, percebe que não iria conseguir tomar o livro de volta e muito menos convencer o irmão de que aquele livro fora escrito para ela ("Foi para mim que a tia Clarinha escreveu este livro"). Angelina resigna-se e passa a tentar entender a intervenção de Lèlito como uma ordem divina. Assim, para se confortar diante da perda do tão precioso livro, Angelina

buscava convencer-se de que não era uma pessoa tão pura e boa quanto a "tia Clarinha", a ponto de merecer a leitura do seu livro: "- Perdoe-me... eu sou má! Ela era boa, eu sou má..."(pág.222).

Desse modo, se pelo primeiro episódio desse sétimo capítulo temos a apresentação da condição "anormal" de João, perante o "status quo" sócio-moral e religioso do mundo de Azurara, ou seja, se vemos a personagem João condenada a um estado de "degradação" social e de infelicidade por ter optado por seguir o seu rumo, completar o seu destino, já por esse segundo episódio envolvendo Lèlito e a sua irmã Angelina, vemos um prenúncio da condição "anormal" a que esta será conduzida a propósito também de seu intuito de atender ao chamado de seu destino, que seria o de tornar-se santa, tal qual a sua tia Clarinha. Vemos, então, que tanto João quanto Angelina são conduzidos à infelicidade da vida "anormal" em nome da necessidade de cumprir a missão que a cada um cabia, em nome de uma "felicidade transcendental". É nesse sentido que podemos entender o que João diz a Lèlito a respeito de se deixar ou não o "mundo de Azurara" para se conseguir fazer cumprir o seu destino: "- Alguns dos que ficam podem fazer a mesma viagem... quero dizer: acabar por chegar ao mesmo ponto." (pág. 208). No caso de Angelina, ela não precisava renunciar ao "mundo de Azurara" para sair dele, pois apropriando-se do que ele próprio lhe proporcionara criou um seu mundo próprio, no qual era a santidade que consistia na "felicidade transcendental" a ser conquistada. É por isso, então, que os acontecimentos corriqueiros, como o fato de Lèlito ter-lhe tomado o livro de tia Clarinha, pareciam a Angelina como resultantes das forças de seu Fado, que queriam indicar a ela o caminho de seu destino. Neste caso, queriam mostrar o quanto ela era indigna da santidade da tia Clarinha, e o quanto deveria ainda se purificar para merecer chegar à altura dela. É, pois, com esse episódio envolvendo Lèlito e a irmã Angelina que se encerra o sétimo capítulo do romance.

O oitavo e último capítulo começa com a descrição do efeito que a partida repentina de João causara em Maria Teresa, sua mãe, e principalmente em madrinha Libânia. O fato de João não ter dado nenhum motivo suficiente, em sua carta, para a partida, contribuía ainda mais para o sofrimento de ambas. O fato é que a tristeza e o desgosto transformavam-se, em madrinha Libânia, em abatimento físico, o que a deixou em situação bastante debilitada.

Por esse tempo, Lèlito acompanhava o ritmo calmo que tomara conta da vida na velha casa de Azurara, assim, quando

> pensava em quaisquer dos acontecimentos recentes que mais o tinham perturbado, pensava com uma serenidade filosófica. Para tal estado contribuía o fato de Lèlito estar agora liberto de preocupações imediatas.(pág.233).

Afinal, apesar de não ter sido brilhante, já fizera no Porto o exame escolar que permitiria a sua ida para Coimbra. Era, contudo, apenas nos "seus instantes de superior serenidade, ou alheamento", que conseguia pensar em seus irmãos (João, Maria Clara, Angelina) sem uma "inquietação que o atormentasse"(pág.236).

No entanto, essa sua "feliz serenidade", que consistiria na já referida "felicidade da renúncia", volta a ceder espaço à antiga angústia que lhe era característica e tanto o afligira no colégio. Agora, Lèlito via agir sobre si as forças de seu Fado Imanente que o empurravam, novamente, para fora do "mundo de Azurara", no qual estava livre de ser corrompido pelo "mal alheio" bem como de ver aflorar o seu próprio. Voltaria, portanto, a ser tomado pelo redemoinho de forças que o acometiam, que o faziam oscilar entre a felicidade e a infelicidade mundanas. É assim que são lançadas "as raízes do futuro" da vida de Lèlito. Tal como aconselhara o seu irmão João, Lèlito sairá do "mundo de Azurara", pois sabia que a felicidade e a paz desse mundo não lhe bastariam, sabia que para merecer a dignidade de uma vida "transcendentalmente feliz" deveria cumprir a missão que lhe fora destinada, mesmo não sabendo ao certo qual seria.

As "raízes do futuro", contudo, só são realmente fincadas com a morte do ramo mais velho da árvore da família Trigueiros. Foi então que, coincidentemente à ida de Lèlito ao Porto para cuidar da sua partida para Coimbra, "se deu um triste acontecimento sem dúvida importante na história da velha casa de Azurara": a morte de madrinha Libânia. É com a descrição de madrinha Libânia em seu leito de morte e com a narração do momento em que Lèlito recebe a infeliz notícia, depois de regressar do Porto, que finda *As Raízes do Futuro*. Assim, com a morte de madrinha Libânia, parecia a Lèlito

> que uma parede daquela velha casa acabava de ruir, - que ninguém mais poderia levantar; mas cujos escombros guardaria para sempre no seu coração (pág. 248).

*

Pela leitura de *As Raízes do Futuro*, vimos que o mundo no qual imperava a ordem sócio-moral burguesa que fora constantemente evocado em *Uma Gota de Sangue* pelo protagonista Lèlito aparece agora como o palco central dos acontecimentos. Vimos ainda de que maneira esse mundo vai se configurando como aquele que é justamente o que é criticado por Jaime Franco em sua "autobiografia" e contra o qual este constroi a sua "nova moral".

Pudemos constatar ainda que a ordem sócio-moral e religiosa deste mundo, que se constitui no universo da "velha casa de Azurara", é sustentada por um atavismo que é representado por uma "tradição familiar". Estar incluso neste universo significa, por conseguinte, ser obrigado a atender à sua ordem, o que garante uma felicidade da quotidianidade de uma vida tranqüila e comezinha. Contudo, dentro desse universo há os indivíduos que possuem, cada um a seu modo, uma "necessidade de transcendência" que, via de regra, os coloca em conflito com essa ordem. É isso o que acontece ao protagonista Lèlito e aos seus irmãos, os quais ganham espaço maior neste romance em relação ao anterior. João, Maria Clara e Angelina, tal como Lèlito, cada um a seu modo tem já os caminhos de seus destinos tracejados no percurso narrativo deste romance. Vimos aí já anunciados os problemas que enumeramos nos itens a, b, c, e d, do item três de nosso prospecto de leitura organizado ao final do segundo capítulo desta segunda parte de nosso estudo.

Verificamos que tanto Lèlito quanto João, Maria Clara e Angelina são obrigados a renunciar à felicidade garantida por uma vida circunscrita aos limites das paredes da "velha casa" e à ordem sócio-moral e religiosa que lá vigorava, em nome da busca pela satisfação de uma "nessecidade transcendental". É nesse sentido que João entra em conflito com o seu pai em nome de sua "luta pela causa do homem", que Maria Clara infringe as regras de conduta em nome de um amor proibido, que Angelina rouba o livro proibido de tia Clarinha na tentativa de se aproximar da santidade. É também de acordo com a mesma lógica que Lèlito irá abandonar também a felicidade da vida comezinha de Azurara, para ir

viver a experiência de uma nova vida em Coimbra. Contudo, há uma particularidade no caso de Lèlito, pois este vive o "dilema original" pelo qual oscila entre o bem e o mal, entre a normalidade e a anormalidade, entre uma vida feliz e uma vida infeliz, e, como é a "expressão literária" o lugar em que esse dilema parece diluir-se, Lèlito sente necessidade de um certo acirramento desse dilema, o qual se daria simplesmete pela sua experiência de vida; a mesma experiência de vida que Lèlito vê refletida em seu irmão João e da qual sente falta. Assim, para poder produzir a sua "expressão literária", Lèlito assumirá viver experiencialmente. É nesse sentido que o seu destino vai se cumprindo na medida em que vive justamente para se confessar através da sua "expressão literária".

Tendo em vista os dados depreendidos da leitura de *As Raízes do Futuro*, devemos dar prosseguimento à leitura do terceiro romance do ciclo romanesco, *Os Avisos do Destino*, levando em conta o percurso existencial dessas quatro personagens, cujos caminhos são dados já nesse segundo romance. Dessa forma, a leitura que faremos a seguir não deverá seguir o fluxo normal das ordens dos capítulos do romance, mas sim deveremos seguir os momentos em que cada uma das personagens acima referidas aparecem em primeiro plano. Assim, poderemos verificar em separado, mas paralelamente, como acontece o processo de evolução existencial de cada uma e de que forma os problemas por nós já anunciados nos pontos a, b, c, e d do terceiro item do nosso prospecto de leitura vão ganhando maior densidade à medida que a narrativa faz evoluir a complexidade dos casos particulares de cada personagem .

CAPÍTULO V

O vaticínio do quotidiano ou *Os Avisos do Destino*

> *"Pelo exercício da instrospecção, pelo convívio com os meus semelhantes e a observação quotidiana, pelo aprofundamento de casos que se me deparavam, sobretudo por um sentir profundo e resistente, muito mais me inclinava eu a crer no determinismo e até num determinismo radical, total, absoluto. Nada do que no mundo sucedia – ou podia suceder no Universo – me parecia poder ser efeito do acaso, das circunstâncias, ou da ação humana."*
>
> **José Régio** [21]

Tal como salientamos ao final do capítulo anterior, concernente à leitura do romance *As Raízes do Futuro*, devemos atentar, agora, para o percurso existencial das quatro personagens (e para as problemáticas nas quais estas estão envolvidas e que foram enumeradas em nosso prospecto de leitura) cujas raízes de seus destinos foram já tracejadas naquele segundo romance. Trata-se das personagens João, Maria Clara, Angelina e do protagonista Lèlito.

Devemos esclarecer já de antemão que a leitura de *Os Avisos do Destino*[22] será feita de forma diferente da que procedemos com os dois romances anteriores. Agora não seguiremos mais a ordem dos capítulos, mas sim trabalharemos as histórias das quatro personagens acima referidas em separado. A própria organização desse terceiro romance nos possibilita esse procedimento de leitura, já que as histórias destas vão sendo contadas em separado e de forma intercalada. Assim sendo, em determinados capítulos apenas uma das quatro personagens figurará em primeiro plano, ao passo que as outras três permanecerão em segundo plano ou nem mesmo figurarão. O que pretendemos fazer é seguir a história delas percorrendo em separado também os capítulos em que cada uma figura em primeiro plano.

Dessa forma as histórias destas personagens poderão ser melhor entendidas a partir da idéia de um *Ensaio sobre o Fado*, tal como procuramos organizar o trabalho que antecedeu esse nosso processo de leitura do ciclo romanesco *A Velha Casa*.

---

[21] Régio, José. *Confissão Dum Homem Religioso*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1971) 3ª Edição, 1983. pág. 115.

[22] Régio, José . *Os Avisos do Destino*. Porto, Brasília Editora (1ª Edição, 1953) 3ª Edição, 1980.

A primeira personagem com a qual nos ocuparemos é o protagonista Lèlito. Dos quinze capítulos que formam o romance, em oito figura em primeiro plano (1,2,4,5,6,7,8 e 11), em cinco em segundo plano (3, 10, 13,14, e 15) e em dois está ausente (9 e 12). Já no que se refere à personagem João, o segundo a ser abordado em nossa leitura, a sua presença em primeiro plano se faz notável em três capítulos (12,13,14), em segundo plano aparece apenas em um (15) e no restante dos capítulos está ausente. A terceira personagem a ser trabalhada, Angelina, figura apenas duas vezes em primeiro plano (9 e 10) e três vezes em segundo plano (2, 3 e 8), no restante do romance permanece ausente. A quarta personagem com o qual nos ocuparemos, Maira Clara, figura também apenas duas vezes em primeiro plano no romance (3 e 15) e outras quatro vezes em segundo (2, 9, 10 e 14), no restante do romance também permanece ausente.

Para uma melhor orientação de nossa leitura de *Os Avisos do Destino*, baseada no percurso existencial de cada uma destas quatro personagens acima referidas, procedemos à organização de um mapa referente à participação delas nos capítulos que compõem o romance:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
L	*	*	#	*	*	*	*	*	-	#	*	-	#	#	#
J	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	*	*	#
A.	-	#	#	-	-	-	-	#	*	*	-	-	-	-	#
M.C	-	#	*	-	-	-	-	-	#	#	-	-	-	#	*

* Primeiro Plano
\# Segundo Plano
_ Ausente

I)O Percurso existencial da personagem-protagonista Lèlito:

No capítulo de abertura de *Os Avisos do Destino* saímos, juntamente com o protagonista Lèlito, do universo da "velha casa", a qual fora o principal cenário de *As Raízes do Futuro*, e passamos a acompanhar a narração do primeiro ano de vida universitária de Lèlito na cidade de Coimbra, ano este que "decorreu sem peripécias nem grande interesse visível."(pág. 7).

Basicamente, nesse primeiro capítulo, são descritos o ambiente e os habitantes da casa de aluguel em que Lèlito se hospeda em Coimbra, a quotidianidade de sua vida na faculdade e o seu encontro com um grupo de "extraordinários" estudantes aspirantes a

intelectuais e artistas. Da mesma forma que no colégio (em *Uma gota de Sangue*), Lèlito tinha um círculo muito reduzido de relações, chegava mesmo a isolar-se do convívio com os demais, e o motivo era ainda o mesmo, a hostilidade que se lhe impunha o ambiente da Faculdade. Dessa forma, praticamente todas as suas relações humanas resumiam-se àquelas que mantinha com os habitantes da casa de D. Felicidade, tendo em vista o fato de que na faculdade passava quase que todo o tempo a "ler na grande sala da Biblioteca Central".

Novamente vemos Lèlito suscetível ao "mal alheio" e, dessa forma, ao mal que via começar a aflorar em seu espírito. É assim que o sentimento de angústia e sofrimento que o afligira nos tempos do colégio, pela descoberta do "mal em si ou noutrem", volta a aflorar agora no ambiente da Faculdade:

> Uma sensação estranha principiou, então, a vir-lhe, que depois havia de se lhe repetir, em vários passos, pela vida fora: estranha, e ainda mais pela inquietante nitidez com que o salteava. Consistia em que, de repente, se via movendo-se não neste mundo real e terreno, (abalado em seus fundamentos) mas num outro imaginário como se evocado por um poeta em qualquer história, quando não por ele próprio sonhado. As paisagens que o rodeavam lhe apareciam, então, como simples estampas desse poema romanesco; ele mesmo, como o herói da história. Em que outro mundo verdadeiramente real viveria o seu autêntico ser? E era uma sensação que o perturbava, quase o aterrava, (felizmente, não durava senão segundos) como se, debaixo dos pés, lhe fugisse a consistência do chão. (pág.13)

Devido a esse estado de espírito Lèlito buscava, agora, em seu quarto alugado à casa de D. Felicidade, a mesma proteção que lhe proporcionava a sua "velha casa de Azurara" contra as ameaças do mundo. É nesse ambiente que vê proliferar os seus devaneios, é na solidão do seu quarto que consegue reconhecer-se nos papéis que "escrivinhava" ou nos livros que lia. Habitando, pois, dois espaços restritos, a biblioteca e seu quarto, Lèlito cultivava o encerramento no seu "eu".

Nesse primeiro momento do romance, reitera-se a característica de Lèlito de se confortar pela *felicidade da renúcia*, pois isolando-se em seu mundo livrava-se temporariamente do constante conflito interior que o acometia e que era a causa da sua infelicidade. Este estado de infelicidade, contudo, aparece mais uma vez como resultando

numa sua tendência que se mostrara já como uma espécie de necessidade vital. Trata-se da necessidade intrínseca de exprimir-se, de confessar-se a si próprio. Essa necessidade tornara-se aflorada justamente pelo auto-reconhecimento proporcionado pelo reconhecimento de seu "eu" no "eu" dos autores que lia. Sabendo-se "superior" aos demais e procurando defender-se da "vulgaridade e estupidez" alheias, Lèlito ia desfrutando, nesse seu "imenso pequeno mundo", da companhia que lhe proporcionavam as suas leituras, reconhecia nos autores que lia os conflitos de seu mundo interior e percebia que em muitos a complexidade dos problemas ultrapassava os seus próprios:

> Nunca , aliás, a sua curiosidade fora tão viva pelos novos mundos interiores que lhe revelavam os poetas só agora descobertos, os críticos e pensadores em cujo estudo se ia iniciando. (...) Lèlito descobria com alvoroço – principalmente, com uma especie de apaixonada gratidão dirigida nem sabia a quem, a quê, - que outros tinham sofrido de inquietações, tormentos, perplexidades, agonias, enlevos ou desesperos idênticos aos seus; superiores aos seus. Assim, através do espaço e do tempo, se reconhecia como um elo vivo numa cadeia de humanidade angustiada, palpitante, roída pela fome do Absoluto. Capazes, muito capazes eram esses seus grandes irmãos mais velhos de dar fascinante expressão literária quer à sua angústia, quer ao seu fado! Comparando com tais Obras os papéis em que, à maneira de diário, confissões ou memórias, e aliás com longas interrupções de sentido, ia registando ora as mais amplas ansiedades do seu espírito, (assim as julgava ele, naquela zona interior menos atingida pela convencional modéstia) ora os pequenos factos, puerilmente caricaturados em grande, da sua vida quotidiana, por certo não podia deixar de reconhecer Lèlito, ai dele!, a sua desanimadora inferioridade no exprimir-se. Nem por isso deixava de lhe ser comum, a ele e a tais heróis, o fundo dos sentimentos, pensamentos, aspirações. (pág.18-19)

Por essa passagem podemos já notar os "avisos do destino" da vida de Lèlito insinuando-se, pois, como notamos na análise dos dois outros romances, Lèlito fora caracterizado por estar situado num redemoinho de forças que o impossibilitava de seguir um caminho unívoco. Foi, assim, definido como um ser portador do *dilema original*, impossibilitado de decidir-se por um caminho, incapaz de aceitar a "normalidade" humana e, com isso, a sua vulgaridade e mesquinhez, que Lèlito configura-se como um indivíduo

que sofre de uma "necessidade transcendental" e por isso é "transcendentalmente infeliz". A expressão literária surge para Lèlito como forma de reconhecer fora de si o seu dilema e a sua necessidade transcendental . É nesse sentido que passa a reconhecer na expressão literária do problema da "necessidade transcendental" uma espécie de solução para o que na vida estaria fadado a permanecer irresoluto. A missão de Lèlito consistiria em dar continuidade à "cadeia de humanidade" de que seria descendente. A sua expressão significaria a continuidade e o estabelecimento deste elo com o porvir; nela residiria a sua transcendentalidade. E, se o seu sofrimento era resultante da disputa de forças de seus Fados, o seu destino residiria justamente na missão de exprimir essa disputa e o seu sofrimento. Lèlito reconhecia naqueles seus "grandes irmãos mais velhos" uma cumplicidade que o fazia perceber

> que não estava tão só como julgara! Não era tão anormal como, às vezes, o temia! Outros, admirados por grandes, haviam destapado ao mundo abismos perante os quais deixavam de parecer monstruosas as suas pequenas perversões de sensibilidade, ou complicações de sentimentos. Outros haviam descido muito mais fundo os sinistros degraus do Desespero, e subido mais alto, sempre mais alto, as escadas sem suporte do Ideal. (pág.19-20)

Desse modo, Lèlito veio a perceber que a expressão literária deveria preencher-se dos problemas suscitados por aquilo que quotidianamente vem designado pela humanidade como anormalidade: só a expressão literária podia destapar abismos perante os quais as "perversões" ou "complicações de sentimentos" deixavam de figurar monstruosos tais como figuravam no mundo real.

Se, por um lado, dentro de seu "imenso pequeno mundo" Lèlito via revelar-se a "expressão literária" como algo vital, constituída como uma sua missão dentro de uma "cadeia de humanidade" que sofrera e viria a sofrer dos mesmos males seus, por outro, Lèlito virá a conhecer a "expressão literária" feita para representar um papel para a sociedade: produzida a fim de conquistar o sucesso de crítica e público. Essa concepção a respeito da "expressão literária" surgirá a propósito de uma personagem que já figurava em *Uma Gota de Sangue*, da qual veremos também os seus "avisos do destino": trata-se da personagem Olegário. O enclausuramento de Lèlito em seu "imenso pequeno mundo",

habitado apenas por seres de papel, é interrompido por um encontro inesperado com esse amigo ainda dos tempos de colégio. Esse encontro vem a representar uma pequena variante na vida monótona a que se acostumara Lèlito. Olegário, seu antigo amigo do colégio, era "caloiro" do curso de Direito e vivia "lá para o lado de Montes Claros". É nesse momento, do encontro de Lèlito com Olegário, que é introduzido, já nesse primeiro capítulo, o ambiente do "grupo" de notáveis estudantes aspirantes a artistas e intelectuais. Era o "grupo de Montes Claros", cujos membros nada tinham de parecido com os parcos doutores com os quais convivera Lèlito até então. Desse primeiro encontro tivera Lèlito uma impressão de Olegário que mais tarde iria se confirmar: ia se tornando um típico burguês, para quem a expressão literária não passaria de ostentação. Sua expressão literária será, em oposição à de Lèlito, uma literatura sem fundo vital.

Mesmo lutando por preservar-se intocado em seu mundo, procurando esquivar-se do contato social e fugindo do compromisso de ir ter com Olegário e seu grupo de amigos de Montes Claros, Lèlito se vê envolvido, acidentalmente, por estes. Do episódio do primeiro encontro com os membros do "grupo de Montes Claros" surge a primeira grande discussão pela qual se expõe a ideologia de alguns membros desse grupo, na medida em que os mesmos são apresentados e caracterizados (*mundo comentado ficcional*)[23]. Nesse episódio Lèlito é inquirido de várias formas por um "doutor", membro do grupo, e em suas perguntas vinham implicadas respostas que pretendiam mostrar a Lèlito a ideologia do "grupo" a respeito da criação artística e literária. É durante o debate em que fora obrigado a entrar que é citada, e assim introduzida em *Os Avisos do Destino*, a personagem em torno da qual, pudemos constatar, gira todo o processo de construção romanesca de *Jogo da Cabra Cega*: Jaime Franco.

Na seqüência, o até então desconhecido "doutor", começa a falar sobre a posição dos seus companheiros de grupo a respeito do assunto sobre o qual conversava com Lèlito. É nesse momento que se lembra de apresentar-se e apresentar os membros do "Grupo". Esse é mais um momento do romance em que a similaridade com o *Jogo da Cabra Cega* é notadamente expressiva, mais particularmente em relação ao episódio em que Pedro Serra é apresentado ao "Grupo" e, paralelamente, os membros do "grupo" são apresentados a Pedro Serra ao mesmo tempo que vão sendo caracterizados e apresentados também ao

---

[23] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: diálogo) : págs. 27-38.

leitor. Da mesma forma que naquele romance, em *Os Avisos do Destino* os membros do grupo são apresentados em separado da figura de Jaime Franco, o qual parece fazer parte do "grupo" mas não aparece integrado nele num primeiro momento. Cria-se desde aí, portanto, um certo mistério em torno desta personagem.

No segundo capítulo de *Os Avisos do Destino* volta-se ao cenário da "velha casa de Azurara", isso devido ao fato de que a narração, acompanhando o percurso do protagonista Lèlito, passa a relatar o período de férias de Lèlito em sua casa. A propósito disso, neste capítulo, é descrito o estado "espiritual" da "velha casa de Azurara" depois da morte da madrinha Libânia, bem como o comportamento de seus habitantes. É nesse sentido que neste capítulo as personagens Angelina e Maria Clara dividirão a cena com o protagonista Lèlito.

No que se refere a Lèlito, especificamente, vemos ao final desse capítulo que se apresenta livre momentaneamente do "redemoinho de forças" que freqüentemente o perturbava. O *dilema original* que fazia parte de sua essência psicológica mostra-se, agora, aparentemente atenuado, pois, tendo-se entregue à satisfação da felicidade imediata da mundanidade, não sofria com a possibilidade da infelicidade. Vemos então que, até nesse estado de tranqüilidade e felicidade, Lèlito sentia a necessidade de expressão, era como se ele só pudesse compreender o que dentro de si existia se pudesse expressar-se; é por isso que Lèlito "sentia-se como demasiado cheio de coisas que queriam linguagem... de mundos que pediam para nascer" (pág. 57).

No quarto capítulo, volta-se ao relato da vida de Lèlito em Coimbra, já que acabaram as férias e com elas o seu tempo de permanência no convívio familiar. Assim, o cenário e as personagens deixam de ser os da "velha casa de Azurara". Esse capítulo marca um período de amadurecimento da personagem. Deixa de ser um "caloiro" e passa a integrar-se naturalmente ao meio estudantil e a identificar-se com o ambiente da cidade. Esse processo de mudança é assinalado pela mudança de habitat. Sob a influência de Estêvão, Lèlito sai da casa de D. Felicidade. Com essa mudança Lèlito inicia-se "numa vida mais variada" e é assim que "já lhe pareciam longe os seus ridículos temores de caloiro! E tanto a casa como a rua eram muito mais animadas."(pág.91).

É à descrição e caracterização do nicho de habitantes da casa-pensão de D. Emiliana, bem como da vida quotidiana da referida Rua das Flores, que é dedicado esse

quarto capítulo do romance. Lèlito sabia-se, agora, vivendo experiencialmente; entregue àquele ambiente urbano pequeno burguês decadente que era o da casa de D. Emiliana e por extensão o da Rua das Flores, Lèlito extraía o "humus humano" com o qual alimentava a sua complexidade humana. Inserido nesse ambiente, podia enriquecer a sua experiência com o contato com os "falhados humanos", com os degradados, com os quais, como vimos já em *Uma Gota de Sangue*, sentia-se identificado. Sentia-se, agora, orgulhoso de estar participando dos mesmos ambientes nos quais seus poetas preferidos tinham vivido, estava "porventura mais ou menos experimentando o que tinham experimentado. Porque só agora, na verdade, lhe parecia sentir-se viver em Coimbra."(pág. 101). Lèlito alimentava o seu espírito, agora, da "tragédia mais ou menos grotesca da rua em que vivia"; via essa tragédia representando-se para ele e ao mesmo tempo se via incluído nela. Sabendo-se incluído nessa tragédia, sentia-se ligado aos outros seres participantes dela; essa ligação tinha a sua causa, portanto, numa "sua incompreendida e radical solidariedade com toda a miséria ambiente, grotesca ou trágica..." (pág. 102).

Assim, se em *As Raízes do Futuro* vemos Lèlito recluso aos limites do universo da "velha casa", no qual não há a figuração dos falhados ou dos degradados, agora vêmo-lo inserido num mundo totalmente distinto do de Azurara, mas que também o completava, pois Lèlito sabia que havia muito dele próprio naquela degradação ou fracasso humano. É por isso que, mesmo sentido-se superior a esse ambiente, precisava dele pois via ali refletidos os problemas mundanos da humanidade, aos quais, na verdade, também pertencia. Era pelo convívio com os simples que conseguia amenizar os problemas oriundos da complexidade de seu espírito:

> Algumas vezes chegava Lèlito a acusar-se de manter, perante eles, uma espécie de duplicidade. Porém a verdade é que nenhuma hipocrisia lhe exigia a sua atitude. E então começou a notar que se, por um lado, o apaixonavam os tipos superiores e atormentados, (com os quais, no íntimo, se identificava) por outro lhe aprazia muito a camaradagem dos simples: pois na companhia destes naturalmente dava largas ao que em si mesmo sentia de também conforme com a humanidade comum. (pág.104)

Em contrapartida, o tipo superior e atormentado com o qual Lèlito se identificava e, juntamente com este, buscava distanciar-se do mundo humanamente mesquinho e

pitoresco, era Estêvão. Era neste seu companheiro que Lèlito via refletida a sua superioridade que seria baseada numa sua semelhante "necessidade transcendental" que se descolava da vulgaridade humana. Estêvão, tal como Lèlito, via na "expressão literária" algo que devia ir além de um modismo ou ser apenas uma moeda de troca nas discusões pretensamente intelectualizadas, tal como as do "grupo de Montes Claros", de uma das quais participara já Lèlito, como vimos no primeiro capítulo. Se Estêvão via na "expressão literária" algo de vital, era porque era um ser superior e atormentado tal como Lèlito.

Era com Estêvão que Lèlito na verdade aprendia: "Assim, muitas vezes, brincando, chamava a Estêvão mestre."(pág.110). Ambos formavam já um grupo intelectual, ou melhor, eram parceiros intelectuais, e como tais cultivavam opiniões adversas às do "grupo de Montes Claros", de Olegário. O final desse capítulo quarto é dedicado à exposição da ideologia de Estêvão em relação à literatura portuguesa e aos seus críticos, e por extensão são apresentadas as críticas de Estêvão aos membros do grupo de Montes Claros (*mundo comentado ficcional*)[24]. O final é estrategicamente construído para preparar a contraposição de mundos que será mostrada no capítulo seguinte (o quinto), no qual se narra o encontro de Lèlito com o referido grupo do qual fazia parte Olegário. Todas as figuras do tal grupo de "incipientes intelectuais" podem ser entendidas como sendo representativas da parte que Estêvão considerava como sendo negativa para a literatura e crítica literária de Portugal.

Nesta nossa tentativa de seguir o percurso existencial da personagem Lèlito, veremos que esse seu encontro com o grupo de Olegário servirá para salientar a sua posição diferenciada perante a "expressão literária". Veremos de que maneira a personagem Lèlito diverge das opiniões corriqueiras sobre arte e literatura que figuram nas discussões intelectualizadas do "grupo de Montes Claros". Será reiterada a idéia de que para Lèlito a "expressão literária" tem seu valor no seu conteúdo vital e, portanto, depende de uma certa sinceridade do artista, o qual deve colocar em sua obra o que de mais rico possuir de experiência vital. É por isso que a sua aspiração em se tornar escritor pertencia a um chamado de seu destino, diferentemente dos membros do "grupo" que viam na profissão de literato uma forma de conseguir o sucesso reconhecido no palco da representação social. É nesse sentido que no próximo capítulo veremos os membros do

---

[24] Cf. *Récit de Paroles* (Discours Prononcé : Diálogo) : págs. 110-114.

"grupo de Montes Claros" degladiando a propósito de uma discussão a respeito de uma classificação para o movimento literário que procuravam representar. Veremos, ainda, que é justamente a personagem Jaime Franco quem ressaltará a caracterização diferenciada de Lèlito frente à "expressão literária".

O quinto capítulo todo diz respeito aos acontecimentos que se deram na tarde em que Lèlito fora visitar a casa que Olegário dividia com alguns "seletos" amigos. Na verdade, este capítulo é o que mais se assemelha ao *Jogo da Cabra Cega*, pois, tal como a personagem Pedro Serra, Lèlito é introduzido abruptamente nas discussões intelectualizadas do grupo (*mundo comentado ficcional*)[25]. Ao chegar a tal casa, percebe já a diferença entre esta e a pensão em que morava. Tratava-se de um ambiente mais requintado, com decorações finas e os rapazes do tal grupo tinham a aparência menos de estudantes do que de janotas burgueses. Devidamente apresentado aos colegas de Olegário e introduzido naquele ambiente decorado por uma "espécie de luxo burguês-médio", Lèlito permanece voluntariamente alheio àquela discussão em que se procurava uma definição ideológica ou uma classificação estético-literária para uma revista que o "grupo" pretendia lançar.

De um modo geral, a discussão orientava-se no sentido de definir a revista como sendo símbolo de um certo "classicismo modernista", na qual seriam publicadas as obras mais significativas das correntes mais modernas, e que por serem originalmente representantes de seu tempo, seriam eternas como as clássicas. Essa discussão intelectualizada do "grupo", a que assiste Lèlito, aparece organizada no romance em forma de polêmica e desse modo ganha o seu ritmo através da lógica da contraposição de idéias, as quais vão sendo proferidas pelas personagens participantes. Tal polêmica evolui até o ponto de ser como que concluída "acidentalmente" pelo discurso de um membro do "grupo", Castro Maldonado, que caracteriaza a ideologia da revista do seguinte modo:

> Pois quer Vocês entendam, quer não! Isso de escolas, novidades, correntes, e tudo mais dessa laia, não importa senão num dado momento! Ou, mais tarde, ao especialista de história literária. O que realmente interessa são as obras! As obras e as personalidades. É o valor *absoluto* das criações. (págs. 123/124)

---

[25] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo): págs. 115-153.

Como dissemos, esse discurso encerra "acidentalmente" a discussão a respeito da orientação estético-literária da revista, pois, antes mesmo que Castro Maldonado terminasse o seu discurso, Olegário o interrompe chamando a atenção para a chegada de Jaime Franco ao "grupo". De imediato, Jaime Franco causa um mal estar em Lèlito, que vê nele um ser paradoxalmente atrativo e repulsivo:

> Era um homem antes baixo, todavia muito bem proporcionado, e certamente mais forte do que à primeira vista pudera parecer. Tinha feições talvez belas; pelo menos correctas, ou até finas, apesar do queixo fendido e a boca um tanto grande, fria. Mas a verdade é que, de princípio, os seus olhos cinzentos muito claros, quase brancos, mal permitiam ver as linhas do seu rosto. Possível era que as mulheres o achassem atraente; ou ele despertasse nelas uma curiosidade de ordem sensual e mórbida. Porque a sedução que se lhe podia reconhecer enraizava num quer que fosse de inquietante, que, por outro lado, o poderia tornar repulsivo. (pág. 125)

Depois das devidas apresentações, outro membro do "grupo", Emílio Pontes, pergunta aos companheiros se já tinha sido dado início a uma tal "leitura". Lèlito, até aquele momento, não fazia idéia do que se tratava. Até que Olegário se manifesta dizendo que aguardava justamente a chegada dos três componentes do grupo para começar a leitura do texto que preparara e que tencionava publicar na futura revista do grupo. Emílio Pontes, por sua vez, reclama a Olegário dizendo que este obrigava o grupo a "gramar" alguns minutos de "literaturice!". Mesmo assim, Olegário lê o seu texto, que tinha como título "Os Grandes Indesejáveis". Para se obter a representação da leitura que Olegário fazia de seu texto, este é como que transposto no interior da narrativa desse quinto capítulo. Em seqüência ao trecho do texto da personagem Olegário, são apresentados, atravéz da voz do narrador onisciente, os juízos que borbulhavam na mente de Lèlito a respeito da qualidade de tal texto, bem como de sua repercussão no grupo de Montes Claros.

Era assim que Lèlito via-se-lhe revelado o "talento verbal e conceptista do amigo", do seu antigo companheiro do Colégio que mostrava-se um "esperançoso literato" mas que deixava a força da expressão retórica encobrir a sua verdadeira individualidade e originalidade. Na verdade, vemos já nesse caso envolvendo o "ensaio literário" do amigo Olegário a diferença de posições que há entre ambos frente à "expressão literária". Apesar

de Lèlito perceber que Olegário fazia uma exaltação aos "gênios malditos" da literatura, àqueles que são tidos por anormais e degradados no palco da representação social, Lèlito sabia que aquilo que Olegário defendia em "seu belo trecho de prosa" não era condizente com a sua posição verdadeira, na vida, perante aqueles mesmos "anormais" e "degradados". Portanto, é nesse sentido que a posição de Olegário é a daquele que lida com, e produz, uma literatura morta. É assim que Olegário se opõe a Lèlito no que se refere à "expressão literária", já que este via as anormalidades dos escritores que lia refletidas em si próprio, bem como era a sua expressão literária uma forma de confessar aquele seu lado que não era aceito como normal pela representação social. Logo, se para Lèlito o que importa na literatura é a vida que ela carrega e não a forma como ela a carrega, a literatura de Olegário mata a vida. É nesse sentido que "os mais inquietantes Gênios – os mais perturbadores do necessário convencionalismo social – são aceitos pelo mundanismo literário, desde que bem mortos, bem enterrados, bem cobertos de flores de papel" (pág. 129). Olegário, portanto, pertence a esse "mundanismo literário" e só louva os "gênios malditos" pois os reconhece já bem mortos. A partir desse episódio Olegário e Lèlito já estão configurados em relação à posição antagônica que assumem perante a "expressão literária". Na seqüência, por conseguinte, há um desenvolvimento da discussão que o tal texto de Olegário fizera desencadear no "grupo". Basicamente, os mesmos membros do "grupo" que antes discutiam a orientação ideológica da futura revista agora procuravam classificar esteticamente o texto de Olegário a fim de estabelecer uma coerência deste em relação à ideologia da revista.

Enquanto os membros do grupo discutiam o texto de Olegário, Lèlito não conseguia entender o que queria dizer todo aquele "palavreado" que fora construído em torno do texto de Olegário. Este, por sua vez, enquanto autor do texto, nem pensava no sentido de tal discussão, satisfazia-se apenas com o fato de seu texto estar sendo discutido. Assim sendo, Lèlito sente uma espécie de piedade por Olegário e, contrariando as suas sinceras opiniões sobre seu texto, diz que Olegário já escrevia bem. Contudo, para não ser tão insincero, Lèlito faz algumas ressalvas, julgando haver em tal texto uma falta de autenticidade, "uma certa maturidade que o Olegário ainda não tem, por ser muito novo..." (pág. 136).

Diferentemente das demais opiniões dos membros do "grupo", que giravam em torno da questão da definição das categorias estético-literárias, Lèlito pauta a sua crítica pela falta de "vivência experiencial" do antigo amigo; essa sua crítica, portanto, deixa transparecer já a sua posição pessoal frente à produção literária. Olegário tenta contra-argumentar e começa uma discussão com Lèlito.

É nesse momento de divergencia entre Olegário e Lèlito que intervém Jaime Franco. Este tenta esclarecer os pontos de vista de ambos, e diz que Olegário era um Artista e, como tal, conseguira atingir o seu objetivo, que era o de cativar :"Todos ouvimos o seu trecho agradados... e é isso: a arte é uma sereia." (pág. 138). Quanto a Lèlito, Jaime Franco argumenta que ele buscava na expressão literária algo que a ela própria transcendia, e diz que o texto de Olegário não se prestava a atender as aspirações de Lèlito: "Ali o seu amigo Manuel, porém, sofre doutras aspirações."(pág.138). Jaime Franco, em seguida, pergunta a Lèlito se este já tinha escrito algum texto; mesmo recebendo uma resposta negativa e insincera, Jaime Franco hipotetiza que as características principais de um texto de Lèlito seriam opostas às do texto de Olegário:

> apostaria que os seus escritos estão cheios de preocupações que não são do artista...; e por isso creio que ainda serão... eles, os escritos... artisticamente informes. Adivinhei? Bem, não diga nada! Tenho o infortúnio de ser bastante mais velho, meu jovem amigo. Dá-me licença que o trate assim, não é verdade? O que o chocou no belo trecho de Olegário foi precisamente que ele valoriza certas atitudes... (...) mas sem ultrapassar uma expressão artística, isto é: aproveitando o tema para um belo exercício verbal.(...) O mesmo tema, tomá-lo-ia o meu amigo como pretexto a diversos aprofundamentos... a previsões assentes sobre os seus começos de experiência pessoal... (pág. 139)

Após proferir a sua opinião crítica a respeito da arte e da literatura, Jaime Franco argumenta no sentido de desqualificar a posição que, segundo ele, Lèlito assumia perante a expressão artística. Segundo Jaime Franco, não se deveria cobrar da arte (literatura) senão sensibilidade estética, por isso dever-se-ia valorizar nela o trabalho com a expressão e não com o tema expresso:

> Pois o que é toda a arte literária, toda a literatura como arte, senão um belo exercício verbal? E não tenhamos ilusões! O que na arte literária importa não são os temas, não são as ideias, não são as intenções...(qualquer tema pode ser maravilhoso nas mãos dum artista!) o que importa é a forma verbal que os temas assumem. A sensibilidade estética..., e a sua qualidade... é natural: também a qualidade dessa sensibilidade! Eis o que importa na arte literária... (pág. 140)

Diante dessa argumentação de Jaime Franco, Lèlito procura mostrar ao seu interlocutor que poderiam haver outros juízos legítimos a respeito da literatura além daquele que expunha. Jaime Franco, contudo, concorda com a contra-argumentação de Lèlito e pede a ele que não o interprete mal, entendendo-o como uma "pessoa capaz de ver as coisas só por um lado!". É nesse momento que o Jaime Franco de *Os Avisos do Destino* recupera a caracterização do Jaime Franco de *Jogo da Cabra Cega*, em que é definido, a partir da "Teoria da Ironia", como um ser paradoxal, que não opta por nenhum lado mas por todos ao mesmo tempo. É nesse sentido que Jaime Franco explica-se a Lèlito da seguinte maneira: "o meu mal... o meu grande mal... é até vê-las [as coisas] por todos os lados. Se me permite a imodéstia, eis um dos terríveis privilégios da inteligência! Um privilégio que se paga caro..." (pág. 141). É nesse momento do romance que Jaime Franco começa a revelar a sua condição de "ironista típico", definição que recuperamos de nossa leitura de *Jogo da Cabra Cega* e que, ao relacionarmos à "Teoria do Fado", fizemos coincidir com o conceito de Fadista.

É, pois, justamente Jaime Franco o único capaz de compreender a complexidade da relação de Lèlito com a literatura. Só ele admite que seria a "expressão literária" para Lèlito uma forma de solucionar as tendências opostas às quais se via inclinado. Jaime Franco supõe justamente que a literatura serviria para Lèlito experimentar a vida daqueles que, segundo a "Teoria do Fado", teriam sido conduzidos ao lado da degradação, da miséria e da anormalidade. Diferentemente de Olegário, portanto, Lèlito vivencia, pela literatura, a condição anormal e extravagante do "gênio maldito". É nesse sentido que Jaime Franco revela a Lèlito o que para ele mesmo permanecia velado, que era o fato de a "expressão literária" surgir em sua vida como uma solução de seu problema existencial. É a partir dessa percepção que Jaime Franco complementa a sua tese dizendo que, na verdade, Lèlito pretendia

> ser um desses monstros que sempre tanto interessam aos poetas – um criminoso, um santo, um louco, um maldito – mas sê-lo não como realmente são na vida, que aí se podem tornar simplesmente repugnantes, mas como o são na arte, onde sempre nos aparecem belos, sedutores na sua anormalidade... Cá está! Viver a arte, ser a arte, não fazê-la, embora a viesse a fazer depois. (pág. 141)

Como a discussão enveredara para o lado de Lèlito, passando a ser este o foco de interesse nos discursos de Jaime Franco, Olegário, percebendo que a sua obra perdera espaço na discussão, intervém propondo uma pausa ao colóquio intelectual oferecendo um pequeno banquete aos membros do grupo. Enquanto todos no grupo já se apresentavam tomados pelo álcool, alternando momentos de consciência e inconsciência, na discussão a respeito da futura revista, Lèlito, não mais são que os demais, viu como se tinham isolado, ele e Jaime Franco, de todos. Ambos já não prestavam atenção à discussão que vigorava no grupo. Jaime Franco procurava, agora, explicar a Lèlito qual era o seu interesse por ele. Declara que Lèlito parecia interessante pois o considerava ainda puro. Lèlito, por sua vez, responde ironicamente se era por ele ainda ser puro que Jaime Franco procurava pervertê-lo. Diante desta desconfiança de Lèlito, Jaime Franco procura precisar melhor o termo "puro", dizendo que via em Lèlito uma pessoa superior (mais inteligente que os demais do grupo) e livre dos vícios que assolam os pretensos literatos e os aspirantes a intelectuais. Passa, então, a argumentar a favor de Lèlito e em detrimento dos demais do grupo:

> A humanidade é miserável – os homens são egoístas, semiloucos, fracos... e sobretudo mesquinhos! Mas tenazes na defesa dos seus pequenos interesses e vaidades. Não é verdade que o seu amigo Olegário nada vale, mas é dolorosamente vaidoso? Olhe, quer que lhe diga muito simplesmente por que me interessei por si? Porque Você é mais inteligente e mais sensível... Há em você uma força. Estou farto de lidar com patetas pretensiosos, narcisos decadentistas, e, talvez pior do que isso, talvez pior: com inteligentes vulgares, ou sentimentais de sopro curto. Que há-de a gente fazer, então, senão entreter-se um pouco a jogar com tais bonecos...? (pág. 149)

Chocado com essas declarações de Jaime Franco, Lèlito pergunta a ele se eram estes os juízos que ele fazia a respeito dos seus amigos do "grupo" de Montes Claros.

Ironicamente, Jaime Franco responde a Lèlito da seguinte forma: "meus amigos... eles? Eu ... amigos?! Mas vejo que o meu amigo retribui mal a minha franqueza!"(pág. 149). Diante da perplexidade de Lèlito, Jaime Franco ainda o instiga sugerindo que este participaria das mesmas opiniões: "Digo que talvez o seu juízo sincero sobre os presentes não difira muito do meu. Assim o meu jovem amigo quisesse confiar-se um bocadinho..." (pág. 149).

Na verdade, o que ocorre nesse episódio em que há o primeiro contato entre Lèlito e Jaime Franco é que o segundo tenta mostrar ao primeiro aquilo que este procurava velar ou o que não conseguia enxergar em si mesmo, uma certa superioridade e um certo desprezo por aqueles pretensos intelectuais e artistas do "grupo de Montes Claros". Jaime Franco cobra de Lèlito uma auto-sinceridade e faz isso mostrando a sua sinceridade, a sua característica inerente que é a franqueza. Através disso Jaime Franco estabelece um laço entre ele e Lèlito, um certa cumplicidade. Na verdade, o que faz com que Jaime Franco perceba a superioridade de Lèlito é a descoberta de que este vive o problema de seu "dilema original", que o coloca no meio do redemoinho de forças das caras adversas de seu Fado, o que faz com que Lèlito, apesar de ser considerado um anormal, também viva a anormalidade e consiga identificar-se aos "gênios malditos" da literatura e não apenas apreciá-los esteticamente como os demais, a exemplo de Olegário. Jaime Franco sabe, pois, que Lèlito vive a ambiguidade, a paradoxalidade humana, e isso faz com que possa declarar-se a Lèlito como aquele que vive a anormalidade, pois sabe-se superior à mediocridade humana. Assim, se Jaime Franco é superior pois vive a imoralidade em nome de uma amoralidade e, portanto, trata-se de um anormal segundo a ordem sócio-moral estabelecida, e se Lèlito é capaz de viver a anormalidade através da literatura, logo ele é também superior, pois é capaz de, através da sua expressão literária, compreender a superioridade de um anormal tal qual Jaime Franco.

Já Olegário, por um outro lado, está fadado à mediocridade, pois encara os "gênios malditos" enquanto seres de papel a serem contemplados. É nesse sentido que os inquietantes gênios – os mais perturbadores do necessário convencionalismo social – são aceites pelo "mundanismo literário", do qual faz parte Olegário, "desde que bem mortos, bem enterrados, bem cobertos de flores de papel". Aqueles que fazem parte do "mundanismo literário" só contribuem para a manutenção da ordem sócio-moral estabelecida, contra a qual Jaime Franco se insurge. É assim que, mesmo reconhecendo os

dois lados ditados por essa ordem, o da normalidade e o da anormalidade (do bem e do mal, da felicidade e da infelicidade) eles contribuem para a aceitação de apenas um dos lados. Lèlito, por sua vez, aceita que o homem pode participar dos dois lados ao mesmo tempo; que é o que faz Jaime Franco através de seu método de vida de "ironista típico", de "Fadista"; o qual aparenta normalidade mas utiliza-se da (e vive na) anormalidade.

É justamente essa conversa entre Lèlito e Jaime Franco, pela qual o segundo tenta cativar o primeiro, que praticamente encerra o quinto capítulo de *Os Avisos do Destino*. Mais precisamente, o final do capítulo se dá com a descrição da reação desesperada de Lèlito perante o discurso intimidador de Jaime Franco, que culmina com a sua despedida e saída abrupta da casa de Olegário. Descreve-se também o vaguear de Lèlito pelas ruas escuras que perfaziam o caminho de volta de Montes Claros à pensão de D. Emiliana na Rua das Flores. Em sua chegada à casa de D. Emiliana, Lèlito, perturbado pela bebida, é carinhosamente auxiliado por Livinha, que o ajuda a subir as escadas e entrar no seu quarto. É nesse momento do romance que é já sugerida uma certa sensualidade nas relações entre Lèlito e Livinha.

O capítulo seguinte, o sexto, inicia-se com o relato do dia posterior à visita de Lèlito a Montes Claros, no qual é inquirido por Estêvão a respeito das impressões que lhe tinham ficado dos membros de tal grupo (*mundo comentado ficcional*)[26]. Ao primeiro questionamento do amigo mais velho, Lèlito procura safar-se dizendo que todos os de Montes Claros tinham-lhe parecido inteligentes. Estêvão, contudo, sem aceitar essa resposta evasiva do amigo, rebate o qualificativo de "inteligentes" dizendo que apesar disso eram todos vazios.

Estêvão segue pedindo a opinião de Lèlito sobre cada um dos membros do grupo perguntando qual deles parecia ser mais inteligente. Lèlito vai citando os nomes um a um (Castro Maldonado, Olegário, Emílio Pontes, Carlos Frederico); a todos os nomes Estêvão reagia com a mesma indiferença, sem mudar a opinião que cultivava a respeito deles todos, não passavam de seres vazios. De um membro do grupo, contudo, esperava com ansiedade Estêvão que falasse Lèlito, tratava-se de Jaime Franco. Lèlito percebia um forte interesse do amigo em relação a Jaime Franco e pergunta se era este que Estêvão achava ser o mais interessante do grupo. Lèlito é surpreendido por Estêvão quando este diz que não se

---

[26] Cf. *Récit de Paroles* (Discours Prononcé: Diálogo): págs. 155-165.

interessava por Jaime Franco por achá-lo mais inteligente, mas sim porque temia a sua perniciosa inteligência, a qual poderia influenciar Lèlito:

> Não! Eu não o acho interessante! Para mim, já tais homens perderam todo o interesse. O que são é doentes... anormais... Detesto a anormalidade! Pelo menos a desses, que não cria nada. Doença e vazio, confusão e secura, é o que têm dentro de si. Mas o seu mal é contagioso. Pode ser perigoso para um rapaz como tu. Quis prevenir-te: Não te iludas com as aparências sedutoras do teu 'Jaime'! Sim, esse é inteligente, na medida em que pode sê-lo. Mas observa-o a frio, sem que ele o note: Verás como dentro de toda essa inteligência não há nada que preste, que fecunde... (...) A anormalidade dos criadores é coisa diferente. (pág. 158)

Após desferir seus juízos sobre Jaime Franco, Estêvão, declarando não querer falar mais sobre ele, pergunta a Lèlito se já tinha lido o livro do escritor Ricardo Abrantes. Com a apresentação da personagem Ricardo Abrantes, há uma contraposição entre esta e a figura de Jaime Franco, o qual Estêvão considera dotado de uma "anormalidade perigosa". Na verdade, como Jaime Franco é um "super-homem" que se coloca acima da moral, acima do bem e do mal, permitindo-se a imoralidade, Estêvão teme esse tipo de anormalidade: a anormalidade daquele "que não cria nada". Veremos, portanto, que Estêvão valorizará a anormalidade que serve de estofo à produção literária, por exemplo, tal como a de Ricardo Abrantes. A partir do que se pode depreender dessa posição de Estêvão, há dois tipos de anormalidade, a que age perniciosamente e que tem como representante Jaime Franco, e a que produz algo de bom, que é a do gênio literário, tal como a de Ricardo Abrantes, a de Lèlito e a dele próprio. Contudo, a anormalidade do primeiro tipo é assumida, ao passo que a do segundo é velada, pois é transposta apenas para a sua produção literária. É essa anormalidade velada que Lèlito começa a perceber em Estêvão, por causa da posição que este assumia perante a "expressão literária". Essa percepção acontece, na seqüência, no episódio em que Estêvão apresenta a obra de Ricardo Abrantes. É a propósito deste que Estêvão põe-se a desenvolver suas teses sobre a literatura e a crítica portuguesa contemporânea.

Era ouvindo as longas palestras do amigo que Lèlito passava a maioria de suas tardes, e foi justamente nesta tarde em que Estêvão discorria sobre a obra de Ricardo

Abrantes que Lèlito ousou confessar ao amigo que já se arriscara a "escrevinhar" o que definia como sendo uma "entrecortada autobiografia íntima...". Apesar de ter já o que chamava de "seus papéis", fazia questão de frisar ao amigo que não pretendia ser literato, mas sim que apenas escrevia para satisfazer uma sua necessidade : "nem sequer pretendo ser literato. Escrevo por escrever... escrevinho; só para mim! Para me conhecer, sem pensar em fazer literatura ou profissionalismo..." (pág. 163). Assim, mais uma vez reitera-se a função que a "expressão literária" assumia na vida de Lèlito: tratava-se, na verdade, de uma necessidade vital; Lèlito parecia precisar da expressão literária para se confessar, para solucionar a sua anormalidade, era por isso que "escrevinhava para si" e não se importava, ao contrário dos membos do "grupo de Montes Claros", em assumir um papel dentro da história literária ou enquadrar-se numa classificação estético-literária. Assim sendo, mesmo sem maiores pretensões literárias, Lèlito entrega os seus manuscritos à avaliação crítica do amigo Estêvão.

Era da duplicidade de vidas, era da possibilidade de transitar por dois mundos, o mundo superior e anormal dos debates intelectualizados (Estêvão e o grupo de Montes Claros) e o mundo simples, mas limitado à normalidade, dos amigos da Rua do Loureiro, que Lèlito tirava a riqueza de sua vida. Vivia a duplicidade, porém sem falta de sinceridade, pois vivia em cada mundo da maneira mais sincera, tendo em vista o fato de que não estabelecia comunicação entre eles:

> A facilidade com que seguia Estêvão em perscrutações e abstrações bem pouco acessíveis à geral massa estudantil da cidade – não desmentia a naturalidade com que se entregava, entre aquele simpático grupo da Rua do Loureiro, àquela vida desprendida e banal. (pág. 172)

Além dos amigos da Rua do Loureiro, era Livinha, a sobrinha de D. Emiliana, a responsável também por trazer Lèlito de seu mundo superior para as trivialidades da vida; como o relacionamento amoroso. Era Livinha, tal como os seus amigos simples da Rua do Loureiro, que o não deixava tornar-se um solitário, restrito apenas a um "seleto" número de amigos. Essa duplicidade de mundos nos quais podia circular agora garantia-lhe um certo equilíbrio, pois podia desfrutar tanto da normalidade da "vida desprendida e banal" que o convívio que os amigos da Rua do Loureiro lhe proporcionava quanto da superioridade e

riqueza da anormalidade do convívio de Estêvão. É nesse sentido que Lèlito conseguia enriquecer a sua "vivência experiencial", conseguia viver a bilateralidade da vida: a dos normais e a dos anormais.

Era assim, com as conversas superiormente intelectualizadas que tinha com Estêvão, com as diversões boêmias que tinha com os amigos da Rua do Loureiro, com o romance que começava a aflorar com Livinha, que Lèlito preenchia a sua vida de estudante universitário em Coimbra. E dessa forma, "assim iam passando os dias, quando, certa manhã, o correio lhe trouxe duas cartas." (pág. 178). A primeira que Lèlito lê, por curiosidade pois não reconhecera a letra, era do amigo Bento Adalberto, a segunda era de sua mãe. A carta de Bento Adalberto soava como uma espécie de desabafo, falava da sua tristeza, de sua cegueira, mas não contava qual era o seu problema. Lèlito, por sua vez, compreendia tudo o que a carta não dizia, ou deixava de dizer, desconfiava que Bento Adalberto tivesse sido traído pela mulher. Essa desconfiança, contudo, transforma-se em certeza quando Lèlito resolve ir consultar um antigo amigo do colégio que estava em Coimbra e que provavelmente fora quem dera o endereço de Lèlito a Bento Adalberto.

Abalado com as notícias tristes do velho amigo, por ora, esquecera de abrir a carta de sua mãe; faz isso, contudo, como que por remorso, e recebe uma outra triste notícia, a de que Angelina andava "um tanto esquisita" e que a sua saúde merecia preocupação. É com a leitura que Lèlito faz da carta da sua mãe que finda o sexto capítulo do romance. Ao final desse capítulo temos "os avisos do destino" tanto de Bento Adalberto quanto de Angelina insinuando-se novamente; quanto ao primeiro parece haver a confirmação daquilo que já se prenunciara, o fato de estar fadado ao fracasso e à infelicidade. Quanto à segunda, vemos mais um indício das conseqüências da vocação mística de Angelina, ou seja, o fato de estar fadada a ser entendida como uma louca e, portanto, como um ser anormal também. Contudo, não nos ocuparemos com o caso da personagem Angelina, já que estamos agora ocupados em seguir o percurso existencial da personagem Lèlito, e é este que figura em primeiro plano no capítulo seguinte.

No sétimo capítulo retrata-se um Lèlito voltado às suas questões interiores, desinteressado da vida prática da faculdade, pois não via nas profissões que o seu curso lhe poderia oferecer qualquer possibilidade de realização pessoal. É devido a esse estado de desinteresse pela vida que Lèlito retoma a leitura que havia deixado inacabada do livro do

velho escritor Ricardo Abrantes, intitulado "Porta Fechada". Essa identificação, ou ligação, entre Lèlito, Estêvão e Ricardo Abrantes, como veremos adiante, é garantida justamente por aquilo que os três tinham em comum, que era o fato de viverem aquilo que o *status-quo* julga ser a anormalidade. Seria essa anormalidade, pois, o caro preço que teria pago Ricardo Abrantes pelos seus dons. Seria justamente essa anormalidade que Lèlito identificaria na obra de Ricardo Abrantes. É nesse sentido que as forças de seus Fados os tornariam "indissoluvelmente ligados".

Essas impressões, que somente "borbulhavam" no espírito de Lèlito durante a leitura, faziam com que identificasse a obra à vida do autor, bem como à sua própria, pois "sem dúvida poderiam ser achadas afinidades profundas entre o criador dessa obra e o seu fervoroso leitor da Rua das Flores". Ao mesmo tempo em que reconhecia o autor na obra e reconhecia a si próprio, Lèlito também a relacionava à personalidade de Estêvão:

> embora muito diferentes a linguagem dum e a doutro, e aplicados os seus dons de análise a objetos diversos, também entre os processos de Ricardo Abrantes e os de Estêvão não seria difícil descobrir íntimas relações. Também entre esses dois homens decerto havia profundidades comuns. E a Lèlito, seduzia-o a descoberta destes parentescos espirituais (...). Ora estava escrito que, no espírito de Lèlito, o caso de Ricardo Abrantes, o de Estêvão e porventura o seu próprio ficariam indissoluvelmente ligados: indissoluvelmente ligados, embora, talvez, por um mero acaso, um acontecimento fortuito, uma banal coincidência..., talvez. Mas estava escrito no livro do Destino. (pág. 187)

Após o primeiro impacto da descoberta do notável Ricardo Abrantes, Lèlito procura Estêvão em seu quarto para travarem um debate intelectualizado a respeito de tal obra do escritor, debate este que preencheria mais uma daquelas costumeiras tardes que passavam juntos a conversar sobre literatura[27]. Lèlito revela a Estêvão a sua surpresa e uma espécie de culpa por não ter dado importância, num primeiro momento, àquela obra. Fala da ignorância do público português em relação às grandes obras nacionais, da cegueira da crítica portuguesa em relação às verdadeiras obras-primas da literatura pátria e da tendência a um estrangeirismo pernicioso.

---

[27] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 188-196.

Na seqüência do debate, Lèlito estende ao "grupo de Montes Claros" sua argumentação contra os críticos portugueses dizendo que este jamais viria a conhecer, de fato, a riqueza da obra de Ricardo Abrantes. Diante da perturbação e indignação de Lèlito, Estêvão diz que a obra tinha posto o amigo fora de si, e o aconselha a não deixar-se tomar por exageros quando a obra passa a exercer muita influência sobre o leitor. Para reforçar a opinião de Lèlito a respeito da atitude crítica dos membros do Grupo em relação à obra de Ricardo Abrantes, Estêvão apresenta a Lèlito um texto a respeito do tal autor, publicado numa revista, da autoria daquele que considerava o mais culto e inteligente do grupo de Montes Claros.

A leitura que Estêvão faz de um trecho de tal texto causa o efeito esperado em Lèlito, que fica decepcionado por causa da superficialidade. Custava a Lèlito entender que um crítico, "referindo-se a um livro tão original como *Porta Fechada*, não soubesse ele senão evocar nomes estrangeiros (...) passando tão frivolamente sobre as tais qualidades de estilo e análise" (pág. 193), das quais falara. Estêvão, por sua vez, tenta justificar a falha do tal texto dizendo que o mal deste não era individual mas sim coletivo, de todos aqueles que se propunham a falar sobre arte. Diz que existiam aqueles que encaravam uma obra literária com má fé e os que encaravam com boa fé, contudo ambos os tipos nunca chegariam a tocar na verdade da obra . Depois de falar dos dois tipos de posturas críticas, que caminhavam para a mesma direção, Estêvão tenta reorganizar suas idéias a respeito do verdadeiro método de apreensão e compreensão da obra artística e literária, e diz que é aí que residiria o problema da maioria dos críticos e, por conseguinte, do grupo de Montes Claros:

> Tal compreensão implica uma superioridade que se paga muito caro... que se paga até com o que chamam doença e loucura. É preciso ter descido aos infernos... guardar segredos... sentir-se tão só no universo como os próprios criadores mais excêntricos... (...) É preciso ter descido aos infernos... ter estado à borda dos abismos... ou até rolado ao fundo... lambido o lodo e engolido sangue... sangue verdadeiro, entendes...?! (...) repito que é preciso ter descido aos infernos... quero dizer: Ter a experiência e a intuição da miserável condição humana... e brutalmente posta a nu!... brutalmente ou subtilmente... assim como das possibilidades humanas de escapadas... para entender os grandes autores. E é

> preciso correr o risco de abalar esta jigajoga social... até moral ou religiosa... que também armamos para nosso abrigo. (págs. 194 a 196)

Por esse discurso de Estêvão, reiteram-se os motivos que ligavam a vida deste aos casos de Lèlito e Ricardo Abrantes. Pelo que argumenta Estêvão, a superioridade duma criação literária estaria justamente no alto preço pago pelo seu criador para produzi-la, o preço da anormalidade. Logo, se é esta a riqueza de uma criação literária, o leitor e o seu crítico têm que ser igualmente anormais, e portanto superiores, para poderem chegar até ela. Se, por um lado, Jaime Franco subverte a normalidade da ordem sócio-moral estabelecida agindo imoralmente em nome de sua amoralidade ou duma "nova moral"; já o criador literário faz a mesma coisa só que através da criação literária. Enquanto Jaime Franco, ou o "super-homem", assume a sua anormalidade enquanto ação, enquanto base para o seu método de vida, já o literato reserva a sua anormalidade à sua "expressão literária". É assim que, para compreender a anormalidade ("doença e loucura") dos criadores excêntricos, é preciso "ter descido aos infernos", é preciso "ter a experiência e a intuição da miserável condição humana" para "entender os grandes autores". É nesse sentido que o indivíduo precisa correr o risco de abalar a "jigajoga social... até moral ou religiosa..." que os homens armam para o seu próprio abrigo. Os grandes críticos ou literatos são, portanto, aqueles que, tal como os "grandes autores", "fogem da gaiola" da ordem sócio-moral estabelecida e, tornando-se anormais, pagam com a infelicidade, o fracasso social, com a doença ou loucura, a superioridade de sua condição humana que é refletida em sua obra; superioridade esta que não pode ser apreendida pelos "felizes cegos" que não podem entender essa anormalidade.

Dessa forma, se por um lado Jaime Franco assume a sua anormalidade para sair da "gaiola" da ordem sócio-moral estabelecida justamente para poder controlar os que nela ainda permanecem, tornando-se assim um "super-homem" (Fadista), já os anormais tal como Ricardo Abrantes, Estêvão e Lèlito estão fadados ao insucesso do mundo guiado por esta ordem sócio-moral estabelecida, pois eles fogem dessa "gaiola" em nome da "expressão literária", de algo que transcende a condição humana, portanto não abalam essa "jigajoga social...moral ou religiosa" para brincar com os "felizes cegos", tal como faz Jaime Franco. Se este assume a amoralidade como solução para o problema moral, o

literato joga para a "expressão literária" esse problema e por isso não deixa de sofrer as conseqüências do mesmo mundo moral que é o que ainda continua a julgá-lo.

É justamente no momento em que Estêvão proferia seu discurso a respeito da superioridade exigida para a compreensão da verdadeira arte, superioridade que deveria ser paga com a própria doença ou loucura, que é acometido por um ataque epilético. É nesse momento que a doença do respeitado amigo, o seu único segredo, se revela a Lèlito. Todas essas coincidências, a descoberta da obra de Ricardo Abrantes e o desvelamento da anormalidade física do amigo pareciam a Lèlito uma espécie de prenúncio ou aceno do destino:

> Que o dia em que descobrira Ricardo Abrantes fosse o mesmo em que descobriu o segredo de Estêvão, (...) que esse memorável dia fosse o mesmo, - sim, poderia ser mero acontecer fortuito. Mas haverá, no Universo, meros acontecimentos fortuitos? Aquela vaga, tosca, poética, poderosa imagem do Livro do Destino (...) nunca mais deixou de aflorar ao espírito de Lèlito, sempre que evocava os dois factos capitais desse dia; embora, na verdade, bem obscura ou esquiva significação pudesse achar à coincidência, nesse dia, desses dois factos capitais. (pág. 188)

Era assim, pois, que os "avisos do destino" de Lèlito iam se tornando já bem claros, sabia já que estava fadado a pagar, de alguma forma, o caro preço da anormalidade, a qual via explicitada, agora, em Estêvão e que também já pressentira em Ricardo Abrantes pela leitura de sua obra.

No dia posterior ao ocorrido, Lèlito vai visitar Estêvão em seu quarto, este pede desculpas a Lèlito e se queixa da sua condição (*mundo comentado ficcional*)[28]. Vemos que, apesar de Estêvão ter já admitido ser a experiência da anormalidade uma condição necessária para a sua superioridade de espírito, não a aceita no palco da representação social, mas sim apenas como alimento para a sua percepção, enquanto crítico, da "expressão literária". Contudo, admite, diante de Lèlito, que essa sua anormalidade fazia parte das forças de seu Fado: " É preciso reconhecermos as forças que nos excedem..." (pág. 202).

---

[28] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : Págs. 200-203.

Passaram-se uns dias até as relações de Lèlito e Estêvão normalizarem-se, e, tão logo voltaram ao normal, tornaram a conversar sobre a obra de Ricardo Abrantes. Na última conversa Estêvão promete a Lèlito apresentar-lhe o velho escritor. Marcam um encontro no Café Central. No horário combinado Lèlito vai ao encontro de Ricardo Abrantes e Estêvão no tal Café, no entanto, encontra lá reunidos os rapazes do grupo de Montes Claros: Olegário, Carlos Frederico e Jaime Franco. Lèlito aceita sentar-se junto a eles a fim de esperar o amigo e o escritor, contudo, ao declarar aos do grupo que era Ricardo Abrantes por quem esperava, é logo repreendido por ressalvas (*mundo comentado ficcional*)[29] . Tal episódio que fecha o sétimo capítulo, no qual há esse duplo encontro de Lèlito com o "grupo de Montes Claros" e posteriormente com Ricardo Abrantes é bem representativo do caminho que o destino de Lèlito lhe reservara. Ao invés de aceitar a participação na revista do "grupo", Lèlito seguirá os caminhos ditados por Ricardo Abrantes. É nesse sentido que recusa a aspiração de tornar-se um literato de sucesso (o que na verdade era o que queriam os membros do grupo com a criação da revista), pois sabia que a sua expressão literária vinha de suas entranhas e não necessitava do sucesso imediato. Na verdade, surgia como uma espécie de imposição de seu destino e, por isso, a sua importância deveria transcender o simples sucesso de ser publicado. Lèlito escolhe, sem mesmo saber, ser um falhado aparente tal como Ricardo Abrantes, pois era a este que estaria ligado. Tal como estava escrito no "livro do Destino".

Lèlito despede-se de Olegário e vai ao encontro de Ricardo Abrantes e Estêvão, que, no momento, acabavam de chegar ao Café Central. Lèlito é apresentado ao velho escritor por Estêvão, o qual declara que tinham sido entregues os seus manuscritos ao recém apresentado literato. Ricardo Abrantes, por sua vez, convida Lèlito para ir até a sua casa para que lá pudessem conversar a respeito dos "papéis que escrivinhara" o estudante. É com esse encontro e com esse convite que se fecha o sétimo capítulo do romance.

O oitavo capítulo inicia-se com a descrição da casa de Ricardo Abrantes, na qual Lèlito adentrara e que parecia-lhe ser caracterizada por uma espécie de "simplicidade sofisticada". Depois dos primeiros cumprimentos entre o jovem Lèlito e o escritor, este logo começa a lançar seus juízos a respeito dos manuscritos que havia recebido de

---

[29] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : págs. 204-214.

Estêvão[30]. Ricardo Abrantes pergunta, de imediato, se não se sentia envergonhado de ser tão novo e já ter escrito tais coisas, pois diz a Lèlito que pelo seu manuscrito ele parecia ser "bastante mais velho do que a sua idade e do que a sua aparência" (pág. 216). Contudo, o velho escritor diz que tal manuscrito encontrava-se ainda em estado bruto e que nele havia muita matéria, só que faltava a Lèlito "aprender a construir"(pág. 217). Por isso o tal manuscrito não chegava ainda a ser arte. Lèlito, por sua vez, contra-argumenta que não tinha pretensão alguma em tornar-se escritor. No entanto, salienta que era um amante da literatura e diz a Ricardo Abrantes que tinha lido o seu livro. Demonstrando respeito, Lèlito chama o escritor de mestre, qualificativo que Ricardo Abrantes faz questão de recusar, dizendo o seguinte: "não quero que me trate por mestre! Sou um falhado, não sou um mestre. Depus as armas aos primeiros recontros. Nem sequer sou um camarada"(pág. 217).

Depois dessa breve apresentação, Lèlito volta a falar do livro de Ricardo Abrantes e de sua identificação com a obra e, conseqüentemente, com o autor. Diante do entusiasmo de Lèlito, Ricardo Abrantes volta a depreciar a si e a sua obra:

> Vale a pena ter escrito um livro... cuja sinceridade ainda é o melhor... para ouvir palavras como as suas. Mas o meu livro não merece tal entusiasmo! Deixe, mais tarde o verá no seu justo valor; talvez mais cedo do que seria de esperar. (pág. 219)

Depois disso, voltam a conversar a respeito do manuscrito de Lèlito, o qual é elogiado por Ricardo Abrantes. Lèlito, no entanto, reitera a sua posição despretensiosa quanto à possibilidade de vir a tornar-se um escritor profisional, mais uma vez diz ser a "expressão literária" uma sua necessidade natural:

> Escrevia essas coisa por escrever... Ajudava-me a passar o tempo e aliviava-me. E também gosto de saber o que se passa em mim... e de o fixar; até o que julgo que se passa nos outros. É uma necessidade, às vezes. Outras vezes, que não me apetece escrever, gosto de reler o que tenho escrito... (pág. 220)

---

[30] Cf. *Récit de Paroles* (*Discurso Prononcé*) : págs. 216-222.

A partir destas palavras, Ricardo Abrantes dá prosseguimento ao proferimento de seus conselhos ao jovem, dizendo que era comum o verdadeiro artista produzir a sua obra principalmente para si próprio, contudo adverte que o passo seguinte, o mais perigoso, seria o da busca do sucesso através da sua obra.

Após esses conselhos, Lèlito retoma a conversa[31] dizendo que, apesar de nunca ter pensado em ser escritor profissional, pensara já em publicar um livro de memórias:

> Na verdade, já um dia falei em vir a escrever livros; em publicar, pelo menos, um livro de memórias. Muitas vezes me tem parecido que também poderia fazer livros como alguns que principio a ler; e até... até melhores. Creio que teria alguma coisa a dizer. Penso que alguns homens que escrevem é que não dizem nada. Não sei se estou a ser vaidoso e pedante! Esforço-me por falar com sinceridade... (pág. 225)

Apesar de tais declarações que faz a Ricardo Abrantes, Lèlito faz questão de frisar que não tencionava substituir a sua vida pela literatura tornando-se um escritor profissional, além disso reconhece ainda o seguinte : " nunca hei- de dar grande homem de ação." (pág. 225). Percebendo essa indecisão de Lèlito em relação aos caminhos que deveria tomar na vida, ou seja, percebendo os vários caminhos frustrados que Lèlito poderia seguir, Ricardo Abrantes argumenta que essa indecisão era justamente a característica principal do verdadeiro criador literário; é nesse sentido que Ricardo Abrantes argumenta que o "escritor é precisamente o que tem diversas tendências frustradas, e as satisfaz através duma obra de criação, duma ficção..." (pág. 225). Lèlito, por conseguinte, considera que essa definição de escritor demonstra a renúncia à vida a que o literato se sujeita. É por isso que diz o seguinte; "- Poderei satisfazer-me com isso? Limitar-me a escrever livros após livros, uns anos atrás dos outros, até à morte?" (pág. 225). Diante dessa reação inesperada de Lèlito, Ricardo Abrantes o questiona se a literatura realmente o entusiasmava, a esse questionamento responde salientando o fato de que seu interesse pela literatura está justamente no que a ela transcende; seu interesse está em qualquer coisa "na raiz, ou para além, da literatura..." (pág. 225).

---

[31] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : págs.224-239.

Até esse momento da conversa entre Lèlito e Ricardo Abrantes, podemos perceber que este último funciona como uma espécie de "porta-voz" do destino do primeiro; é ele o reponsável por uma espécie de "pronunciamento oracular" que garante a tragicidade da condição humana de Lèlito, que, como já pudemos acompanhar desde os dois romances anteriores, trata-se de uma existência perturbada por um conflito de forças, por um desencontro de Fados. Na verdade, Ricardo Abrantes surge para mostrar a Lèlito o que de fato já ocorria em sua vida, que consistia no fato de a "expressão literária" surgir para substituir a sua ação na vida. Assim sendo, quando Ricardo Abrantes diz ser um "falhado", de uma certa forma ele está confirmando o que já fora exposto anteriormente, neste romance, a respeito da anormalidade, do caro preço pago por um criador para produzir uma obra verdadeiramente rica. Por conseguinte, quando Ricardo Abrantes diz que um escritor é originalmente um homem de ação que teve "diversas tendências frustradas" e que "as satisfaz através duma obra de criação", é porque reconhece em Lèlito justamente esse tipo de homem de ação frustrado e vê nele o gérmen de um grande criador. É nesse sentido, portanto, que Ricardo Abrantes reconhece o desencontro de Fados de Lèlito e aponta a ele a sua "criação literária" como sendo o caminho do cumprimento de seu Destino.

Por conseguinte, na seqüência da conversa Ricardo Abrantes procura convencer Lèlito de que como escritor ele poderia vir a realizar as suas aspirações de homem de ação, já que no próprio plano da ação ele estava fadado ao fracaso. O grande trunfo do escritor (enquanto homem de ação falhado) estaria justamente na possibilidade de agir através de suas obras:

> O criador literário é muitas vezes um homem de ação falhado: um aventureiro, um apóstolo, um agitador de doutrinas, um condutor de multidões, um indesejável... sei lá! Mas não chega a ser nada disto. Porquê? Talvez por, ao mesmo tempo; ser um contemplativo, um espectador...e, muitas vezes, um tímido ou um doente. Assim se limita a agir através de suas ficções. A grande criação literária, ou até a pequena, é quase sempre uma compensação... uma suplência. Mas olhe que pode ter uma importância na vida dos outros homens que o meu amigo parece não avaliar! (pág. 225/226)

Ricardo Abrantes conclui esse raciocínio a respeito da relativização da idéia de que o escritor é um homem de ação falhado dizendo que para ser um criador sério é preciso ter

muita coragem e persistência. Percebendo a incompreensão do jovem perante a exposição de seu raciocínio, Ricardo Abrantes dá prosseguimento a uma espécie de aula a respeito da vida, da praxis, de um escritor profissional ou literato. Lèlito, por sua vez, com a disposição de um aprendiz , põe-se a ouvir Ricardo Abrantes, o qual passa a discorrer a respeito dos três grupos ou tipos de homens com quem "tem de se haver um escritor": "*os críticos, os amigos* e *o público*". Quanto aos primeiros diz o seguinte:

> Sabe quem são, no geral, os críticos? Pequenos criadores falhados. Não seria isso o pior. Um criador falhado pode ter uma grande ou subtil sensibilidade; uma sensibilidade superior à dum criador triunfante! É estranho, não é? Ora uma sensibilidade assim, poder-se-ia exercer ao contacto das obras alheias, abri-las: abri-las ao público cego. Não seria uma bela missão? Pois qual! Os nosso pobres críticos são demasiado humanos: tristes homens feridos e medíocres. Perante qualquer obra de outrem, quase só pensam na que não conseguiram realizar eles próprios. Tanto mais que, secretamente, muitas vezes não desistiram ainda de realizá-la. E, então, que fazem? Vingam-se, que diabo! Aproveitam a ocasião. Olhe que poucos escapam a esta fatalidade. (págs. 227/228)

Reagindo mentalmente a esse discurso do "mestre", Lèlito não deixava de reconhecer nele os mesmos juízos seus e de Estêvão a respeito dos críticos profissionais; contudo, procura argumentar Lèlito que poderia haver exceções quanto aos críticos. Uma prova dessa argumentação residia no fato de o próprio livro de Ricardo Abrantes ter-lhe sido recomendado positivamente por um crítico (Estêvão). Percebendo , com isso, que Lèlito desconfiava que seus ataques aos críticos literários poderiam originar-se de algum tipo de revolta pessoal : "Está o meu amigo pensando que as minhas observações pessimistas me são ditadas pelo meu próprio caso particular" (pág.230), Ricardo Abrantes alerta Lèlito que não se referia aos críticos que falavam de sua obra apenas, mas de todos em geral. Assim, até esse ponto da "aula" que Ricardo Abrantes profere, podemos depreender um escalonamento no processo de definição do escritor e do crítico. Segundo o que foi exposto, o "criador literário" seria em sua origem um "homem de ação falhado", isso, contudo, não impediria que o "criador literário" fosse triunfante. Por conseguinte, o "crítico literário" seria em sua origem um "criador literário" falhado, o que também não impediria que o "crítico literário" fosse também triunfante a ponto de ser superior até a

muitos "criadores literários". Se, portanto, Ricardo Abrantes reconhecia em Lèlito um "homem de ação falhado" e um proeminente "criador literário", já Estêvão constituir-se-ia como um "crítico literário triunfante".

Depois de ter interrompido o discurso de Ricardo Abrantes e de este ter procurado justificar-se, Lèlito pede ao velho literato que continue o seu raciocínio a respeito dos três grupos com os quais tem de "se haver um escritor". Assim sendo, Ricardo Abrantes complementa a sua tese falando a respeito da forma como um escritor deve lidar com os "amigos" e com o "público":

> Olhe, não procure os seus amigos entre colegas! São rivais que cedo ou tarde o atraiçoarão. E, sendo Você o mais generoso, será a maior vítima. Sempre há as tais excepções... é certo. Aparecendo-lhe alguma, agarre-a bem! Mas, dum modo geral, os escritores é que mais precisam de escolher as suas amizades entre gente simples. Torna-se uma medida de higiene. Quanto ao público... Bem! Não vale a pena pensar no público, por mais importância que tenha para a imediata carreira dum escritor. Deixe os mediocres literatos cortejarem o público. Abstraia, siga! E o público lhe virá, ao menos por curiosidade, - o restrito público dum escritor português sério... – quando suspeitar que Você vale suficientemente para não ir atrás dele. No fim e ao cabo, ainda é do público anónimo que nos vêm uns amigos desconhecidos que verdadeiramente nos animam! E talvez os melhores críticos. Por exemplo; o meu amigo, que já é meu amigo, não me veio do público? Se não é rico, arranje uma profissão, para poder ser livre como escritor. E, depois de tudo isto, considere que ainda vale a pena ser artista... quem nasceu artista. (pág.236)

Antes, contudo, de fechar esse raciocínio a respeito da forma como deve lidar um escritor com os críticos, com os amigos e com o público, Ricardo Abrantes devolve o manuscrito de Lèlito e diz ter reconhecido nele "os fundamentos de uma obra" e o encoraja a conquistar o sucesso que ele próprio, já velho, não conquistara:

> Estão aí os fundamentos duma obra (...) Seja mais forte do que eu! Faça o que eu não pude fazer. O meu amigo é um escritor de nascença, não tenha dúvidas a esse respeito; e nada mais será na vida com a mesma superioridade ou naturalidade.(pág. 235)

Mesmo depois dessa espécie de vaticínio, feito por Ricardo Abrantes, sobre a sua missão enquanto escritor, sobre a sua predestinação, Lèlito ainda reluta em convencer-se de que o seu destino só se completaria e que só conseguiria a superioridade e o sucesso cumprindo o que lhe fora imposto já de nascença, que era a missão de ser um criador literário. É por isso que, mesmo diante da incumbência proposta por Ricardo Abrantes, Lèlito ainda diz o seguinte : "Julgo que antes quero vir a ser um homem moral... Ter uma actividade, exercer uma acção nesse sentido..." (pág. 235). Essa argumentação, Ricardo Abrantes rebate da seguinte maneira. "Em que impede uma coisa a outra? Um grande escritor exerce sempre uma acção moral." (pág. 2350). Assim, conclui Ricardo Abrantes que se não fosse para se tornar um grande escritor não valeria "a pena dedicar-se à Literatura."

Encerrados os devidos conselhos, de mestre para aprendiz, ambos despedem-se. Ricardo Abrantes deixa em aberto um convite para futuros encontros. Durante dois dias seguidos a essa tarde, Lèlito e Estêvão só conversaram a respeito de Ricardo Abrantes. Depois dessa tarde volta animado a trabalhar sobre os seus manuscritos. Esse estado de otimismo e de felicidade de Lèlito é interrompido com a chegada de uma carta de sua mãe, na qual falava Maria Teresa da sua aflição diante das esquisitices religiosas que tomavam conta de Angelina. Além disso, a mãe perguntava a Lèlito sobre um livro que ele supostamente teria roubado de Angelina, e pede ao filho para que voltasse para passar uns tempos em Azurara. É, pois, com a chegada dessa carta que termina o oitavo capítulo.

Esse acontecimento que preenche o final desse capítulo funciona de maneira a reinserir a personagem Angelina no curso narrativo do romance, a qual passará a figurar em primeiro plano (como já notamos anteriormente) nos dois capítulos seguintes (9 e 10). Contudo, de acordo com a tarefa inicial proposta, devemos, agora, partir para a abordagem do último capítulo em que Lèlito figura em primeiro plano, o décimo primeiro.

Nesse décimo primeiro capítulo, depois de se ter retratado o universo da "velha casa" no nono e décimo capítulos, volta-se à narração da quotidianidade da vida de Lèlito em Coimbra, a qual também "não sofrera alteração digna de registro." O que entrará em primeiro plano, num primeiro momento do capítulo, é justamente o desenvolvimento da

problemática do relacionamento amoroso de Lèlito com Livinha, a sobrinha da dona da pensão em que morava.

Assim sendo, o namoro, que até então vinha se desenrolando dentro da mais pura paz, é abalado por desconfianças originárias de algumas revelações que o seu amigo Estêvão faz a respeito da sua companheira. Numa das costumeiras tardes em que se reuniam ao quarto para conversar, freqüentemente sobre literatura, Estêvão faz insinuações a respeito do namoro do amigo e procura adverti-lo a respeito da sinceridade e honestidade de Livinha. Por esse episódio retoma-se novamente a questão fulcral que fora levantada em *Uma Gota de Sangue* a respeito do afloramento do mal de Lèlito pela revelação do mal alheio, no caso, o de Livinha. Agora, Lèlito passa a ser tomado novamente por estranhas forças tenebrosas que o fariam capaz de tomar atitudes drásticas, similares àquela que tomara em relação a Adélio no episódio da briga do colégio.

Era assim, sob as sombras de uma inconfortável desconfiança que Lèlito conduzia a sua vida. Essa desconfiança passa a ser certeza no momento em que encontra novamente Jaime Franco. Tal encontro se dá numa certa manhã em que, a contra gosto, metera-se nas ruas de Coimbra para participar de, ou melhor, observar à distância, as tradicionais comemorações dos estudantes universitários, o "Dia da Queima das Fitas." Em meio ao burburinho da multidão de estudantes Lèlito fora, sem mesmo querer, adentrando ao "Café" e embranhando-se por entre as mesas. Contudo, no mesmo momento em que toma consciência de que não desejava permanecer ali é reconhecido por Jaime Franco, que se encontrava sentado sozinho a uma mesa.

Mal Jaime Franco o convidara para sentar-se junto dele, depois de trocarem algumas palavras, Lèlito é chamado por um outro estudante bêbado, que começa a importuná-lo falando mal de Livinha na frente de Jaime Franco e dos demais estudantes que lotavam o Café. Tratava-se do Soeiro, um seu inimigo já de outras datas. Desata-se então o episódio da briga deste com Lèlito. A briga fora generalizada no Café Central; só depois, só ao largo da Santa Cruz viu Lèlito perfeitamente onde estava. Jaime Franco o acompanhava, fora ele quem o ajudara durante a briga.

Mais uma vez, e agora de maneira mais significativa, constatamos a recorrência de uma situação similar à do episódio de *Uma Gota de Sangue* referente à briga com Adélio. Mais uma vez Lèlito é tomado pela revelação do "mal em si ou noutrem", e vê-se

dominado por forças que poderiam conduzi-lo à condição de criminoso, tal como ocorrera no colégio ("Sentia-se capaz de matá-lo"). O fato é que agora, nesse episódio de *Os Avisos do Destino*, Lèlito é ajudado por Jaime Franco, o qual passará a mostrar o seu método de vida que, como já mostramos anteriormente, consiste no método de vida do Fadista, daquele que consegue controlar os outros, principalmente as mulheres, e utilizá-las em seu favor, para a sua sobrevivência.

É justamente no sentido de cativar Lèlito, para passar os seus ensinamentos, que Jaime Franco ajuda-o durante a briga do "Café Central" e o ampara depois dela. Jaime Franco leva Lèlito até um outro café, do qual era um freqüentador assíduo, para que o estudante pudesse se recompor da briga. Depois de introduzi-lo nesse estranho ambiente, Jaime Franco faz uma breve apresentação:

> Esplendido local, meu jovem amigo, para quem seja curioso da fauna humana (...) Eu até já cá tenho trazido uma ou outra senhora da alta. Senhoras maduras, claro, que são a minha especialidade. Podem vir com todo o recato... há uma espécie de entrada secreta. (pág. 324-325)

Podemos perceber já nesta apresentação feita por Jaime Franco do local ao qual levara Lèlito, que este se configura como uma espécie de habitat natural do Fadista, e é enquanto tal que Jaime Franco fala ao contar dos seus casos com as tais "mulheres maduras". Devidamente apresentado ao lugar a que fora trazido e devidamente chocado, Lèlito, depois de cuidar dos seus ferimentos causados pela briga, vai sentar-se a uma mesa junto de Jaime Franco, o qual o convida a brindar a amizade que começara a surgir entre eles. Devidamente instalados à mesa e servidos de vinho, começam a conversar (*mundo comentado ficcional*)[32]. Jaime Franco volta ao assunto provocador da briga no Café Central e, com uma superioridade de mestre, do alto da sua sabedoria de Fadista, controlador das mulheres, começa a falar a respeito de Livinha:

> É tempo de o meu amigo começar a sua verdadeira educação. Essa Livinha. Essa Livinha, que aliás não conheço pessoalmente, deve justificar a reputação adquirida entre quem a conhece melhor. (pág.326)

---

[32] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : pág. 324-332.

Percebendo, contudo, que as suas palavras a respeito de Livinha feriam Lèlito, o que poderia resultar numa fuga de sua vítima, Jaime Franco passa a generalizar o seu discurso falando do comportamento das mulheres em geral:

> esqueçamos a Livinha. Que importa a menina A ou a menina B? Mais que qualquer outra, a sobrinha duma dona de casa de hóspedes só pensa em conquistar um marido; isto é : um indivíduo que seja um macho, e, ao mesmo tempo, o homem rico ou o trabalhador que a sustente. Aliás, é a preocupação de todas as outras(...) Nos intervalos, enquanto não chega o marido para quem reserva o que lhe ensinaram achar a honra..., - note que estou falando das mais tidas por honestas! – que faz a pobre menina casadoira? Coitada! Mais ou menos se vai entretendo com quem tem mais à mão. (pág. 327)

Lèlito fica indignado com as explicações de Jaime Franco e pergunta a ele por que resolvera persegui-lo. O "amigo", contudo, mantendo o ar de mestre, diz a Lèlito que só pretendia ajudá-lo e o escolhera pois tinha enxergado nele uma superioridade que o distinguia dos demais. Jaime Franco procura justificar a forma dura e crua como falava a Lèlito, argumentando que a sua caridade era dirigida àqueles que desprezava mais, ao passo que era menos caridoso com os que desprezava menos. Jaime Franco dizia que ser caridoso era uma forma de desprezar mais ainda os homens:

> Desprezo os homens, é a pura verdade; e não parece que me não incluo na turba! Mas sou quase sempre cortês com cada um em particular. Chego a ser caridoso. Ainda é um meio de os desprezar, mas amável. Coitados (...) Mas claro está que só no sentido vulgar do termo caridoso. Pode haver uma caridade extremamente cruel: a de alguns místicos, por exemplo; ou a de certa espécie de cínicos. Lá de místico, não tenho nada. (pág. 328)

Assim, como não desprezava Lèlito, Jaime Franco não poderia ser caridoso com ele e isso justificava a sua franqueza a respeito da reputação de Livinha. A cada revelação que Jaime Franco lhe fazia, Lèlito interrogava-se: "Como é que ele conhece tão bem o que se passa na rua das Flores...?". Ao falar do caso de Livinha, Jaime Franco assume a sua atitude irônica, pois, mesmo não declarando ter tido um caso com ela, deixa isso sugerido,

já que se de fato aproveitava-se das mulheres, com Livinha não haveria de ser diferente. Contudo, ironicamente ainda diz a Lèlito: "Creio bem que possa jurar pela rainha Santa que está honrada"(pág. 329).

Na seqüência, Jaime Franco dá continuidade à exposição das suas teorizações a respeito das relações entre homem e mulher. Assim, de certo modo, deixa claramente transparecer a sua visão irônica sobre a mediocridade da mulher que segue à risca a vida ditada pela ordem sócio moral, bem como faz questão de salientar a sua condição superior de controlador das mulheres, típica do Fadista :

> Esfíngica, enigmática, a mulher?! Valha-nos Deus! Como é fácil mexer os cordelinhos que a governam! Sobretudo a um especialista como eu. (...) Sabe, querido amigo? Se lhe disserem coisas horríveis, consideradas horríveis, a meu respeito, acredite! Pode acreditar. Ou as fiz, ou sou capaz de as fazer. Espero que isso não embarace a nossa amizade. (pág. 331)

Contudo, no momento em que Jaime Franco discursava, Lèlito o interrompe acusando-o de estar apenas usando como pretexto o assunto surgido a respeito do caso de Livinha, para fazer um discurso literário. É por isso que Lèlito critica Jaime Franco afirmando que tudo aquilo que dizia vinha escrito em livros. O qual responde da seguinte maneira:

> Sei coisas que não vêm nos livros! Ou só nas entrelinhas. Os autores de livros ficam sempre a meio caminho. A vida vai muito mais longe que toda a literatura... (pág. 332)

Essa resposta de Jaime Franco a Lèlito só faz confirmar a contraposição por nós já apontada entre este e a figura do "criador literário", a qual fora caracterizada, no capítulo oitavo do romance, pela personagem Ricardo Abrantes. Ao ser acusado por Lèlito de estar apenas fazendo literatura barata com as palavras que a ele dirigia, Jaime Franco, enquanto um "homem de ação", diz a Lèlito que "a vida vai muito mais longe que toda literatura". Na verdade, o que vemos nesse episódio é Jaime Franco trabalhando a fim de fazer de Lèlito também um "homem de ação", tal como ele, um "homem de ação" amoral, um Fadista.

Se pelo oitavo capítulo vimos Lèlito na condição de um aprendiz de literato, agora o vemos na condição de um aprendiz de Fadista, já que a conversa com Jaime Franco surge a propósito justamente dos infortúnios de seu relacionamento com Livinha. Se com Ricardo Abrantes Lèlito toma lições a respeito de como sobreviver no mundo dos literatos, na conversa com Jaime Franco, ao contrário, tudo o que é dito é a respeito da vida e à parte da literatura, ou seja, da vida do "homem de ação". Por isso Jaime Franco ajuda Lèlito no episódio da briga surgida a propósito de Livinha; por essa ajuda cria-se uma relação de dívida, ou dependência, de Lèlito para com Jaime Franco, o que, na verdade, é bem significativo tendo em vista a lógica do "processo de tornilho" pelo qual Jaime Franco captura e apreende suas vítimas. Na verdade, Jaime Franco aproveita-se do insucesso de Lèlito, enquanto "homem de ação", particularmente no caso do relacionamento amoroso, para mostrar o seu próprio método de lidar com as mulheres.

Aproveitando-se do estado de espírito revoltoso de Lèlito, surgido a propósito da briga com Soeiro e pela descoberta das veladas verdades monstruosas sobre Livinha, Jaime Franco procura seduzi-lo, sugerindo um método de vida mais vantajoso, pelo qual a maldade alheia não o pudesse prejudicar, mas sim pudesse dela tirar proveito. Jaime Franco tenta seduzir Lèlito mostrando-lhe uma forma de vida superior (a sua). Além disso, procura uma identificação entre ambos, argumentado que a sua necessidade de comunicação só podia ser satisfeita com alguém que fosse seu semelhante e diz ter reconhecido justamente em Lèlito o ser superior que seria capaz de entendê-lo:

> Sou um indivíduo profundamente anti-social, ou a-social, como quiser. Já o deve ter notado. Ora os homens assim também têm, de vez em quando, necessidade de comunicar. Mas com alguém..., como direi? Com alguém que sinta-se próximo: que valha a pena! (...) Comunicar, eu, nesta miserável cidadezinha oca e iletrada..., com quem? com os nossos amigos de Montes Claros? Valha-nos Deus! Já estamos de acordo a esse respeito (pág. 333).

Essas palavras de Jaime Franco causavam inquietação e insegurança em Lèlito, que relutava em permanecer ali sentado junto dele. Contudo, ao mesmo tempo em que sentia repulsa por aquela maneira com que Jaime Franco o convocava a partilhar de suas idéias, também sentia-se fascinado pelo que poderia ainda vir a revelar-lhe. É assim que Lèlito

continua a ouvir Jaime Franco, o qual passa a expor a sua "Teoria do Fado" (*mundo comentado ficcional*)[33], a qual foi por nós organizada já no segundo capítulo dessa segunda parte desse estudo, e que fundamentou a nossa proposta de um *Ensaio sobre o Fado* no ciclo romanesco *A Velha Casa*.

Essa exposição que faz Jaime Franco a Lèlito a respeito da lógica dos Fados é um momento chave deste romance pois, funcionando tal como o pronunciamento oracular de uma tragédia clássica, essas palavras de Jaime Franco de certo modo dão a Lèlito uma visão antecipada da trágica condição humana e faz com que este possa ver de fora as regras (a lógica dos Fados) do mundo no qual está inserido. Ao mesmo tempo que mostra isso a Lèlito, Jaime Franco deixa em aberto a possibilidade de este fugir ao determinismo da ordem desse mundo, que seria a de colocar-se fora dele, tal como Jaime Franco deixa transparecer ao falar sobre si mesmo. Enquanto "homem de ação", escapa a essa ordem assumindo, como vimos, a sua condição de Fadista. Contudo, veremos, a solução existencial de Lèlito transcende a condição do "homem de ação", a sua solução se dá na "criação literária". Logo, jamais será capaz de assumir a condição de Fadista, já que, enquanto "homem de ação falhado", não consegue sair desse sistema, pois não conseguirá agir acima do bem e do mal, mas sim sempre será vítima da disputa de forças entre esses dois lados.

É nesse sentido que se dá o último acontecimento que preenche este décimo primeiro capítulo, referente ao relacionamento de Lèlito com a empregada da casa-pensão em que morava, Mariana. É sob a influência da recente conversa com Jaime Franco (pensava: "Jaime Franco servia-se das mulheres e desprezava-as") e pela "vontade de crueldade e vingança", pela vontade de devolver o mal causado a ele por Livinha, que Lèlito resolve, movido por um sentimento de desprezo, "possuir" Mariana.

Contudo, veremos adiante que, apesar de agir sob a influência de Jaime Franco, a sua atitude não será fundamentada, tal como a deste, no método de vida de Fadista. Veremos que, no plano da ação, Lèlito não conseguirá sair, tal como consegue Jaime Franco, da encruzilhada do bem e do mal. Assim, tendo esse seu relacionamento sido originado de um impulso de maldade, essa maldade será convertida em infelicidade. Por isso o seu relacionamento estará fadado à desgraça, tal como será anunciado ao final do

---

[33] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : págs. 333-339.

último capítulo deste romance, em que Lèlito, figurando em segundo plano, recebe uma carta de Mariana, em que ela avisava-o de que estava grávida:

> ia ser pai, ele, pai, o Lèlito. E por uma coisa principiada sem amor, continuada por uma espécie de caridade, ou como já por hábito, as mais das vezes por mero impulso fisiológico... Daquilo, ia nascer vida! (pág. 453).

É com essa carta e essa notícia arrebatadora que finda o romance *Os Avisos do Destino*. Trata-se, pois, do vaticínio das maléficas conseqüências da perniciosa influência de Jaime Franco sobre Lèlito, a qual resultara, outrora, no relacionamento deste com Mariana. Jaime Franco, enquanto Fadista e agindo a partir de fora da ordem sócio-moral, pode praticar o que é considerado mal nessa ordem, contudo, não será afetado por esse ato pois, colocando-se fora dela, está protegido pela sua amoralidade; logo não será atormentado pelo que é considerado o bem. Já Lèlito, ao agir sob o princípio da maldade, será conduzido a um inevitável conflito interior em relação àquilo que é considerado o bem. Logo, estando inserido nessa ordem, e colocado na encruzilhada entre as forças do mal e do bem, o resultado será o sofrimento e, por conseguinte, a infelicidade.

II) Percurso Existencial da Personagem João:

O décimo segundo capítulo de *Os Avisos do Destino*, no qual a personagem João é reintegrada ao ciclo romanesco, inicia-se justamente com a referência a um súbito desaparecimento da personagem Lèlito da casa-pensão em que morava com seu amigo Estêvão em Coimbra. A referência a esse desaparecimento de Lèlito, personagem que figurara em primeiro plano até o final do capítulo anterior, serve como uma espécie de preparação para o fato de que desse momento em diante, até o final do romance, esta personagem deixará de figurar em primeiro plano. Esse capítulo, por conseguinte, é dedicado a retratar os acontecimentos que se deram na casa- pensão de D. Emiliana e em Coimbra durante o período em que se prolongou o "súbito desaparecimento" do protagonista Lèlito: um desses acontecimentos consiste justamente na chegada de João à referida casa-pensão.

Com o aparecimento da personagem João, podemos constatar o estado de degradação e infelicidade social a que chegara em nome da busca pelo cumprimento de seu destino, em nome da satisfação da sua "necessidade transcendental", que residiria na sua luta pela "causa do homem". Podemos constatar do episódio da chegada de João à casa de D. Emiliana os resultados da renúncia que fizera à felicidade da vida tranqüila de Azurara, em nome da busca de uma "felicidade transcendental" (felicidade à qual a mesma personagem já fizera alusão na conversa que tivera com Lèlito no episódio do sétimo capítulo de *As Raízes do Futuro*). O estado de degradação social de João, portanto, é-nos trasmitido pela descrição dos primeiros contatos deste com Estêvão, que, na ausência de Lèlito, fora quem o recebera.

Percebendo as condições precárias por que passava João Trigueiros, teve Estêvão, então, não só a certeza de que o seu prolongado luto "não passava duma economia forçada, mas também de que, procurando o irmão na rua das Flores, já trazia ele o projecto de aí se instalar." (pág. 358). É, pois, no momento em que Lèlito entra em seu quarto e encontra o irmão João que termina o décimo segundo capítulo.

Com a reinserção de Lèlito ao final deste capítulo, e pelo episódio de seu encontro com João, marca-se já o que caracterizará os capítulos seguintes, que é o fato de Lèlito passar a dividir a cena com a personagem João. Nos dois capítulos seguintes poderemos verificar as mudanças ocorridas na vida desta, bem como os significados de tais mudanças no processo de evolução do seu percurso existencial.

O capítulo seguinte, o décimo terceiro, é todo ele dedicado a retratar o processo de ambientação de João à casa de D. Emiliana, bem como o seu relacionamento com Lèlito e Estêvão. O capítulo começa com a explanação, em sumário, dos principais fatos que tinham preenchido a vida de João durante o intervalo de tempo em que estivera distante da família e de Lèlito. São as suas conquistas, desafios, frustrações, derrotas e sofrimentos (por que passara em suas andanças pelo exterior) que João confessa a Lèlito.

Além dos infortúnios de que fora acometido em sua vida particular, João também confessa a Lèlito que a sua luta ideológica pela melhoria da condição humana dos miseráveis também havia sofrido ameaças devido às traições de que freqüentemente fora vítima. Foi assim, pois, que, mesmo continuando a lutar por um ideal de sociedade mais

feliz e humana, uma coisa viera gradualmente verificando, que, pouco a pouco, lhe minava toda a energia íntima:

> Era que os próprios deserdados por quem lutava ora quase se acomodavam, conformados ou inconscientes, à condição em que viviam, ora não aspiravam senão a um melhoramento material, revelando-se incapazes de sequer conceber qualquer progresso intrínseco: Içados, amanhã, a um superior bem-estar econômico; tudo levava a crer que manifestassem uma secura, uma tacanhez, um egoísmo; idênticos aos daqueles que por agora acusavam. (pág. 364)

Assim, recuperando o percurso existencial da personagem João desde o episódio da sua fuga de Azurara, retratada no capítulo sétimo de *As Raízes do Futuro*, vemos agora que a personagem João configura-se como um falhado, pois, tendo renunciado à felicidade da vida tranqüila de Azurara em nome do cumprimento da sua missão e da conquista da "felicidade transcendental", fora conduzido às desgraças e aos infortúneos da miserável condição humana (nesse sentido tornara-se um ser infeliz de acordo com os padrões dessa mesma ordem sócio-moral burguesa). Além da miséria humana, a sua condição de falhado se deve ainda à frustração causada pela descoberta da hipocrisia daqueles miseráveis pelos quais lutara e que, uma vez fora da condição miserável, esqueciam a luta pela causa do homem e acomodavam-se à confotável, feliz e egoísta condição de dominadores. Esse tipo de frustração fizera de João um daqueles

> homens solitários, recurvados sobre si mesmos, aberta ou surradamente combatidos por uns e outros, incompreendidos dos mesmos camaradas, envelhecidos numa triste resistência inglória; - homens tão seus semelhantes, e aos quais não quereria assemelhar-se. (pág. 366)

Por conseguinte, o seu reencontro com Lèlito permitia-lhe, agora, resumir ao irmão mais novo a história dos anos passados após a sua última despedida no quintal da velha casa de Azurara, história essa recheada de "incidentes dolorosos". Pouco podia mesmo entender Lèlito a vida de João, já que o meio em que vivia jamais lhe oferecera condições para que se importasse com as preocupações sociais e políticas com as quais se ocupava o seu irmão mais velho:

> A influência de Estêvão e o desenvolvimento de interesses por certas atividades do espírito – a literatura, a filosofia, a psicologia – em certa medida tinham combatido essa primeira influência do irmão mais velho e rebelde (pág. 368).

É essa diferença intelectual e de atitude perante a vida que marca o primeiro contato de Lèlito com João nesse reencontro em Coimbra. E é o interesse pelo literário de um em contraposição ao interesse pelo social e político do outro que pauta a primeira conversa (*mundo comentado ficcional*) [34] que têm depois do reencontro na casa de D. Emiliana. O assunto surge a propósito da última conversa que tiveram ainda no momento das despedidas no quintal da velha casa de Azurara. João pergunta ao irmão se ele não havia se sentido ofendido, naquela oportunidade, com os conselhos que tinha dado. João justifica essa preocupação dizendo que tinha medo de magoar o irmão, pois o considerava portador de uma hipersensibilidade de literato. Lèlito, por sua vez, pede uma explicação a João pelo fato de ter sido taxado de literato; o irmão explica da seguinte forma:

> Porque o és; faças, ou não faças literatura! Mas creio que a fazes. Tens uma sensibilidade como a deles... os literatos. Uma susceptibilidade excessiva. Estais sempre atentos a coisas minúsculas... reagis ao mínimo sopro... eis uma delicadeza, uma falsa delicadeza, que pode ser corrigida pelo convívio com os amplos grupos humanos. Também já tenho conhecido alguns literatos. Mas quase sempre me esqueço de que é preciso muito cuidado para lidar com eles; estou mais habituado a lidar com gente simples... E sobretudo é preciso tacto com os melhores, consola-te. Não consentem que lhes toque a pétala duma flor... (pág. 371)

Diante dessa explicação provocativa, Lèlito reage perguntando ao irmão se não acreditava nos literatos, deixando, assim, implícito que o que ele chamava de delicadeza sensível era para Lèlito uma forma superior de percepção: a intuição. Estabelece-se, então, uma discussão em que João defende os "homens de ação", engajados, e Lèlito os literatos (mesmo dizendo não ser um). À pergunta de Lèlito João responde dizendo que não acreditava na intuição dos literatos, justificando que estes complicavam até as coisas mais

---

[34] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo): págs. 227-273.

simples. João complementa, ainda, dizendo que Lèlito não poderia compreendê-lo apenas com a sua intuição de literato, faltava-lhe a "experiência da vida". Em contraposição, Lèlito rebate dizendo que na verdade eram "os homens de ação", como João, que muitas vezes "simplificavam de mais" as coisa da vida e não eram capazes de entender os literatos.

Percebendo que para o seu irmão mais velho as palavras só valiam quando baseadas na experiência, Lèlito procura mostrar que ele não era apenas um jovem aspirante a literato, para tanto tenta contar a João a respeito da porção experiencial de sua vida. É reconhecendo a limitação de sua experiência de vida em relação à do irmão que Lèlito argumenta que "o que nos ensina não é a quantidade das experiências", mas sim "a profundeza com que se vive... com que se aproveita qualquer experiência." Na seqüência de sua argumentação Lèlito ia começar a falar da sua mais recente experiência, que era o seu caso com Mariana, mas João nem mais ouvia o que o irmão dizia e o interrompe pondo fim à conversa. : "Estivemos quase a discutir, e inutilmente. O que precisamos é de continuar a conversar. Tenho a certeza que nos entenderemos." (pág. 373).

Se recuperarmos, agora, a noção exposta anteriormente pela personagem Ricardo Abrantes a respeito da diferenciação entre o "homem de ação" e o "homem de ação falhado" que originaria o "criador literário", poderíamos dizer que é justamente essa diferenciação que caracterizaria a distinção de tipos que há entre as personagens Lèlito e João. Se Lèlito constitui-se como um homem de "ação falhado" é porque, de acordo com a teoria de Ricardo Abrantes, isso fazia parte da sua característica natural de literato e nesse sentido o seu destino deveria cumprir-se enquanto tal. Já o destino de João, ou aquilo que ele mesmo chama de "missão, função, vocação..."(p. 370), devia-se cumprir enquanto "homem de ação"; portanto, o que o relato de sua vida a Lèlito vem nos revelar é que João estava na condição de falhado, ou seja, vinha tornando-se um homem de ação falhado.

Se, por um lado, João podia confessar-se a Lèlito, a recíproca não era verdadeira, pois a conversa com João não permitia a Lèlito que confessasse suas recentes experiências. O prosseguimento desse relacionamento acontece no dia seguinte. Tendo aceitado ir ficar junto do irmão, Lèlito viu-se disposto a conversar novamente com João e ocupar-se, com algum interesse, de seus problemas. E foi nessa conversa[35] que João procurou expor a

[35] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : pág. 382-388.

Lèlito a condição paradoxal de sua existência dizendo que tudo em sua vida dependia do esclarecimento do seguinte questionamento:

> Será possível a um homem nascido em certa família e classe, herdeiro de certo sangue, educado num certo corpo de princípios e tradições, enraizado em certo solo, conformado tanto pelas afeições como pelas direcções da cultura, as características da sensibilidade e do gosto, etc., etc, será possível a um homem assim cortar com tudo isso e nascer de novo, crescer de novo..., isto é: fazer-se outro homem, achar-se nu como uma página em branco ou uma tábua rasa, e deixar que nesse vazio o Futuro e o Progresso escrevam o que lhes convém...? (pág. 382)

A essa exposição de João, Lèlito repara apenas na maneira como o irmão se exprimia ("Exprimes-te muito bem, quando te animas!"). Esse interesse de Lèlito pela forma como se exprimia irrita João, pois sabia que esse era um interesse de literato. Para Lèlito não importava a questão que o irmão estava tratando, mas sim a forma como a expunha; para João, no entanto, o que interessava era o fundo humano daquilo que falava. Lèlito, percebendo a irritação do irmão, procura dar prosseguimento à discussão demonstrando ter entendido aquela exposição do irmão, dizendo que ele falava do seu próprio caso, da sua vida. João adverte, contudo, que não falava apenas da sua vida mas que aquelas palavras poderiam servir também para a vida de Lèlito: "é um caso que não é só meu. Possivelmente, um dia, não sei se em breve, talvez também teu..." (pág. 383).

João continua a sua conversa com Lèlito dizendo que a sua luta era para manter uma vida coerente com a sua ideologia; mas que, no entanto, agora que sua vida aproximava-se da velhice e da morte, via surgir dúvidas que abalavam a sua coerência existencial:

> Tenho lutado toda a vida, sacrificado todas as vantagens por uma causa sobre que me atormentam agora dúvidas... dúvidas que não são de momento... Quanto aos princípios? Não tanto quanto aos princípios, talvez não tanto. Mas a grande maioria dos homens são miseráveis! Miseráveis, digo-te eu. E é com eles que nos havemos de haver. Tu compreendes, a coisa começou por aqui. E, depois, aproveitando-se da fraqueza a que nos reduzem certas experiências dolorosas,

> recobram novo alento essas velhas forças que julgámos vencidas: o sangue, a classe, a educação, o atavismo religioso ou supersticioso... (p. 384)

Enquanto João confessava o dilema a que chegara em sua vida, Lèlito lembrava que algumas palavras do irmão coincidiam com as que ouvira, outrora, de Jaime Franco, principalmente o juízo de que "a grande maioria dos homens são miseráveis" (pág. 384). Tendo essa percepção, Lèlito interrompe o discurso do irmão concluindo da seguinte forma: "Os homens o que são é desgraçados"(pág. 385). Essa conclusão surpreende João, que considerava esse juízo de Lèlito já de uma pessoa amadurecida. Contudo, ao mesmo tempo em que Lèlito complementava o discurso do irmão, também propunha uma outra interpretação para o problema que vinha expondo. Lèlito argumenta que o paradoxo pelo qual passava João devia-se justamente à contradição ideológica, pois da mesma maneira que lutava pelas causas sociais antiburguesas, via-se dominado por uma força maior, hereditária, atávica, que não deixava de ser também de origem burguesa. Na verdade, Lèlito procura mostrar ao irmão que a mesma doutrina que servia a ele para criticar, atacar, a vida burguesa, de uma certa forma também denunciava a sua própria fraqueza. Assim diz Lèlito ao irmão: "- Não explicas tudo pela hereditariedade, a força dos interesses ou princípios de classe... a educação... a influência do primeiro meio..?" (pág. 386). A essa pergunta João responde : "Sim explico. Tudo, isto é : a persistência , ou o reaparecimento, do meu apego a certas maneiras de sentir e pensar... maneiras que ando combatendo eu mesmo, porque não deixam nascer o homem novo!" (pág. 386). A essa resposta de João, Lèlito acrescenta que tratariam precisamente de "maneiras de sentir e pensar" que os seus camaradas "chamavam de burgueses."

Lèlito conclui a discussão com João dizendo que o problema da existência humana era o de tentar entendê-la de acordo com um sistema doutrinário : "O que é triste, ou desanimador, é mexermo-nos sempre em qualquer círculo, não podemos sair dos sistemas feitos..." (pág. 388). Quanto a isso Lèlito complementa argumentando que a ideologia à qual sua vida estava ligada impunha a idéia de que há no homem uns certos instintos permanentes, ou princípios, ou como quer que se lhes chame, contra os quais "é inútil erguer castelos doutrinários, porque, sob qualquer metamorfose sendo preciso, sempre reaparecem...". Assim, finaliza Lèlito dizendo que tais "instintos permanentes, ou princípios, são profundamente definidores da natureza humana; ou até da divina na

humana." (pág. 388). Depois dessa conclusão do irmão, João encerra a conversa convidando-o para participar de uma espécie de palestra, na qual exporia sua ideologia aos seus camaradas da cidade de Coimbra. Com esse convite termina o décimo terceiro capítulo.

Podemos depreender desta conversa, a qual preenche o final deste décimo terceiro capítulo, a exposição do problema do conflito de forças entre o Fado Imanente e o Fado Transcendente de João. Se o seu Fado Imanente o impulsionava a lutar contra a sua própria condição natural de burguês e o obrigara a renunciar aos benefícios dessa condição (chegando, por causa disso, a experimentar até a miséria) em nome da busca pelo bem da humanidade, por outro lado, o seu Fado Transcendente não permitia que esse Fado Imanente pudesse conduzi-lo ao cumprimento de seu destino, pois é esse Fado Transcendente ("instintos permanente, ou princípios" que "são profundamente definidores da natureza humana; ou até da divina na humana") que concorre para a manutenção de certas características que lhe foram passadas atavicamente e não permitem que o seu futuro se escreva normalmente sem interferências. É por isso que João se pergunta se seria possível a um homem como ele, "herdeiro de certo sangue, educado num certo corpo de princípios e tradições, enraizado em certo solo, conformado tanto pelas afeições como pelas direções da cultura", cortar em definitivo com tudo isso e tornar-se uma "página em branco" para deixar que nesse "vazio o futuro e o progresso" escrevessem o que lhe estava destinado. João mostra-se um "homem de ação falhado", que, além de ter sido conduzido à condição de miserável e infeliz, via a sua luta pela melhoria da condição humana mostrando-se frustrada, pois passa a perceber que aqueles mesmos miseráveis pelos quais lutara a vida toda, uma vez fora da condição em que se encontravam, transformavam-se no mesmo tipo de burguês contra o qual outrora lutaram.

É nesse sentido que toda a luta de João em prol do benefício da humanidade não resultara num melhoramento do homem. Por isso declara a Lèlito que lutara toda a vida por uma causa sobre a qual lhe atormentavam agora dúvidas. E é devido a isso que, já marcado pelo sofrimento da miséria, João sentia-se enfraquecido para lutar, ao mesmo tempo em que via tornar a exercer poder sobre ele as velhas forças que julgava vencidas, tais como as do "sangue, da classe, da educação, o atavismo religioso ou supersticioso". Ou seja, João

passara a sentir-se inclinado a renunciar à luta e voltar ao comodismo e à felicidade vulgar garantida pela segurança da tradição familiar.

Contudo, apesar dessa sua situação conflituosa, João mantinha a convicção de que havia nele uma espécie de dívida para com os miseráveis, e para João a "maioria dos homens são miseráveis". É por esse juízo de João, como vimos, que Lèlito o relaciona à figura de Jaime Franco, o qual proferira outrora a Lèlito o mesmo juízo. A partir dessa ligação que faz Lèlito entre João e Jaime Franco, podemos nós estabelecer uma comparação de caracterização dessas três personagens quanto à posição que cada uma assume diante da "miséria humana".

Como pudemos constatar, a relação que se estabelece entre a personagem João e a "miséria humana" é pautada pelo signo da salvação. João sacrifica-se a ponto de tornar-se um miserável por causa da luta pela salvação da humanidade miserável. Contudo, como vimos neste capítulo, devido à sua frutração criada pela hipocrisia daqueles pelos quais lutara, as opiniões de João sobre a salvação da humanidade começam a mudar. Como veremos adiante, no próximo capítulo, a luta de João pelo bem da humanidade deixará de focar a modificação social, mas sim passará a apoiar-se na esperança de modificação do próprio caráter de cada indivíduo. É nesse sentido que João sugerirá uma luta pela conquista do bem individual e, em conseqüência deste, do bem coletivo. Diferentemente de João, a relação de Lèlito com a "miséria humana" não é a de um "homem de ação", ou seja, este não busca modificar essa condição, mas sim a contemplação ou a experiência dessa condição servem a ele apenas como alimento para a sua criação literária, ou seja, a experiência de se sentir à beira do abismo da miséria humana, de se ver colocado no limite entre a felicidade e a infelicidade, servem apenas (ou sobretudo) como conteúdo experiencial para a sua "expressão literária". Não sendo um homem de ação que busca modificar a condição dos miseráveis, Lèlito entende os miseráveis como sendo simplesmente os "desgraçados", como aqueles que não foram agraciados pelas forças superiores controladoras dos destinos dos homens.

Diferentemente tanto de João quanto de Lèlito, a relação de Jaime Franco com os miseráveis deve ser outra, já que se coloca acima do bem e do mal. Aproveitando-se da sua condição, Jaime Franco é também um "homem de ação", só que, diferentemente de João, não luta pelo bem da humanidade ou para a reversão da condição miserável dos homens,

mas sim utiliza-se da fraqueza, da infelicidade e da miséria alheias, em benefício próprio. Assim, apesar de Jaime Franco ser um "homem de ação" como João e não buscar a modificação da condição "miserável dos homens" tal como Lèlito, difere de ambos pois a sua posição em relação a ela é outra; não busca nem modificá-la visando ao bem, nem muito menos a contempla ou a experencia como um artista ou criador literário, apenas aproveita-se da miséria alheia, seja ela de que tipo for.

No capítulo seguinte e também no dia seguinte ao convite, João leva Lèlito a um bar que não era freqüentado por estudantes. Lá se encontram com um camarada de João que os leva até a casa de um outro defensor da "causa", que foi apresentado como Joaquim Cancela. Lèlito fica surpreso em saber que este era um dos líderes do movimento pelo qual também lutava seu irmão João. Fica mais surpreso ainda em saber que João conhecia Joaquim Cancela apenas pela fama que criara defendendo a "causa" social. Lèlito lembra o irmão de que se tratava do filho da ti'Ana Cancela da Quinta da Reorta, fica apreensivo ao saber que iria entrar na casa daquele que se tornara uma espécie de inimigo. João, por sua vez, não sabia dos desentendimentos do irmão com Joaquim, por causa de Maria Clara (*vide* episódio do quarto capítulo de *As Raízes do Futuro*).

Ao entrar na casa que fora designada como pertencente a Joaquim Cancela, e ao passar o olhar pela sala em que se encontravam reunidos os "camaradas", cortando o silêncio, Lèlito percebeu a voz daquele que apresentava João aos "camaradas" e os preparava para o discurso do líder dizendo :

> Apesar da nossa diferença de condições, apesar da nossa diferença de idades, apesar dele ser um homem de grande experiência e cultura e eu em tudo um principiante, aqui estamos ao lado um do outro, lutando por uma causa comum. (pág. 396-397)

Já por esse discurso de apresentação de Joaquim, podemos constatar uma contraposição da figura deste em relação à daquele que apresentava. Se, por um lado, Joaquim Cancela tinha se juntado à mesma luta de João pela causa do homem, era porque a sua condição social lhe impunha isso; já João Trigueiros, para abraçar essa luta, tinha que lutar contra a sua própria tradição familiar burguesa que representava a classe social contra a qual deveria lutar juntamente de seus "camaradas". Tendo em vista essa diferença,

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

podemos entender a ironia (percebida apenas por Lèlito) subjacente a esse discurso de apresentação de Joaquim Cancela, no sentido de que tais palavras insinuavam que João, na verdade, pertencia à classe daqueles contra os quais os "camaradas" deveriam lutar, os burgueses. Essa ironia de Joquim Cancela, no entanto, só é percebida por Lèlito, o qual reage a ela com uma espécie de revolta, pois as palavras elogiosas a seu irmão não deixavam de soar falsas, bem como as que faziam referência à sua relação com a família trigueiros. A Lèlito, Joaquim figurava como um "pedante e impostor": não conseguia deixar de acreditar que aquele homem traria, futuramente, a infelicidade de sua irmã Maria Clara.

Contudo, esses sentimentos raivosos que Lèlito ruminava contra Joaquim Cancela iam sendo gradativamente substituídos pelo interesse em ouvir o irmão, o qual preparava-se para discursar. Atendendo às expectativas dos seus camaradas e, em especial, a de Lèlito, João começou a discursar (*mundo comentado ficcional*)[36]. Por esse discurso, João procura explanar aos seus "camaradas" as suas mudanças de ponto de vista a respeito da luta pela "causa do homem", por um "mundo novo" e por um "homem novo". É com base no seu aprendizado experiencial de vida que João proporá uma mudança ideológica aos seus camaradas no sentido de que a luta pelo bem do homem de nada adiantaria se não fosse uma luta no sentido da modificação da individualidade de cada um. Alerta, portanto, que as suas palavras eram fruto de uma meditação interior e não de um fundamento doutrinário, assim passa a discursar no sentido de convencer os camaradas de que o mal social residia na particularidade maligna de cada indivíduo e não o contrário.

Será esse tipo de idéia que, como veremos, não sendo entendida e aceita pelos seus "camaradas", garantirá a João o rótulo de traidor da causa. Esse não entendimento é já previsto por Lèlito, quando ouvia o discurso do irmão, que dizia o seguinte:

> Sustento eu, porque mo ensinou a experiência, que nos desconhecemos, nós, e desconhecemos o homem! Estudamos e condenamos os regimes, as instituições, as leis, os costumes, as sociedades, - reduzimos tudo a sociologia, a economia, a política. Sonhamos criar um mundo novo e um homem novo pela transformação de toda a maquinaria social. Mas, tendo desviado para os fenómenos sociais todas as nossas atenções, esquecemo-nos de que, sendo tudo inventado,

[36] Cf. *Récit de Paroles (Discours Prononcé)* : págs. 396-410.

> executado, dirigido, mantido por homens e para homens, no próprio homem está a base e o gérmen de tudo. Pretendendo eliminar das sociedades o mal que persiste em cada um de nós, não vemos que, de qualquer modo, esse mal reaparecerá seja em que sociedade for, enquanto o não eliminarmos, ou, pelo menos, combatermos, em nós mesmos. (págs. 399-408)

A partir desse discurso de João, podemos fazer um contraponto entre a figura desta personagem e a de Jaime Franco, no sentido de que ambos configuram-se como "homens de ação", em contraposição ao "homem contemplativo" característico do criador literário, tal como Lèlito.

Enquanto homem de ação, João diferencia-se de Jaime Franco no sentido de que, mesmo lutando contra a mesma ordem sócio-moral burguesa contra a qual aquele se insurge, não se coloca acima do bem e do mal, mas sim contra este último. Diferentemente de Jaime Franco, João possui um ideal (ou o que já chamamos como uma aspiração transcendente) pelo qual acredita na luta pela conquista do bem da humanidade, e este bem (como vimos no seu discurso acima citado) só pode vir a ser conquistado pelo cultivo do bem particular de cada indivíduo. Se, portanto, de acordo com a "Teoria do Fado" de Jaime Franco, há dois caminhos aos quais o homem pode ser conduzido, o caminho do bem, da salvação, da felicidade, e o caminho do mal, da desgraça e da infelicidade, podemos concluir que João (diferentemente de Jaime Franco, que aceita essa divisão de caminhos e se aproveita dela enquanto um Fadista) acredita no triunfo do bem. De acordo com o ideal de João, portanto, o outro caminho que levaria ao lado da degradação e infelicidade deveria desaparecer. A luta social de João pelo bem da humanidade não consistiria em inverter as posições de desgraçados e infelizes para a de bem-sucedidos e felizes, mas tornar a humanidade igualmente salva da desgraça e da infelicidade.

No entanto, é justamente essa posição ideológica de João que o diferencia de Joaquim Cancela e dos seus demais "camaradas", os quais não são capazes de lutar para que houvesse apenas um caminho ao qual o homem pudesse ser dirigido (o caminho do bem e da felicidade), pois lutam apenas para passar de uma condição à outra, o que deixa implícito que a divisão de lados e caminhos continuaria existindo e, portanto, também a injustiça. O que ocorreria, então, seria apenas uma troca de posições. É devido a esse descompasso ideológico que marca a diferença entre João, Joquim Cancela e os demais

"camaradas" que estes não seriam capazes de entender o interesse transcendental do ideal de João. É isso o que ao mesmo tempo garante a superioridade de João e a sua condição de incompreendido.

Essa incompreensão por parte dos "camaradas", diante das palavras de João, é justamente o que Lèlito ia percebendo à medida que ia acompanhando o discurso do irmão. E era assim que, enquanto detentor de um espírito de literato, Lèlito não conseguia entender o propósito daquela confissão do irmão. Conforme ia assimilando as palavras de João, também ia sentindo uma espécie de angústia, tudo o que se passava lá parecia-lhe estranho.

As conclusões a que chegara Lèlito a respeito daquela reunião de "camaradas" só faziam confirmar as suas opiniões que tinha exposto a João, justamente antes deste convidá-lo para acompanhar aquele discurso. Não acreditava na sinceridade dos seguidores da causa social, estava convicto de que aqueles que se autodenominavam "camaradas" só o eram devido à sua condição social de oprimidos e não por serem ideologicamente comprometidos com uma luta pelo bem da humanidade. Lèlito acreditava, portanto, que os mesmos

> homens que sofriam, lutavam pela causa, e pareciam como excepcionais e aureolados de ideal, fossem, no fim e ao cabo, do mesmo barro grosseiro e frágil dos adversários; e até alguns (...) precisamente se aproveitassem do seu papel de revolucionários categorizados para conseguirem vantagens muito semelhantes às procuradas pelos reacionários e conservadores. (pág. 407)

Após esse episódio do discurso de João aos camaradas, segue-se um acontecimento, o qual fecha esse décimo quarto capítulo, referente a uma conversa para a qual Joaquim Cancela convocara os irmãos João e Lèlito. Tal conversa surge a propósito da intenção de Joaquim Cancela de informar a ambos os irmãos e pedir a opinião deles a respeito de seus planos de casar-se com Maria Clara, mesmo contra a vontade de seus pais. Perguntados por Joaquim Cancela, João reage de modo imparcial, dizendo que não poderia avaliar a situação, já que, por ter passado muito tempo longe de Maria Clara, julgava não conhecê-la muito bem a ponto de poder avaliar as probabilidades que haveria "de acerto e felicidade nessa união..."(pág. 416). Já Lèlito, por sua vez, apesar de num primeiro momento dizer

que não queria e nem deveria opinar sobre o possível casamento da irmã com Joaquim, acaba, no entanto, pressionado por este a dar a sua opinião. Lèlito reafirma o que Joaquim já supunha, diz que Maria Clara seria uma infeliz casando-se com ele. A partir disso, o que era para ser uma conversa amigável transforma-se numa discussão entre Joaquim e Lèlito, a qual acaba somente quando Joaquim praticamente expulsa Lèlito de sua casa, depois de este lhe ter mandado calar-se.

Esse episódio localizado ao final desse capítulo funciona de modo a introduzir novamente a problemática circunstante à personagem Maria Clara, a qual ficara em suspenso desde o terceiro capítulo do romance, no qual esta personagem figurara em primeiro plano. Essa problemática será melhor explorada no décimo quinto capítulo. Tal capítulo, juntamente com o terceiro, será trabalhado a seguir, no último passo de nossa análise de *Os Aviso do Destino*, que consiste no acompanhamento do percurso existencial da personagem Maria Clara.

III) Percurso existencial da personagem Angelina:

O percurso existencial da personagem Angelina, dentro do ciclo romanesco, tem a sua continuidade e desenvolvimento garantidos no romance *Os Avisos do Destino* pelo nono e décimo capítulos. Como vimos já ser anunciada ao final do oitavo capítulo a reinserção da personagem Angelina, é no capítulo nove que a sua aparição se estabelecerá. Neste capítulo esta personagem figurará em primeiro plano e, assim, a narração deixará de enfocar a vida de Lèlito em Coimbra e voltará a retratar a vida na "velha casa de Azurara". Apesar de o caso de Angelina não ser suficiente para se criar sequer uma "pequena tempestade na superfície tão igual daquela vida tranqüila", mesmo assim as afetações de Angelina vinham adquirindo feições graves que chegavam a surpreender as pessoas da casa, pois "pouco habituados estavam todos àqueles inesperados acessos de impaciência ou áspera melancolia". Contudo, a verdade é que esses acessos "não tanto pareciam vir dela, como ser ela própria sua vítima."(pág. 241).

É entre Angelina e a personagem Piedade que se dá o principal acontecimento relatado no capítulo nove. Trata-se da descoberta que esta última faz dos rituais sagrados que Angelina praticava, no "Casão", em nome da tia Clarinha. Percebendo que Angelina

subia "sub-repticiamente as escadas para o sótão", Piedade resolve investigar. Hesitante, Piedade sobe sofregamente a escada que dava para o sótão, depois de vencer os dois últimos degraus,

> sempre agarrada com a mão esquerda no corrimão; e, procurando suster a respiração precipitada, muito cautelosamente, estendeu a outra mão ao trinco da porta... Abriu-a e empurrou-a de repente, com um desembaraço que já calculara no intuito de surpreender nem sabia quê. Dobrada para a frente, e amparando-se no solho com as mãos, Angelina arrastava-se de joelhos. Ao mesmo tempo ia rezando aquela espécie de cantilena cujo murmúrio abafado Piedade já sentira fora. (pág. 254)

Piedade, surpresa, e sentindo-se abalada diante de tal cena, bradou. Angelina, de sua calma gélida, começou a repetir os "mandamentos" que lera no livro da adorada tia Clarinha: "Irei dez vezes duma janela até à outra arrastando-me no chão de joelhos". Em seguida, explica a Piedade que a frase que declamava pertencia ao livro de tia Clarinha, o qual Lèlito tinha-lhe roubado.

Depois de dizer qual era a origem daquele ritual, Angelina o justifica dizendo que o praticara como forma de penitência, para que pudesse compensar o mal que julgava existir dentro de si, só assim poderia vir a receber as suas graças da tia Clarinha. Angelina aceitava autodefinir-se como possuída pelo Demônio, mas não aceitava a acusação de Piedade de que estaria ficando louca

> eu sou má Piedade! Sou má, má... há grande maldade em mim! O Demônio não me deixa (...) Digo-te que não estou doida, e que sou má. Pronto, não me contraries! Mas não desespero da Providência. Deus há de ajudar-me a fazer-me boa. Tenho quem peça por mim... Hei de acabar por vencer o Demônio que me anda a perseguir... (pág. 256/257)

Por esse episódio em que Piedade descobre os segredos dos rituais místicos de Angelina, podemos perceber os dois pontos de vista pelos quais o caso desta personagem é retratado neste romance. Por um lado, podemos ver a evolução do problema existencial da personagem Angelina que, buscando atender a sua "necessidade transcendental" de tornar-

se santa, vê-se obrigada a sujeitar-se à penitência para livrar-se do seu conflito entre o bem e o mal. Ou seja, é nesse sentido que Angelina, supondo estar sofrendo as ameaças e tentações demoníacas, pede auxílio de sua tida por santa tia Clarinha. Por um outro lado, o que para Angelina não passava de uma sua tentativa de cumprimento do seu destino de santa, já para Piedade parecia sintomático de uma condição humanamente anormal, de um ser tomado pela loucura. É nesse sentido que vemos ser confirmado agora o que dissemos anteriormente a respeito do caminho ao qual seria conduzida Angelina no palco da representação social, ao buscar atender à sua necessidade transcendental (a tendência mística), que seria o caminho da anormalidade. Se para Lèlito o conflito entre as forças do bem e do mal é convertido em "expressão literária", como vimos, já para Angelina, apenas a insinuação do mal deve ser apagada pela purgação da culpa, pelo sacrifício, a fim de que o bem possa vencer e a sua busca pela santidade possa ser alcançada.

Como também dissemos anteriormente, é justamente pela apropriação e extrapolação de certa tradição religiosa familiar que Angelina constituir-se-á como uma ameaça a essa própria tradição, uma ameaça ao *status-quo* da ordem e dos princípios da normalidade sócio-moral que regem o mundo da "velha casa de Azurara".

O conflito, portanto, entre a normalidade e a anormalidade no mundo de Azurara é representado, nesse capítulo, pelo episódio que se segue ao que envolveu Piedade e Angelina e que consiste na conversa desta última com a sua mãe Maria Teresa. Esta, tal como Piedade, via a tentativa de Angelina em tornar-se santa como uma manifestação das tendências anormais da filha.

Esse episódio da conversa (*mundo comentado ficcional*)[37] entre Angelina e sua mãe surge em decorrência da conversa que esta vinha tendo com Piedade, a qual tomara tons de discussão e acabara chamando a atenção de Maria Teresa, a qual procura colocar-se a par do que acontecia entre a filha e a velha cozinheira da casa. Piedade, aflita com a situação, alerta Maria Teresa para o estado doentio de Angelina. Esta, contudo, fala a sua mãe o mesmo que dissera a Piedade e conta também como praticava o seu ritual no "Casão". Maria Teresa adverte a filha dizendo: "Ninguém te proíbe de rezares... de seres religiosa... mas tudo tem um limite. Bem sabes que só queremos o teu bem e a tua saúde...". A essas

[37] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs. 260-271.

palavras da mãe, Angelina responde dizendo que "para os santos não havia limites" (pág. 262).

A partir daí, a discussão entre Angelina e a mãe passa a ser a respeito do que seria ou não ser santo; Maria Teresa dizia que era muito orgulho de Angelina pretender ser santa e que ela era, de fato, uma menina diferente das demais, mais inteligente até, mas que não devia ser levada pelos excessos. Somado a esses conselhos, Maria Teresa faz como que um apelo à filha para que ela não contribuísse ainda mais para o seu abatimento doentio causado pela tristeza e o desgosto que o seu filho João vinha-lhe causando:

> Bem me basta já ter um filho que dou por quase perdido! Prometes? Prometes que farás isso ao menos por amor da tua mãe? (pág. 270).

É, pois, com esse apelo de Maria Teresa a Angelina, e a confirmação da promessa por parte da filha, que termina o nono capítulo.

O décimo capítulo confere continuidade ao anterior, tendo em vista o fato de que é a personagem Angelina que figura ainda no centro dos acontecimentos. Além de esta figurar em primeiro plano, como já destacamos anteriormente, neste capítulo as personagens Maria Clara e Lèlito também terão a sua participação, só que em segundo plano. Tal capítulo inicia-se com uma conversa entre Angelina e a irmã Maria Clara, na qual a primeira procura demonstrar à segunda que já sabia do seu segredo, ou seja, do seu namoro clandestino com Joaquim. Angelina procura livrar-se da possível culpa que o conhecimento deste segredo poderia proporcionar, não queria tornar-se cúmplice dos "pecados" da irmã : "Quero mas é tua felicidade, Maria Clara. É o que eu quero, a tua, e a de todos cá da casa, que eu serei feliz de qualquer modo, logo que veja os outros felizes..." (pág. 277). Por esse episódio da conversa entre as irmãs, podemos notar que a personagem Angelina encontra-se já num estágio evoluído no seu processo de busca pela santidade. Pelas palavras que Angelina dirige à sua irmã Maria Clara a respeito do namoro proibido com Joaquim, podemos perceber que, de certa forma, já prevendo a infelicidade futura da irmã, Angelina tenta intervir no sentido de ajudá-la a conquistar a sua felicidade. Do que se pode depreender de suas próprias palavras, seria a felicidade alheia a condição para a conquista da sua própria felicidade. Se Angelina, enquanto aspirante a santa, seria capaz de renunciar à sua própria felicidade em nome da felicidade alheia, era porque a felicidade a

que almejava era outra, tratava-se de uma "felicidade transcendental", a qual só seria alcançada pelo cumprimeito do seu destino de santidade.

Contudo, se Angelina via uma certa anormalidade ou um certo perigo no namoro de Maria Clara e Joaquim, por outro lado, a sua mãe Maria Teresa e seu irmão Lèlito viam na sua tendência mística, ou busca pela santidade, uma também possível ameaça contra a sua saúde mental (normalidade) e contra a sua felicidade. É de acordo com essa preocupação que Lèlito, atendendo aos pedidos de sua mãe, procurará convencer Angelina de que a influência que vinha sofrendo do livro de tia Clarinha poderia ser prejudicial. É, pois, justamente a respeito desse livro, que Lèlito tinha tirado da irmã, que acontece a conversa entre este e sua mãe, Maria Teresa. Esta, após ter confessado ao filho toda a preocupação que vinha lhe causando Angelina, pergunta a respeito do tal livro da tia Clarinha, o qual Angelina tinha confessado ter sido roubado pelo irmão. Ao ser questionado sobre o paradeiro do livro, Lèlito mente a sua mãe dizendo que o tinha queimado. Dessa mentira, que lhe viera à cabeça sem mesmo saber-lhe a razão, tira a idéia de que deveria queimá-lo realmente.

Depois dessa conversa com Maria Teresa, Lèlito resolve comunicar a Angelina que iria cumprir aquilo que havia dito à sua mãe, e é então que se dá o episódio central do capítulo, referente à queima do livro de tia Clarinha, que Angelina tinha por sagrado. Lèlito marca, então, um encontro com a irmã, no quintal da "velha casa de Azurara", mais precisamente naquele "recanto predilecto" de Lèlito que era o penedo: "Quando Angelina chegou, já Lèlito fizera, junto da pedra, um montinho de folhas e galhos secos" que constituía uma espécie de fogueira onde deveria ser depositado o livro de tia Clarinha. Foi isso o que "logo saltou à vista de Angelina."(pág. 287).

Percebendo a aflição da irmã em saber que estava próximo o fim de tal livro, Lèlito usa de uma estratégia para convencê-la de que aquilo era necessário: pede a irmã que lesse um trecho do próprio livro em que se falava das penitências e dos sacrifícios que deveriam ser feitos para se chegar à graça de Deus. Tal trecho dizia o seguinte:

> Sofrer... sofrer para merecer-te! O sofrer mas não só por penitências e jejuns do corpo que isso não é nada! Fazer por ti os sacrifícios mais custosos... que são aqueles que não dão prazer nenhum e até parece que não são em teu serviço. Mas são, quando aceites eu teu Amor e em contrário da vossa vontade...(pág. 289)

Lèlito usa da leitura desse trecho para convencer Angelina de que ela deveria aceitar queimar o livro da tia Clarinha, e encara essa atitude como um sacrifício, como uma forma de se aproximar de Deus:

> Se ainda não compreendes por que esse livro pode te fazer mal..., aceita como um sacrifício perdê-lo; como um sacrifício doloroso, feito por amor de Deus. Bem vês... é a tia Clarinha que to aconselha. Sobre mim caia a responsabilidade do pecado... sobre a minha cabeça... se é pecado queimar o manuscrito da tia Clarinha! Estou certo que não. Por isso fico descansado. (págs. 290/292)

Enfim, portanto, como que procedendo num ritual, "Lèlito dispôs sobre os galhos em chamas o pequeno volume aberto."(pág. 291). Por essa espécie de ritual de sacrifício que preenche o final desse capítulo, em que a personagem Angelina figura em primeiro plano, reitera-se a problemática que vimos envolvê-la já no capítulo anterior, que consiste na busca da santidade através da purgação do seu mal interior através do sacrifício. Se no capítulo nove vemos uma Angelina envolvida no seu debate entre as forças do bem e do mal, aqui neste capítulo vemos Angelina encarar a queima do livro sagrado da tia como uma realização da vontade de Deus, como a revelação de um sacrifício em nome da ascese santificadora. Se, como vimos, em Lèlito o conflito entre as forças do bem e do mal é convertido em "expressão literária" no seu diário, já Angelina necessita do sacrifício como forma de resolução desse conflito. Ou seja, a "necessidade transcendental" de Angelina consiste na busca da "felicidade transcendental" pela ascese santificadora, que necessita do sacrifício como forma de conquistar a graça divina.

É esse episódio da queima do livro de tia Clarinha, o qual se revela de importância crucial no que se refere à problemática da personagem Angelina, o que de mais importante e significativo ocorrera a Lèlito em sua estada, durante o período de férias, na "velha casa de Azurara". É, por conseguinte, com o final das férias e da permanência de Lèlito em Azurara que termina também o décimo capítulo e com ele a participação da personagem Angelina neste romance.

IV) Percurso existencial da personagem Maria Clara:

No terceiro capítulo do romance vemos já o destino da personagem Maria Clara delineando-se. O episódio que preenche todo esse terceiro capítulo refere-se ao primeiro encontro entre Maria Clara e Joaquim depois do último no quintal da "velha casa de Azurara", no qual foram flagrados por Lèlito (episódio do quarto capítulo de *As Raízes do Futuro*).

Esse encontro ocorre a propósito de uma visita que Piedade resolve fazer à Quinta da Retorta, onde morava ti'Ana Cancela, a qual tinha a companhia do seu filho Joaquim, que passava as férias do seminário.

Na seqüência é descrito todo o percurso percorrido por Maria Clara, Piedade e ti'Pinheiro, que perfazia a distância entre a casa de Azurara e a Quinta da Retorta. Já nesta, conforme é narrado, Maria Clara percorre os cômodos da casa; estes vão sendo descritos até se ter a idéia de como era composto todo o seu interior. Maria Clara, percorrendo o andar superior da casa, passando pelos quartos, detém-se no quarto que outrora fora do tio brasileiro e percebe que ele estava sendo ocupado por alguém, e que esse alguém só poderia ser Joaquim. Maria Clara é surpreendida por Joaquim, que a observava da porta do quarto. Este, adentrando ao quarto, sem dizer nada, contemplando-a, vai em direção a ela e, "de impulso, apertou-a contra si, esmagando-lhe os lábios no primeiro beijo de paixão que lhe dava." (pág. 74).

Contudo, mesmo tendo consciência da sua fraqueza perante os instintos de Joaquim, Maria Clara procura desvencilhar-se dos braços dele e o repreende pelo ato ousado e arriscado que cometera. Joaquim declara a Maria Clara que precisava ter uma conversa séria com ela; esta, por sua vez, sabia que ambos não podiam ter aquela conversa ali, no quarto, pois podiam ser descobertos por alguma das três que se encontravam reunidas à mesa a conversar. Sendo assim, marcam um encontro próximo ao ribeiro. Joaquim sai pelos fundos da casa, para não ser visto pelas senhoras, enquanto Maria Clara procura convencer Piedade a não ir embora e a prolongar a conversa com a ti'Ana Cancela para que ela pudesse dar uma volta à Quinta. Tendo convencido Piedade a demorar-se mais um pouco em sua visita, Maria Clara sai da casa para dar o seu suspeito passeio e vai até o

ribeiro ao encontro de Joaquim. Lá, após várias investidas amorosas de Joaquim, às quais resistia contra a sua vontade, Maria Clara toma conhecimento do plano de seu parceiro de abandonar o seminário e casar-se com ela. Assim sendo, Joaquim dá uma espécie de ultimato a Maria Clara.

Depois de ouvir esses planos expostos com palavras agressivas, Maria Clara vê-se dividida: sabia que a aceitação representaria o rompimento com os da sua família e pondera, ainda, que seria perigoso ir morar com Joaquim em Coimbra, justamente a cidade em que Lèlito residia. Antes mesmo de dar uma resposta a Joaquim, Maria Clara ouve a voz de ti'Pinheiro que supostamente terminara a sua visita e chamava-a para ir embora. Maria Clara, tendo que atender ao chamado de ti'Pinheiro, promete que escreveria a Joaquim dando uma resposta. Este, por sua vez, não satisfeito, exige as juras de Maria Clara. Diante dessa situação, intimidada pela postura de seu amante, Maria Clara confirma a jura que lhe fora quase imposta.

Ao final desse terceiro capítulo temos já uma espécie de prenúncio da infelicidade à qual estaria fadada Maria Clara ao aceder à proposta audaciosa de Joaquim. Pelo diálogo que há entre ambos, podemos perceber já as características definidoras da personagem Joaquim. Por suas palavras vemos explícito o seu espírito arrivista, que usa dos meios de que dispõe para a melhora da sua condição de vida, mesmo que para isso tenha que assumir um papel falso perante a representação social e viver uma vida hipócrita. Na verdade, Joaquim será caracterizado justamente como aquele que luta contra a classe burguesa dominante a fim de, paradoxalmente, tomar o lugar daqueles que a constituem. Como vimos na parte anterior dessa nossa leitura de *Os Avisos do Destino*, referente ao percurso existencial da personagem João, pudemos confirmar essa caracterização da personagem Joaquim, já que este se mostra aí engajado na mesma causa pela qual lutava João. Contudo, como pudemos ver, e esse capítulo terceiro de certo modo o prenuncia, o objetivo de Joaquim é diferente do de João (que luta acima de tudo pelo bem da humanidade). Joaquim representa, justamente, aquele tipo de indivíduo que é a causa da frustração de João.

Se a luta de Joaquim contra a burguesia tem essa conotação de revolta, logo a relação deste com Maria Clara estará fadada ao fracasso, pois esta está ligada

incondicionalmente (pelas forças do seu Fado Transcendente, tal como João, Lèlito e Angelina) à condição burguesa que é combatida e ao mesmo tempo almejada por Joaquim.

Assim, o conflito entre Joquim e a família de Maria Clara será inevitável. Conseqüentemente o conflito entre ambos também será inevitável, o que resultará num fracasso de sua união e, portanto, no fracasso do projeto de Maria Clara de conquistar a felicidade da realização amorosa; isso manterá em aberto, portanto, o sentido da existência de uma "necessidade transcendental" ainda não satisfeita, o que fará permanecer ainda a esperança do alcance de uma "felicidade transcendental".

Se de certa forma há já uma espécie de prenúncio da infelicidade a que Maria Clara estaria destinada, ou seja, se há nesse capítulo uma espécie de aceno de seu destino, no próximo capítulo em que a personagem Maria Clara figura em primeiro plano (o décimo quinto), veremos o desenrolar dos passos trágicos dessa personagem em direção a uma infelicidade : trata-se do episódio da tentativa de fuga de Maria Clara (que fora combinada com Joaquim nesse episódio do terceiro capítulo) da "velha casa de Azurara".

No décimo quinto capítulo, a primeira problemática a ser introduzida diz respeito ao estado doentio de Martinho e a sua morte iminente. À problemática da personagem Martinho soma-se a de Maria Teresa, que entrara num estado de infelicidade por causa do pressentimento da morte do marido.

À parte o problema da morte iminente de Martinho e da problemática que a envolve, inclusive a dum prenúncio de reconciliação com João, o que preenche a maior parte deste último capítulo é o episódio da fuga frustrada de Maria Clara de Azurara:

> Algumas vezes lhe parecia aquilo quase simples, - a sua fuga; se é que seria fuga: Pois não seria antes um passo indispensável para que, um pouco mais tarde, pudesse vir ela a ser feliz num melhor entendimento de todos que amava? Outras vezes a atormentavam remorsos antecipados, uma inquietação quase intolerável, o sentimento da desonra iminente, sinistros presságios de desgraça. Então lhe parecia espantoso o que ia fazer: verdadeiramente espantoso, quando levado a efeito por alguém que nascera e se criara naquela velha casa, entre aquelas pessoas amadas, dentro de princípios simples e religiosos que não podiam, não deviam ser transgredidos. (pág. 442)

No dia da fuga, contudo, quando tudo parecia estar dando certo e Maria Clara já estava quase fora da casa, é surpreendida por Piedade. Esta, vendo a menina carregando uma mala e pressentindo o que ela pretendia, é acometida por um ataque nervoso que força Maria Clara a prometer à velha que não iria mais fugir. Apesar de ter sido frustrada a sua tentativa de fuga, Maria Clara não poderia mais libertar-se deste seu destino, o qual ligara a sua vida à de Joaquim e, como vemos, mesmo pressentindo naquela sua tentativa de fuga os "sinistros presságios de desgraça" que o futuro poderia reservar-lhe, veremos que Maria Clara será inevitavelmente conduzida à infelicidade à qual sua união com Joaquim estava fadada.

*

Após acompanharmos os percursos existenciais das personagens Lèlito, João, Angelina e Maria Clara em *Os Avisos do Destino*, faz-se necessária a organização de um breve apanhado geral da problemática referente a cada caso para que possamos partir para a leitura do romance seguinte.

No que se refere ao protagonista Lèlito, vimo-lo desde o início caracterizado similarmente como o fora em *Uma Gota de Sangue*: é apresentado em seu alheamento social e envolto pelo sofrimento causado pelo seu "dilema original"; simultaneamente o vemos também ser levado a reconhecer nos escritores que lia a "fome de Absoluto" que o motivava também a "exprimir-se", a uma autoconfissão. Assim, se desde o início desse romance Lèlito mostra-se caracterizado como fazendo parte da "cadeia de humanidade" da qual faziam parte os escritores e artistas, ou seja, se a Lèlito a "expressão literária" vai sendo confirmada como uma sua condição vital, por um outro lado, o seu novo contato com Olegário e o "grupo de Montes Claros" mostra um outro sentido da "expressão literária", aquela feita por "alarmistas", por burgueses que desejam apenas receber os louros da glória do artista e que por isso se preocupam com questões de escolas literárias e autodefinições estéticas. Trata-se, pois, da parte representativa da literatura morta, de literato, feita para representar um papel.

Juntamente com essa contraposição de mundos, o de Lèlito e o de Olegário, surge a figura de Jaime Franco que, como vimos no capítulo cinco, é caracterizado

demoniacamente e causa um mal-estar em Lèlito. É Jaime Franco que intervém na discussão "literária" entre os dois antigos amigos de colégio e, por esta, chega a desvelar o sentido transcendental que tinha a "expressão literária" para Lèlito. Ao mesmo tempo tenta mostrar também ao seu aprendiz que a arte, ou a literatura, pode ser apenas um jogo, sem um fundo humano verdadeiro. Assim, na mesma medida em que Jaime Franco mostra-se demoniacamente repulsivo, também se apresenta tentador, e isso se confima justamente quando revela os seus métodos de "Fadista".

Se por um lado temos um "Anjo pintado em negro", que é Jaime Franco, há também nesse romance uma espécie de "Anjo da Guarda" de Lèlito, que é a personagem Estêvão. É este indivíduo sincero que serve como guia do protagonista e é ele também que o apresenta ao velho "mestre" Ricardo Abrantes. Tal como é dito, essas três personagens mostram-se interligadas por aquela "cadeia de humanidade". Todos ligam-se pela anormalidade, mas uma anormalidade criadora, diferente daquela de Jaime Franco. É, portanto, a personagem Ricardo Abrantes, que funciona como um oráculo, que antevê em Lèlito a característica do homem de "ação falhado", a qual seria condição para a existência do verdadeiro literato, aquele que transforma em criação as suas várias "tendências falhadas", ou "desencontros de fados".

Assim, se Ricardo Abrantes diz a Lèlito que o verdadeiro artista pagaria o caro preço da "anormalidade", da "descida aos infernos", do sofrimento, pelo valor humano de sua obra, Jaime Franco, por sua vez, procura mostrar a Lèlito como tirar proveito da "miséria humana" e como safar-se dessas provações e sofrimentos. Isso acontece a propósito do episódio da briga com Soeiro, em que Lèlito mostra-se mais uma vez vítima do "mal em si ou noutrem". A partir daí Jaime Franco vai empreender aquilo que chama de "a verdadeira educação" de Lèlito. A propósito de Livinha, a causadora da briga, fala de seu método de controlar as mulheres. Depois de mostrar a sua superioridade perante os homens comuns e de indicar a Lèlito o modo como lidar tanto com o bem quanto com o mal alheios, Jaime Franco expõe, através da sua "Teoria do Fado", como os seres comuns seriam conduzidos a um lado ou a outro. Ou seja, primeiramente, Jaime Franco tenta mostrar como controla os Fados a seu favor, buscando seduzir Lèlito a segui-lo, depois procura mostrar como estes mesmos Fados podem controlar os homens. Assim, já influenciado por Jaime Franco, Lèlito vem a seduzir Mariana, com a qual, como vimos ao

final do romance, virá a ter uma filha. É esse o anúncio trágico da infelicidade da vida de Lèlito que será representada no romance seguinte.

No que se refere à personagem João, vimo-lo ser configurado como um "homem de ação" que, em oposição ao "homem de ação" do tipo de Jaime Franco, acredita no bem. E é pelo bem da humanidade a sua luta. Essa busca pelo cumprimento de sua missão, de seu destino, conduz João a um estado de degradação, de miséria humana e de infelicidade. Seria esse estado o preço pago por atender à sua "necessidade transcendental" que teria como fim atingir a sua "felicidade transcendental". Além da condição miserável em que é retratado, vemo-lo também frustrado por causa do individualismo daqueles pelos quais lutara a vida toda, que depois de salvos da miséria voltavam-se contra a sua luta. Nesse momento João mostra-se tentado a render-se ao conforto da "velha casa de Azurara", percebe as forças atávicas burguesas forçando-o a desistir da luta. Portanto, era como se o Fado Transcendente de João, que o marcara genuinamente como um burguês privilegiado, voltasse a exercer seu poder sobre o Fado Imanente, que o impelia a lutar contra a ordem sócio-moral burguesa da qual originariamente fazia parte, ordem que, segundo ele, impediria o bem da humanidade. No entanto, não desiste da luta, mas muda o seu alvo de ataque, chega à conclusão de que a luta não deveria ser mais em nome do social, mas pela melhoria individual. Essa mudança ideológica de João o torna incompreendido perante os seus camaradas, que o entenderão, como veremos, como um traidor. Principalmente Joaquim Cancela, o representante do arrivista travestido de "camarada".

É esse mesmo Joaquim Cancela que divide a cena com a personagem Maria Clara em seu percurso existencial. No episódio do capítulo dois vimos a característica arrivista de Joaquim Cancela ser reforçada ao planejar e impor a Maria Clara um plano de fuga. No episódio do capítulo quinze, contudo, esta tentativa de fuga resulta frustrada e, mesmo assim, vemos Maria Clara sentir o "presságio da desgraça" que a esperava junto de Joaquim. Essa desgraça é retratada no romance seguinte, em que veremos as personagens envoltas cada uma em sua "mundanidade trágica".

O caso de Angelina também sofre uma complicação em *Os Avisos do Destino*, uma vez que a sua tendência mística passa a ser encarada como uma insinuação de loucura. Vemos, por exemplo, ser tratada por sua mãe como uma anormal em relação à ordem religiosa que vigorava na "velha casa". Angelina, no entanto, entendia que pudesse ser má

e precisasse pagar os seus pecados, mas não aceitava ser chamada de louca. Em nome de sua ascese mística, Angelina acaba tendo de concordar com que Lèlito queimasse o livro santo da tia morta, e como que num ritual de purgação Angelina consegue tirar proveito de seu sofrimento. Será, portanto, justamente essa relação dessa personagem com o sofrimento que a diferirá das demais personagens acima tratadas quanto à condição infeliz em que são retratadas no romance seguinte.

CAPÍTULO VI

A mundanidade trágica da condição humana ou *As Monstruosidades Vulgares*

"Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti."

Friedrich Nietzsche[38]

"Há algo que, na falta de outro nome, chamaremos de sentimento trágico da vida (...). Esse sentimento, não só os homens individuais, mas povos inteiros podem ter, e o têm. Esse sentimento, mais do que brotar de idéias, as determina, mesmo quando depois, é claro, essas idéias reajam sobre ele, corroborando-o. Algumas vezes pode provir de uma doença adventícia – de uma dispepsia, por exemplo – mas outras vezes é constitucional. E não adianta falar, como veremos, de homens sadios e enfermos. A parte não existir uma noção normativa da saúde, ninguém provou que o homem tenha de ser naturalmente alegre. Mais ainda: o homem, por ser homem, por ter consciência, já é, em relação ao burro ou a um caranguejo, um animal doente. A consciência é uma doença."

Miguel de Unamuno[39]

Se no terceiro romance da série vimos "os avisos do destino" das vidas das personagens que nele figuram, principalmente daquelas cujas "raízes do futuro" vimos ser delineadas no segundo romance, já no quarto verificaremos a concretização dos caminhos ditados por tais "raízes", bem como as conseqüências do cumprimento de seus respectivos "destinos". Por conseguinte, poderemos constatar que tais personagens, particularmente Lèlito, João, Maria Clara e Angelina, não escapam do sofrimento ao qual se mostraram já fadadas. Contudo, esse sofrimento não ocorre devido a uma inversão trágica de acontecimentos, mas sim pela continuidade do que já se vinha insinuando pelos pequenos fatos que vieram preenchendo suas vidas durante todo o ciclo romanesco. É nesse sentido que cada tragédia se configura através da revelação do sofrimento quotidiano, que apesar de ser vulgar não perde o seu caráter monstruoso. São as infelicidades e os sofrimentos

---

[38] Nietzsche, Friedrich. "Aforismos e Interlúdios". In: *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro*. São Paulo, Ediouro, sd. pág. 91

[39] Unamuno, Miguel de. *Do Sentimento Trágico da Vida*. São Paulo, Martins Fontes, 1996. pág. 17.

mundanos que, por isso mesmo monstruosos, preenchem o quarto romance da série *A Velha Casa*, intitulado *As Monstruosidades Vulgares*[40].

Pensando, de acordo com a "Teoria do Fado", na bipartição do mundo entre o lado da felicidade e o lado da infelicidade, veremos que a narrativa deste romance mostra-nos de que maneira cada uma destas quatro personagens é conduzida ao lado da infelicidade. Ou seja, de que forma pagam o preço da infelicidade por estarem buscando a "felicidade transcendental", a qual só é alcançada quando se consegue fazer completar o seu fado e cumprir o seu destino. Cada uma destas personagens procura cumprir a sua missão atendendo as forças impostas por seus Fados Imanentes : Lèlito é predestinadamente um "criador literário"; João, um "homem de ação"; Angelina busca atingir a condição de santa pela ascese espiritual e Maria Clara busca a felicidade de uma possível realização amorosa.

Seguindo o mesmo procedimento usado para o trabalho com *Os Avisos do Destino*, fragmentando a leitura tendo em vista o acompanhamento do *percurso existencial* de cada personagem, veremos de que maneira os acontecimentos retratados neste terceiro romance da série têm uma continuidade trágica em *As Monstruosidades Vulgares*. Acompanhando, em separado, o percurso existencial de Lèlito, João, Angelina e Maria Clara, veremos que cada uma destas personagens terá sua vida envolta por uma *monstruosidade* condizente com o seu caso, mas comum porque humanamente vulgar.

Apesar de nosso procedimento de leitura de *As Monstruosidades Vulgages* seguir o mesmo de *Os Avisos do Destino*, optamos por mudar a ordem de abordagem do percurso existencial das personagens. Se na leitura do terceiro romance começamos com o percurso existencial de Lèlito, depois passamos a João, Angelina e Maria Clara; agora, devemos inverter a ordem, já que o primeiro capítulo de *As Monstruosidade Vulgares* mostra a personagem Maria Clara em primeiro plano, dando continuidade ao seu caso que, como vimos, foi o que figurou em primeiro plano tamém no último capítulo de *Os Avisos do Destino*. Assim sendo, iniciaremos a leitura de *As Monstruosidades Vulgares* perfazendo, primeiramente, o percurso existencial da personagem Maria Clara, a qual figura em primeiro plano unicamente em dois capítulos (1 e 11) e em segundo apenas em dois também (5 e 8). Na seqüência trabalharemos o percurso existencial da personagem João, a qual figura em primeiro plano em quatro capítulos (2, 4, 5 e 8) e em segundo em dois (9 e

---

[40] Régio, José. *As Monstruosidades Vulgares*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1960) 3ª Edição,1985.

12). O percurso existencial de Angelina será traçado em terceiro lugar, e será depreendido de suas aparições em segundo plano (2,4,8,12), já que não aparece em primeiro plano. O último percurso existencial a ser trabalhado será o da personagem Lèlito, a qual aparece em primeiro plano em seis capítulos (3,6,7,9,10 e12) e em dois em segundo plano (4 e 8). O mapa referente à participação de cada uma destas personagens nos capítulos que compõem *As Monstruosidades Vulgares* mostra-se configurado da seguinte forma:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
M.C.	*	-	-	-	#	-	-	#	-	-	*	-
J.	-	*	-	*	*	-	-	*	#	-	-	#
A.	-	#	-	#	-	-	-	#	-	-	-	#
L.	-	-	*	#	-	*	*	#	*	*	-	*

* Primeiro Plano
\# Segundo Plano
_ Ausente

I)Percurso existencial da personagem Maria Clara:

Já no primeiro capítulo deste quarto romance do ciclo romanesco vemos as *monstruosidades vulgares* da vida de Maria Clara desabrochando. Se no último capítulo de *Os Avisos do Destino* narra-se a fuga frustrada desta personagem da "velha casa de Azurara", agora percebemos já um salto temporal em relação aos acontecimentos que figuravam naquele último, visto que aqui Maria Clara já aparece casada com Joaquim. O que ficamos sabendo, de início, pela voz narrativa é que o casamento entre Maria Clara e Joaquim vinha durando já mais de um ano e que, passado esse tempo, a então esperançosa menina apaixonada de Azurara já começava a cultivar algumas dúvidas quanto à felicidade de sua vida ao lado do recém marido : "Será isto a vida que sonhei?". Essa dúvida tornara-se já como que uma sua dor física, passara a sentir medo e pavor. Contudo, por um tempo Maria Clara não entendia a causa de seu sofrimento, pois a ela tal dúvida não figurava de maneira consciente, apenas a vivia. Maria Clara não compreendia por que não eram inteiramente felizes, já que era aquela a vida que sonhara ter quando pensara em fugir de Azurara. Assim, mesmo sem ter consciência disso, culpava o seu marido e, de certo modo,

o próprio fato de pensar na infelicidade de ambos era já uma forma de desforrar-se do seu sofrimento em Joaquim.

Nesse primeiro capítulo de *As Monstruosidades Vulgares* deparamos com a representação do conflito entre Joaquim e Maria Clara, o qual vimos ser pré-anunciado em *Os Avisos do Destino*.

O conflito entre o casal aparece neste capítulo principalmente por uma discussão (*mundo comentado ficcional*)[41] que tem como causa principal a revolta de Jaquim contra a família burguesa da esposa. Vemos aí ser colocado em questão, portanto, o problema da diferença social que marcava o relacionamento de ambos. Essa diferença é reativada justamente pela futura visita que fariam a Azurara.

Mostrando-se contrariado por ter que acompanhar Maria Clara até Azurara, Joaquim passa a insinuar que sua esposa não poderia ser feliz ao seu lado pois não conseguia se acostumar à pobreza, já que ainda se sentia ligada à "velha casa de Azurara".

É justamente a partir dessa discussão que se retrata, no capítulo, o momento da tomada de consciência, por parte de Maria Clara, da frustração à qual fora conduzido o seu projeto de vida feliz:

> foi então que lhe veio, crua, nítida, insofismável como um clarão, por entre esses pequenos semi-pensamentos entrecortados, aquela odiosa pergunta que atirava não a si mesma, não sabia a quem, talvez a Deus ou ao Destino: 'Será isto a vida que sonhei?'. (pág. 22).

Diante das circunstâncias, depois dessa discussão, pela primeira vez essa pergunta vinha-lhe conscientemente e vinha seguida de uma outra : "Teriam eles razão?". Esse "eles" eram todos os que não haviam aprovado o seu casamento, principalmente Lèlito. Pensava ainda Maria Clara, por um outro lado, que tudo da vida que escolhera "fora santificado por Deus, legalizado pelos homens. Estavam unidos para sempre. Por amor dela consentira o Joaquim num casamento religioso. E não poderiam ser felizes?! Por quê?! Mas por quê?!"(pág. 24). Era assim que, a partir da tomada de consciência das monstruosidades com as quais deparava agora, Maria Clara buscava aliviar o seu

---

[41] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : Págs. 16-21.

sofrimento tentando convencer-se de que aquela situação pela qual passava deveria estar inserida no plano da normalidade corriqueira de qualquer casamento.

Passado o momento culminante do confronto entre ambos, segue-se o episódio da reconciliação entre o casal, o qual preenche o final desse primeiro capítulo. Acabada a discussão, Maria Clara vai, então, até o quintal, e lá, debaixo de uma chuvinha fina, passa a pensar melhor sobre a briga que tivera com o Joaquim: "Estou a fazer disparates! (...) tudo isso é exagero". Volta, portanto, para dentro de casa à procura de Joaquim. Atormentada pelo pressentimento de que algo de ruim pudesse ter ocorrido ao marido, Maria Clara desmaia ao encontrá-lo no escritório. Joaquim a segura e o contato físico entre eles faz com que o desentendimento anterior se dilua. Joaquim leva a esposa para o quarto e, de certo modo, procura redimir-se das agressões praticadas. Contudo, apesar de Joaquim reconhecer a precariedade da vida que levavam, não permitia que Maria Clara aceitasse a sua parte na herança a que tinha direito e que fora herdada de seu pai. Ela não tinha mais esperanças de que o marido cedesse e aceitasse a parte da herança que poderia permitir a ambos que levassem uma vida "com desafogo". Contudo, sem comunicar nada a Joaquim, Maria Clara murmurou: "Poderíamos ser sempre tão felizes..." (pág. 33). É com essa frase lamentosa de Maria Clara que se fecha o primeiro capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*.

O final desse primeiro capítulo prepara, de certo modo, o desfecho trágico ao qual está fadado o caso da união entre Maria Clara e Joaquim. Na verdade, o pressentimento que tem Maria Clara, do qual "mais tarde recordaria", diz respeito a uma espécie de prenúncio do suicídio de Joaquim, o qual ocorrerá no décimo primeiro capítulo. O que o narrador nos mostra aí é uma antevisão, por parte da personagem Maria Clara, da cena do suicídio que figurará mais adiante; além disso dá nos também o motivo que culminará em tal atitude, que diz respeito à herança de Maria Clara. Veremos no décimo primeiro capítulo que é após a revelação que faz Maria Clara a Joaquim do uso que vinha fazendo do dinheiro herdado de seu pai que este, agindo movido pelo sentimento de humilhação e revolta, cometerá um suicídio.

Antes desse desfecho trágico constante do décimo primeiro capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, há ainda referências à infelicidade da vida a que Maria Clara ia

se sujeitando, em dois capítulos anteriores a este; mais especificamente no quinto e no oitavo.

No começo do quinto capítulo, no qual a personagem João figura em primeiro plano, faz-se um breve apanhado da precária situação da vida de casados que levavam Joaquim e Maria Clara, isso devido ao episódio da visita que faz João à irmã a propósito de uma conversa que deveria ter com Joaquim a respeito da causa comum pela qual lutavam, causa que vinha mostrando-se já não tão comum. A infelicidade a que se encontravam fadados aparece figurada novamente nesse capítulo, principalmente por um diálogo (*mundo comentado ficcional*)[42] entre o casal, no qual a infelicidade é justamente o tema. Maria Clara confessa-se da seguinte forma : "Gostamos muito um do outro; e não podemos ser felizes." (pág.147). Joaquim, por sua vez, atribui essa infelicidade à precária condição social em que viviam : "o que também faz isto é a nossa vida difícil, Maria Clara. Mas ainda havemos de ser felizes! Ainda havemos de sê-lo". Contudo,

> já se lhe tornava um estribilho, que ia perdendo sentido, essa felicidade sempre adiada para o futuro. Aos dias ou momentos tempestuosos, sucediam os de apatia ou alheamento. Vivia cada um como se cumprisse uma obrigação mais ou menos penosa, esforçando-se, não obstante, por a cumprir o mais satisfatoriamente possível; e a verdadeira intimidade entre eles já se tornava rara. A bem dizer, fugiam um do outro. (pág. 147/148).

O oitavo capítulo, em que Maria Clara também aparece em segundo plano, diz respeito ao episódio em que esta volta à "velha casa de Azurara" a propósito da morte da mãe, que fora pré-anunciada por João no quinto capítulo. Fora isso, há algo relevante nesse oitavo capítulo referente ao caso de Maria Clara e Joaquim, no sentido de que prepara também o desfecho trágico concernente ao décimo primeiro capítulo; trata-se da decisão desta de tomar posse do dinheiro a que tinha direito na herança, como uma forma de amenizar o sofrimento pelo qual vinha passando. Veremos, contudo, que é justamente essa decisão de Maria Clara que funcionará como causa motriz do suicídio de Joaquim.

Sem nenhuma relação direta com o que fora narrado no capítulo que o antecede, o décimo primeiro capítulo recupera o tema do casamento frustrado entre Maria Clara e

---

[42] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : Págs. 144-148.

Joaquim. Inicia-se esse capítulo com uma referência ao estado particular de infelicidade a que chegara Maria Clara:

> de maneira lenta mas segura, Maria Clara viera realizando um grande progresso: renunciara à felicidade. Ser feliz, não ser feliz, - como ser legítimo, ou não, passar-se com ela o que se passava – eis questões que, pouco a pouco, haviam deixado de se lhe apresentar à consciência; ou à semiconsciência que, na maior parte das vezes, era a sua. (pág. 317).

Na verdade, a sua concepção de felicidade é que tinha se transformado, ao que renunciara era a uma felicidade baseada numa esperança de realização futura, uma felicidade transcendental. É nesse sentido que a sua noção, ou sentimento, de felicidade

> se lhe estreitara ou empobrecera muito; e quase toda a sua grande luta era agora senão pela conquista dum certo sossego, ou dumas pequenas felicidades provisórias e domésticas... (pág. 318).

Entregue, assim, à mediocridade de uma vida miserável, e tomada pela consciência de estar vivendo uma vida falhada, poderíamos dizer que, de acordo com a "Teoria do Fado", a personagem Maria Clara encontra-se tomada, pelo que é retratado nesse capítulo, pela "infelicidade transcendental". O seu Fado Imanente, responsável pela sua "necessidade transcendental" da felicidade da realização amorosa, não se mostra cumprido devido ao desencontro deste com as forças de causas desconhecidas do seu "Fado Transcendente". Tais forças impediam-na de conquistar a "felicidade transcendental" e estariam além de seu alcance de compreensão. É nesse sentido que, diante da desgraça que se tornara o seu casamento, Maria Clara "não estava longe de crer que só a intervenção do diabo poderia explicar o que"(pág. 319) se dava entre ela e Joaquim.

Nesse décimo primeiro capítulo vemos a desgraça do casamento entre Joaquim e Maria Clara ser agravada pela descoberta que esta faz dos insucessos profissionais do marido. O medo da miséria que essa descoberta causara dera a Maria Clara a "ousadia para começar a servir-se" do dinheiro da herança que trouxera de Azurara. É justamente essa iniciativa que Maria Clara toma, sem o consentimento do marido, que se configura como o gérmen do último e derradeiro conflito entre o casal. Sabendo que não poderia manter a

sua vida com Joaquim sob a base de um segredo, "não esperava senão o momento de se abrir com o marido". É, contudo, justamente no momento em que Maria Clara confessa-se a Joaquim que acontece o momento culminante do conflito entre ambos. Portanto, tendo em vista o desentendimento proporcionado por essa sua revelação, Maria Clara resolve voltar à "velha casa de Azurara".

Tendo recebido a notícia, Joaquim a proíbe, de imediato. Maria Clara, por seu turno, desafia o marido, dizendo que era capaz de fugir. Foi assim que, mesmo com a proibição do marido, Maria Clara não cedera e mantivera a sua decisão. Joaquim, contudo, alerta a esposa de que se ela fosse embora a separação deles seria para sempre. Dito isto, Joaquim

> demorou-se ainda uns instantes a fitá-la, depois desandou. Havia uma solenidade particular naquela sua voz quase sem expressão, e ela ficou transida, interdita, no meio do quarto: já sem saber que fazer, já sem saber nada! (...) Depois, todo o seu corpo e ser foi sacudido por um estremeção, como se o mundo desabasse. Com um grito das entranhas, 'Jesus!' Maria Clara atirou-se para o escritório do marido. Desta vez, a porta ficara aberta. E Joaquim estava à sua secretária mas um pouco de lado, a cabeça baixa sobre o peito, e o braço pendente do braço da cadeira. A pistola estava no chão, a alguma distância. (págs. 341/342)

É com essa cena, bem representativa do fim trágico ao qual o casamento entre Maria Clara e Joaquim estava fadado, que se encerra o décimo primeiro, e penúltimo, capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*.

II) Percurso existencial da personagem João:

No segundo capítulo, atendendo ao princípio de estruturação da narrativa dos romances anteriores (principalmente *Os Avisos do Destino*), em que há uma alternância entre a narração da vida em Azurara e fora dela, volta-se à narração do que se passara na "velha casa". Ao mesmo tempo há uma volta temporal também em relação ao que fora relatado no primeiro capítulo, visto que a narrativa recai sobre o episódio da morte de

Martinho Trigueiros e os momentos que a antecederam. Assim, essa volta à "velha casa", serve também para mostrar as "monstruosidades vulgares" que lá ocorriam, pois com essa morte "mais uma vez aquelas grossas paredes" da "velha casa" de Azurara estremeciam, "abaladas nos próprios alicerces" (pág.35).

Depois da narração do episódio da morte de Martinho e das reações particulares dos habitantes da "velha casa de Azurara", volta-se à narração do momento que a precedeu, em que João retorna pela primeira vez, depois de seu rompimento definitivo com a família (a propósito daquela discussão com Martinho que vimos em *As Raízes do Futuro*). Retrata-se, então, o episódio em que Martinho encontrava-se à beira da morte, momento em que João fora chamado a vir às pressas a Azurara para que pudesse "recolher a última bênção paternal".

A propósito desse encontro instaura-se o diálogo (*mundo comentado ficcional*)[43] em que João e Martinho concretizam uma espécie de reconciliação. A iminente morte do pai permitia a João assumir a humildade necessária para que tal feito se desse de fato. É assim que chega a desculpar-se diante do pai. Martinho, por sua vez, aceita o pedido de perdão do filho e também o pede; além disso, fá-lo saber que lhe tinha reservado alguns bens como herança.

Pensando essa conversa entre Martinho e João, em relação àquela de *As Raízes do Futuro*, referente ao rompimento de relações entre ambos, bem como em relação ao que constatamos em *Os Avisos do Destino* a respeito dos resultados frustrantes da luta de João pela "causa do homem", vemos esse momento como o representante de uma espécie de salvação desta personagem. Se, como mesmo diz ao seu pai, João renunciara à felicidade garantida pela tranqüilidade de uma vida regrada pela tradição familiar, buscando atender a sua "missão", pagando o preço da miséria humana e da infelicidade por isso, agora, no entanto, sofrendo da frustração do não cumprimento de sua "missão", proporcionado pela descoberta da "maldade", "egoísmo" e hipocrisia daqueles pelos quais lutara, João poderia ser considerado um "falhado" por completo. Contudo, vemos que é essa possibilidade de volta ao meio familiar burguês do qual era originário que lhe garantirá, ainda, a possibilidade de permanecer lutando pelo seu ideal, ou seja, lutando por sua "felicidade transcendental" . Diferentemente da personagem Joaquim que, como vimos no percurso

---

[43] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 50-54.

existencial da personagem Maria Clara, estava fadado à infelicidade, João tem a garantia de escapar da "miséria humana" e, conseqüentemente, da infelicidade. Essa garantia seria proporcionada por seu "Fado Transcendente" que o fez nascer no seio de uma família burguesa. É esse religamento dos laços familiares de João através dessa conversa com seu pai que fará com que essa personagem aproxime-se mais de Lèlito e distancie-se cada vez mais de Joaquim. É esse distanciamento, ou conflito, que veremos a seguir no decurso do percurso existencial de João.

A continuidade desse percurso existencial acontece no quarto capítulo do romance. Neste, a personagem João, que figura em primeiro plano, divide a cena com o protagonista Lèlito e com a personagem Angelina, já Maria Clara deixa de figurar neste capítulo. O episódio que o abre é o referente a um novo retorno de João à "velha casa de Azurara", retorno este motivado agora pelo precário estado de saúde e pela morte iminente de sua mãe. É em decorrência dessa nova volta de João ao lar que é narrado um novo encontro deste com Lèlito. É deste reencontro que tratará boa parte deste quarto capítulo, a partir do qual se instaura um diálogo entre ambos (*mundo comentado ficcional*) [44], pelo qual passam de um debate particular sobre a vida e o destino de cada um para a discussão de questões de ordem ideológica . Contudo, basicamente, o fio da conversa caminha sobre um assunto, a "miséria humana".

A propósito desse reencontro, conversam primeiramente sobre o estado de saúde de Maria Teresa e de sua morte iminente. Na seqüência, Lèlito conta a João sobre a sua decisão de parar de estudar e que tinha em Coimbra uma rapariga e uma filha. Essa notícia soara estranha ao irmão, pois não imaginava Lèlito envolvido pelos problemas concretos da vida mundana. A estranheza de João diante da notícia de sua paternidade dava a Lèlito

> a noção de como até os seus mais próximos (os que melhor o poderiam conhecer, incluindo ele mesmo!) tinham, se apanhados de chofre, e anteriormente a qualquer reflexão, primeiro um movimento de espanto, depois de agrado, reconhecendo-o sujeito aos instintos e contingências da humanidade comum. (pág.94).

[44] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 89-108.

Por esse primeiro momento da conversa entre Lèlito e João, temos já dada, pela percepção do segundo, a "monstruosidade vulgar" da vida de Lèlito que ganhará relevo neste romance, que se trata do seu relacionamento com Mariana, bem como do fruto "originado sem amor", que era a sua filha. É através dessa descoberta de João que vemos Lèlito envolto pelas circunstancias da humanidade comum; vemos que até Lèlito, o ser contemplativo, caracterizado pelo espírito do "criador literário", dotado de uma superioridade sensível, está sujeito às mesmas misérias humanas das "humildes bestas". É, pois, pela miséria humana que Lèlito se vê aproximado das vulgaridades da condição humana, e é nesse momento da conversa entre os irmãos que o tema das "monstruosidades vulgares" ganha em densidade e em esclarecimento, pois passamos a entendê-lo como sendo aquilo a que todo indivíduo está sujeito. Na verdade, esse diálogo recupera o tema que fora já pré-anunciado ao final de *Os Avisos do Destino* quando do momento em que recebe a notícia, por um telegrama, do nascimento de sua filha. Como já anotamos naquele momento, esta situação indesejada por Lèlito surge como o resultado de uma sua atitude motivada pelo sentimento de vingança, e contaminado pela influência maléfica de Jaime Franco. Na verdade, a infelicidade, o sofrimento, ou as "monstruosidades vulgares" da vida de Lèlito surgem como uma conseqüência, ou reflexo, da sua propria maldade, mesmo sendo ela involuntária ou apenas instintiva.

Apesar de num primeiro momento João enxergar na vida do irmão os problemas mundanos a que todos os homens estavam fadados a enfrentar, Lèlito parecia não ter mudado o seu modo "obscuro", "esquivo" e até "antipático" de lidar com os problemas contingentes à condição humana. Encarava, ainda, esses problemas de uma forma contemplativa, via-os do ponto de vista do "criador literário", como um homem de ação falhado que não é capaz de interferir no plano prático da vida e nem se propõe a qualquer mudança É assim que, logo após ter contado ao irmão sobre a sua filha, Lèlito descarta a possibilidade de vir a constituir uma família ou de agarrar-se a alguma profissão, refere-se a ela como uma espécie de infortúnio ou "contratempo".

Essas questões "mundanas" da sobrevivência humana, que a João figuravam como os mais graves problemas, pareciam não penetrar ao espírito de Lèlito; é nesse sentido que este interrompe a conversa e chama a atenção do irmão a alguns pássaros que estavam no

quintal. A propósito desta cena, Lèlito diz ao irmão que havia na sua vida um chamado parecido com o pio daqueles pássaros :

> Pois não posso explicar-te melhor! Há na minha vida qualquer coisa como um pio assim; uma espécie de chamamento... mas por intervalos; e que tanto me soa a sarcástico, ou a sinistro, como me parece terno e comovente... Chama-me a quê? Não sei... não sei o que faça de mim! Não sei por que vim ao mundo, ou para que vivo. Parece-me, às vezes, que sou um indivíduo frustrado; uma vida supérflua (pág. 99).

Essas palavras de Lèlito reiteram, de certo modo, a definição que Ricardo Abrantes lhe atribuíra (como vimos em *Os Avisos do Destino*), como sendo em gérmen dotado da natureza de "criador literário", aquele que apresenta várias tendências de vidas frustradas, mas que só completa a sua existência na sua expressão literária. E é justamente por ter apreendido isso das palavras do irmão que João lhe diz o seguinte : "és um literato, creio que já to disse. Tens o género de imaginação dos literatos, dos artistas. E até essa vontade de não trabalhar em mais nada..." (pág.100). Diante desta classificação do irmão, um tanto quanto tomada de revolta, Lèlito contra argumenta dizendo que não tinha certeza se o fato de o definirem como literato resolvia o problema de sua existência. João diz que Lèlito parecia estar um pouco doente, fazia perguntas demais, estava por demais preso àquela velha casa. Nesta observação de João vinha embutida a sua ideologia de que os problemas coletivos eram mais importantes dos que os individuais, e é nesse sentido que complementa a sua observação da seguinte forma:

> Há os problemas colectivos da fome e do frio; da doença e da velhice desamparada; da miséria moral; do atraso intelectual; da redução do homem ao animal e ao servil... (pág. 101).

Contra essa ideologia de João, Lèlito argumenta que só acreditava na existência dos problemas individuais e complementa dizendo que o mal de João e dos seus "camaradas" que lutavam pela "causa do homem" consistia em reduzir o homem ao animal. Diante dessa argumentação do irmão, João diz que chamava de problema coletivo os problemas individuais, mas comuns a todos os homens.

Na seqüência, critica a falta de crédito que Lèlito dava à sua luta pela causa social e diz que o irmão só estava preocupado com as suas idéias particulares. Lèlito, por sua vez, fala que a luta de João era em vão, pois acreditava que sempre haveria miseráveis (em vários sentidos), Lèlito acreditava que havia homens fadados à miséria e que fazê-los enxergar essa miséria só os prejudicaria ainda mais: "Não lhes prestareis um mau serviço, a esses infelizes, fazendo-os ver uma miséria em que terão de patinhar... que nunca chegarão a vencer?"(pág.104). Mais uma vez salienta-se a diferença de caracterização entre João ("homem de ação") e Lèlito ("contemplador"). Tal como já notamos na leitura do romance anterior, Lèlito, da mesma forma que Jaime Franco, via o mundo dividido em dois lados, o dos felizes e o dos infelizes, o do bem e o do mal; só que não via nessa condição uma possibilidade de mudança: é por isso que acreditava que haviam os desgraçados e os não-desgraçados. Jaime Franco, por seu turno, aproveita-se dessa condição e a apartir daí tira proveito das fraquezas dos homens. Já João, apesar de ter sido frustrado em sua luta, ainda não desistira dela, ainda se mostrava crente numa mudança nesta condição e acreditava que apenas um dos lados poderia vencer; só que agora acreditava que a mudança deveria partir do próprio indivíduo, ou seja, que o bem da humanidade só poderia ser alcançado através da evolução individual.

Dessa forma, se Lèlito acreditava num fado que seria responsável pela miséria humana, João acreditava na chegada de novos tempos, na criação de um "homem novo", o qual jamais seria miserável. Diante dessa última argumentação do irmão, Lèlito diz que não poderia compartilhar de uma luta pela coletividade se ele acreditava que o problema humano era particular e individual; nesse sentido argumenta que não poderia olhar para os problemas coletivos e voltar as costa para si próprio , não seria isso "uma desistência? uma cobardia?". Se a luta deveria partir da individualidade de cada um, Lèlito questiona sobre o porquê de João abandonar o seu próprio caso enquanto indivíduo para lutar pela coletividade sugere, assim, que essa luta do irmão seria uma forma de alhear-se de seu próprio problema. Devido a esses questionamentos de Lèlito, João põe fim à discussão de maneira evasiva: "Tréguas! Basta por hoje."(pág.108).

Passada a sua conversa com Lèlito e entregue à solidão noturna de seu quarto, João passa, então, a ponderar sobre a missão a que até aquele momento da sua vida acreditara

estar destinado. Ponderando sobre o seu percurso existencial, João passa a sentir uma espécie de frustração:

> A sua mocidade, passara-a naquela actividade expansiva e generosa, um pouco tonta, em favor dos homens infelizes, - que cedo crera a sua missão na vida; que, apesar de tudo, ainda cria! Isso mesmo o fizera viver alheio a muitas coisas importantes dos mesmos homens. Como cego ou míope vivera anos, só preocupado com os problemas que tanto ele como os seus camaradas tentavam resolver, sonhavam que breve resolveriam. (pág.118)

Revendo o seu percurso de vida João chega a perceber o que queria dizer o seu irmão Lèlito quando falava a respeito dos vários graus da "miséria humana", e que o problema dessa "miséria" residia na essência de cada homem e não na coletividade. A partir desse tipo de ponderação, João vem a perceber que a sua

> maturidade, com o que implica de experiência viva, lhe descobrira aos poucos várias coisas sobre que perpassara de raspão. Sobretudo lhe mostrara que certos combatidos vícios dos homens o são da natureza humana, não de qualquer regime ou organização social, e, mais que na colectividade, urgia serem combatidos nos indivíduos. Pois não reapareciam já, e com renovado ardor, - embora sob novas aparências e diversas modalidades – naqueles mesmos que se tinham proposto destruí-los? Que os não tinham senão por efeitos duma sociedade e uma educação corruptas? Várias outras coisas lhe desvendara a maturidade, ou estava ainda desvendando. (pág.120).

Recupera-se, aqui, a modificação ideológica da personagem João que vimos já começada em *Os Avisos do Destino*, principalmente no discurso que faz aos camaradas, pelo qual buscava mostrar-lhes o que aprendera com sua experiência, que a luta deveria partir do individual para o coletivo. Será, portanto, a partir desse processo de tomada de consciência de sua mudança ideológica que João preparará uma nova forma de ação, que será a ação pela palavra, através da publicação em uma revista.

Dessa constatação proporcionada pela sua "maturidade", João chegara a cultivar uma ideologia mais sofisticada em relação àquela vulgarmente defendida pelos seus "camaradas" e que outrora também defendera às cegas. João descobre que não bastava a

luta social, mas que havia de ter uma luta pelo melhoramento do homem enquanto indivíduo. Era a essa nova luta, que atingisse o espírito de cada indivíduo, que João parecia estar voltado, e era com esse intuito que planejara um seu novo método de ação: a publicação de uma revista .

No entanto, João já antevia a não compreensão dos seus "camaradas". Estes interpretariam essa guinada ideológica como uma forma de desistência de luta:

> Se já não desconfiavam, não tardaria que desconfiassem dele aqueles mesmos por quem sempre lutara, e continuava lutando. O seu projecto duma publicação regular em que, ultrapassados certos dogmatismos doutrinários, se firmassem as bases duma democracia actualizada, não era, quanto ao seu fundamento pessoal, senão um esforço para conciliar a sua necessidade de camaradagem com as ideias e observações impopulares a que chegara. (pág.121).

Foi pensando assim que João chegou à conclusão de que a

> colaboração, ou até simples simpatia, do Joaquim Cancela (que ele sabia agarrado a pontos de vista muito mais ortodoxos) ser-lhe-ia de grande auxílio não só moral como prático. (pág.121).

Contudo, como veremos a seguir, será o próprio Joaquim Cancela o primeiro a recusar tal projeto de João, reconhecendo nele uma preocupação de fundo burguês, sem interesse pela causa da miséria do homem. É a partir disso que será acirrado o conflito dessas duas personagens.

No próximo capítulo, o quinto, em que João ainda figura em primeiro plano, vemos o desenvolvimento desse conflito acima referido. Este capítulo começa com a narração do episódio que se seguira ao dia que fora retratado no capítulo anterior: trata-se da visita que João faz a Maria Clara e Joaquim.

Nesse episódio acontece o encontro entre João e Joaquim, e com isso uma discussão (*mundo comentado ficcional*)[45]. João mostra um exemplar da revista que pretendia lançar e convida Joaquim a colaborar. Diante dessa primeira apresentação do

---

[45] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : pags. 152-162.

intuito de João, Joaquim rebate a crença numa possível revolução baseada numa educação. A partir desse primeiro momento da discussão, vemos João, enquanto um "homem de ação falhado", aproximar-se mais das características de Lèlito e distanciar-se dos intuitos dos "homens de ação", tal como Joaquim. Ao invés de uma ação direta, João opta por uma ação através da palavra, da expressão; isso, no entanto, só se lhe apresentava possível pois não possuía as preocupações imediatas de um miserável (tal como Joquim), visto que agora tinha voltado a desfrutar da cômoda condição burguesa proporcionada pela herança que tinha recebido de seu pai; a mesma herança que Joaquim recusava da parte de Maria Clara. É devido a essa diferença de posições que Joaquim reconhecerá no intuito de João, de publicar uma revista, um fundo de interesse burguês.

Apesar da tentativa de convencimento praticada por João, Joaquim não se deixava persuadir; para este, o que interessava eram os problemas concretos da sobrevivência, do desequilíbrio social; aspirava a mudanças imediatas. É a partir desse desentendimento que a conversa entre João e Joquim passa, de um debate sobre a luta social para uma discussão de ordem particular. É assim que João passa a criticar o orgulho de Joaquim em relação à sua família, dizendo que, se ele aceitasse a herança a que Maria Clara tinha direito, eles não estariam naquela condição miseravelmente infeliz a que tinham chegado. Diante disso, Joaquim praticamente expulsa João de sua casa.

Na verdade, o que podemos depreender do desenvolvimento desse conflito, ligando isso com o que já foi trabalhado no percurso existencial da personagem Maria Clara, é que tanto esta quanto João, apesar de terem sido conduzidos à infelicidade da vida miserável, apresentam-se beneficiados por uma espécie de graça que lhes garante voltar à condição feliz. Já Joaquim, como vimos, está fadado à desgraça e à infelicidade: ele não dispõe de uma "velha casa" para a qual pudesse retornar, daí o seu fim trágico, o suicídio.

O último capítulo em que a personagem João figura em primeiro plano é o oitavo, pelo qual se retrata o período de tempo imediatamente posterior à morte de Maria Teresa. O que é retratado primeiramente neste capítulo é o período em que João estivera em Azurara :

> Muito mais capaz, através das últimas experiências, de reflexão e meditação, os recentes e tristes acontecimentos o estavam ainda desenvolvendo no que era mais tendência espontânea em Lèlito, nele antes riqueza ganhada. Com isso nada

> perderia a sua acção! Pois, apesar da confusão, da inquietação estéril, da perturbação que viera sendo a vida política nacional, quase impossibilitando toda a acção construtiva, continuava João a sonhar com exercer uma acção progressiva no seu país. (pág.226).

A última cartada de João em função de uma ação em nome da sua luta ideológica pelo bem da humanidade dependeria ainda do convencimento de Joaquim, para que este colaborasse em sua revista. Assim, aproveitando o reencontro que tivera com Maria Clara em Azurara a propósito da morte da mãe, João promete à irmã uma nova visita de reconciliação.

Logo de início, nesse novo encontro com Joaquim, João tenta desculpar-se do que ocorrera entre eles no último encontro. Contudo, apesar de João abrir o diálogo com esses pedidos de desculpas, logo passam a discutir (*mundo comentado ficcional*) [46] a respeito de suas posições ideológicas relacionando-as novamente aos seus casos particulares. Joaquim, por conseguinte, continuava a não acreditar na nova posição ideológica de João, via em sua vida uma incoerência em relação à conduta de um verdadeiro homem de ação social. Joaquim não acreditava no poder da palavra como forma de educação e de luta, acreditava que o bem do homem só seria conquistado pela ação: "O tal bem dos outros é terem que comer; que vestir; onde morar; e não serem vexados impunemente" (pág.246). João, por seu turno, contra-argumenta dizendo: "Mas há palavras que são ações" (pág.247). Tendo arrematado a discussão com essa frase, João tenta uma última reconciliação com o cunhado, perguntando-lhe se poderiam, apesar de tudo, continuar amigos. Propõe um aperto de mão; Joaquim, no entanto, responde a essa solicitação dizendo que não se curvava a certas convenções: "Não posso fazer certas coisas senão naturalmente... por um movimento espontâneo"(pág.248). Assim, sem ter conseguido uma reconciliação com Joaquim, João despede-se de Maria Clara e deixa a sua casa. Com a cena dessa despedida encerra-se o oitavo capítulo.

---

[46] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo): págs. 242-248.

III) Percurso existencial da personagem Angelina:

A personagem Angelina começa a figurar no romance a partir do segundo capítulo, no qual se descreve detalhadamente toda a forma como fora preparado o funeral do pai, bem como toda a cena do mesmo na sala que para Angelina virara o seu santuário.

Assim, enquanto as "monstruosidades vulgares", tais como a morte de Martinho e a iminente morte de Maria Teresa, abalavam a calma dos habitantes da "velha casa", Angelina as convertia em favor de sua comunicação com o sobrenatural. Era a única capaz, mais do que nunca, de sentir-se como a alma viva daquela casa. Na falta de quem assumisse a liderança da casa devido à recente morte de Martinho, Angelina ia ocupando o mesmo posto de madrinha Libânia.

Se tanto Lèlito quanto João eram perturbados pela idéia da passagem do tempo e pela consciência da fugacidade da vida, que a premente morte da mãe fazia refletir em suas mentes durante a solidão noturna, já para Angelina a morte da mãe apresentava-se como mais uma forma de sentir-se próxima do mundo ao qual acreditava verdadeiramente pertencer.

Agelina entretinha-se agora com escrever um diário, através do qual acreditava ser possível comunicar-se com a tia Clarinha "esta esperança fazia com que o simples acto de escrever no seu diário se lhe tornasse um acto religioso"(pág.128). Assim,

> nessa noite em que Lèlito se debatia com os seus pesadelos e devaneios doentios; em que João passava revista a coisas da sua vida humana e ao que a ultrapassava, - Angelina, que se levantara por ouvir gemer a mãe, escrevia agora no seu diário. Embrulhada no seu xailezinho preto, sentada na cadeira baixa perto da meia-cómoda, curvada sobre o livro (que tinha uma capa resistente) aberto nos seus joelhos unidos, escrevia à luz vacilante da lamparina de azeite. (pág.129).

É com a cena em que Angelina escrevia em seu diário pela boa aceitação da alma de sua mãe que termina o quarto capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*. No décimo segundo capítulo, em que Angelina aparece novamente em segundo plano, a vemos mais uma vez debruçada sobre o tal diário:

> Como sempre se dirigia aos seus Anjos e Santos, aos seus Mortos agora perpétuamente vivos como Espíritos, a todos os seus intermediários junto da Sabedoria Divina, e talvez à própria Sabedoria (pág. 129).

Esta referência da comunicação mística de Angelina com o mundo dos mortos encerra a participação desta personagem no décimo segundo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, o último deste romance.

***IV) Percurso existencial da personagem-protagonista Lèlito*:**

Se no primeiro capítulo de *As Monstruosidades Vulgares* vimos a personagem Maria Clara figurando em primeiro plano e se no segundo vimos a personagem João ocupar um lugar preponderante, já no terceiro é a personagem Lèlito que ocupa um lugar de destaque, e é a partir deste capítulo que iniciamos o acompanhamento do percurso existencial desta personagem neste quarto romance da série *A Velha Casa*.

O terceiro capítulo inicia-se com uma menção ao estado de vida de Lèlito durante o período subseqüente à morte de seu pai. Mais uma vez vemos ser salientada a caracterização do protagonista Lèlito como sendo um homem de ação falhado. Novamente somos levados a vê-lo como um ser portador das várias "tendências frustradas" que outrora a personagem Ricardo Abrantes deseguinara como sendo próprias do espírito contemplativo do literato. É nesse sentido que neste capítulo mostra-se um Lèlito desligado de qualquer interesse em exercer qualquer função na vida: "nunca, para ele, teria verdadeiro sentido qualquer dessas profissões capazes de encherem a vida doutros homens." (pág.72).

Volta-se, nesse momento de *As Mostruosidades Vulgares*, a retratar uma tal sensação de "superioridade" de Lèlito em relação à normalidade da vida. Mostra-se, mais uma vez, o afloramento de uma sua "necessidade trancendental", que não lhe permitia entregar-se à felicidade comum dos homens. O que Lèlito queria não era apenas um lugar ao sol, tal como diz Jaime Franco dos homens medíocres. Estando entregue às vicissitudes de uma vida de homem de ação falhado, Lèlito via-se tomado, agora, por preocupações a respeito de seu destino: "Mas, afinal, quem sou eu? Que faço na vida? Qual vai ser o meu programa? Poderei ter algum?"(pág.74). Contudo, Lèlito sabia que o que verdadeiramente

poderia preencher a sua existência era justamente o fato de não ter que ser obrigado a cumprir uma função na vida, mas sim apenas vivê-la experiencialmente. Era assim que, apesar do vazio que a morte de seu pai viera representar, pensava, agora, que esta poderia vir a figurar-se como uma vantagem. Assim, começava a ponderar que, com a herança que iria receber de seu pai e com a comodidade de permanecer morando na velha casa de Azurara, poderia talvez

> entregar-se à sua verdadeira vocação, abraçar a vida que na verdade o chamava. Mas qual? Qual, na realidade e concretamente, o seu modo de vida próprio? A sua vocação? Antevia que fosse uma vida principalmente ascética... até porque os seus meios não dariam para muito mais. (...) Todavia... longe estava ainda das suas forças esse ideal de vida ascética! E, mesmo vivendo ascéticamente, alguma coisa teria que fazer. Mas quê? (pág.76/77).

Livre das preocupações imediatas de uma vida ligada à mundanidade, liberdade esta proporcionada pela herança recebida de seu pai, Lèlito poderia então entregar-se a uma vida que seria verdadeiramente regida pela sua "necessidade de transcendência", é isso o que significaria uma vida ascética. Contudo, mesmo essa forma de vida ascética teria que gerar frutos; e é assim que, pensando naquela "alguma coisa que teria que fazer", surge a Lèlito novamente a possibilidade de vir a tornar-se um escritor, possibilidade esta já prevista como certa por Ricardo Abrantes em *Os Avisos do Destino*:

> Várias vezes lhe acudia à lembrança aquela tarde, em Coimbra, no quarto de trabalho de Ricardo Abrantes, em que o velho escritor lhe tentara entreabrir as portas do futuro. (...) mas teria visto bem Ricardo Abrantes? Seria ele um escritor nato? Nada poderia vir a ser com a mesma naturalidade? (pág.77).

A esses questionamentos, pelas quais Lèlito era acometido, a sua própria vida parecia estar dando uma resposta, e positiva. Como resultado de sua forma de existência contemplativa, era a sua "expressão" registrada em um "diário", o qual ia dando sentido à sua vida. As preocupações transcendentais, as indagações sobre o futuro, os sentimentos contraditórios, Lèlito procurava analisá-los em seu diário. Escrever era, pois, a única tarefa

que parecia mostrar a Lèlito a sua "missão na vida", e nesse sentido via a morte de seu pai, e a futura de sua mãe, como uma vantagem :

> Repelir, entretanto, todos os compromissos, achar-se em condições de o poder fazer (o diário) eis o que ganhara com a morte do pai. Pouco tardaria, demais, que também sua mãe partisse. Também sua mãe, que ele amava como ainda não amara ninguém. Então ficaria ainda mais rico. (pág. 78).

Eram esses pensamentos, que se poderia chamar de cálculos, que tomavam conta da mente de Lèlito quando se punha a pensar no seu destino. Contudo, esses mesmos pensamentos logo "se apagavam sob o indignado clamor da sua consciência":

> Via-se duplamente infeliz. Pois seria preciso, para sonhar ou tentar organizar uma vida à sua maneira, aproveitar-se da morte das pessoas mais amadas...? O observador que nele coexistia – assistia como espectador (ao mesmo tempo interessado e objectivo) a esses conflitos e anomalias dum si próprio assim reduzido a lamentável objecto de estudo. O escritor-amador anotava no seu Diário certos golpes de vista. (Já seu irmão João, que lutava por mais felicidade e dignidade para os homens, ou Jaime Franco, que se divertia com eles, os explorava e os desprezava – lhe tinham dito que os homens são miseráveis...) Entretanto, o Lèlito de coração terno e profundo sofria normalmente – ou só anormalmente pela intensidade com que sofria – a antecipação da morte da mãe ou a saudade do pai." (pág. 79).

Nesse momento do romance vemos Lèlito tomando consciência das "monstruosidades vulgares" das quais também era vítima e às quais o narrador chama a atenção ao citar os exemplos daqueles que lidam com essas monstruosidades de maneiras opostas, João e Jaime Franco. Lèlito, por sua vez, vê-se perplexo diante de seu próprio egoísmo, que lhe revela a sua porção humana miserável, porção que surge justamente a propósito da sua busca por uma vida superior. O seu ideal de vida ascética mostra-se desde já frustrado, pois não lhe parecia ser coerente nem justo que a sua felicidade surgisse justamente de uma sua infelicidade que tinha a sua origem na morte dos pais.

Nesse sentido, mais uma vez Lèlito sofria, só que a parte de seu eu que sofria não era a que se apresentava à visão alheia; essa parte que sofria era destinada apenas à

confidência e autoanálise em seu "diário". O Lèlito social, ou aparente, não demonstrava o sofrimento, ou como que se esquecia dele para poder entregar-se à mediocridade da vida quotidiana. Era assim que, mesmo sofrendo, poderia chegar a entreter-se em felicidades mundanas e passageiras. Vemo-lo, então, vivendo em dois planos :

> Por esse tempo verificava Lèlito que bem pode um ser humano andar sofrendo, - roído, lá dentro, como por uma chaga oculta – e, no entanto, rir-se, esquecer-se, divertir-se; apresentar, em muitos momentos, as mais convincentes aparências de frívolo, snob, indiferente, alegre, distraído! Como pode haver chegado a uma crua, mas subtil, inteligência de várias coisas, e sobre essas mesmas parecer, fazer-se pateta. O gosto de se reservar, - guardando para si a sinceridade inalienável da sua dor, e quase só apresentando aos outros (a si próprio, em certos momentos, como outro) aspectos contraditórios – então se lhe desenvolvia: Era uma talvez mais vulgar, mas não menos significativa demonstração da existência, nele, duma natureza literária ou histriónica." (pág.80/81).

Vemos, assim, que a superioridade da vida de Lèlito estava justamente nessa duplicidade, ou nesses graus de existência. É essa "natureza literária ou histriónica" que garantia a Lèlito a diferenciação diante dos demais humanos que se entregavam às misérias da vida. Se vivia em dois planos, o aparente e o interior, esse segundo só chegava a ser exteriorizado em sua autoconfissão pela expressão vital que registrava em seu diário. Esse mundo interior é, portanto, incomunicável, já que só é possível ser sincero consigo próprio, através da expressão autoconfessada. Há uma necessidade de expressão mas a comunicação não acontece.

Da mesma forma que Lèlito tinha seus graus do "eu", também os tinha em relação a Deus. Era assim que o sofrimento causado pela iminente perda da criatura que "mais amara na vida" , a sua mãe, o levara a voltar a recorrer a Deus, ou pelo menos a um grau de Deus que talvez só a ele mostrava-se daquele modo:

> Mas crer em quê? Admitida, já, a existência de um Deus, que Deus seria? A que Deus se dirigia? Interviria esse Deus – O quer Que existisse – numa certa ordem por Ele mesmo preestabelecida, considerada natural, dos acontecimentos terrenos? Seria Deus um Amor tão vigilante, uma Providência ou uma

> Caridade...? (...) Ou não seria senão imensa distância, transcendência absoluta, incompreensibilidade pura – no fim de contas Abstração de que não seriam senão sombra as mais abstratas concepções dos filósofos que sobre Ele tinham pensado? Isto é : um Nada para os pobres de nós outros, por demais concretos e vivos, apesar... – e aqui a sua razão se perdia – apesar de criados por Ele próprio (pois donde viríamos nós?) (págs.86 a 88).

Com essa análise psicológica que o narrador nos dá, ao final deste capítulo, do protagonista Lèlito, pela qual o vemos envolto num debate interior concernente ao problema da crença ou não em Deus, podemos entender esse debate como a expressão daquilo que chamamos a "necessidade de transcendência" inerente a esta personagem. Trata-se, na verdade, da expressão da dúvida sobre a existência de um sentido para os caminhos aos quais o homem vai sendo conduzido, a dúvida se a condição humanamente miserável do homem pode ser explicada pela sua imperfeição perante algo transcendente, que seria Deus. Se simplesmente pela sua existência o homem está jogado num abismo, só Deus poderia salvá-lo desse abismo, ou então tudo seria explicado pelas forças dos Fados, tal como explica Jaime Franco. Na verdade, o problema que para Jaime Franco está resolvido com a sua "Teoria do Fado" pela pura aceitação do determinismo das forças deste mostra-se iresoluto a Lèlito quando este vê uma possível crença em Deus como uma forma de dar sentido à existência humana que a ele se apresenta carente de sentido.

Se esse capítulo terceiro, em que inicia o percurso existencial do protagonista, é dedicado quase que exclusivamente a uma espécie de radiografia do estado espiritual-mental desta personagem, no sexto capítulo, o que garante prosseguimento a tal percurso existencial, veremos as "monstruosidades vulgares" em desenvolvimento na vida de Lèlito. Neste capítulo, somar-se-á ao fato da morte da mãe de Lèlito o fato concomitante da morte de sua filha, que nascera da sua união desgraçada com Mariana. Essa "monstruosidade vulgar" que representa o seu caso com Mariana fora já pré- anunciada como tal ao final de *Os Avisos do Destino* e apareceu também recuperada, como vimos, no capítulo quatro (no qual Lèlito figura em segundo plano) a propósito de uma conversa entre Lèlito e João, pela qual o segundo reconhece no irmão as misérias comuns a todos os homens.

Colocado novamente Lèlito no centro dos acontecimentos, esse sexto capítulo inicia-se com a menção a um telegrama que este teria recebido de Mariana, dizendo que

sua filha Babi estava gravemente doente e, por isso, pedia a sua presença em Celas, lugar em que viviam. A propósito desse fato, passa-se a uma digressão pela qual se mostra de que forma vinha se desenvolvendo o relacionamento entre Lèlito e Mariana desde os tempos em que tiveram a filha. Na verdade, caracteriza-se a vida ambígua de Lèlito, que se dividia entre as visitas a Mariana e sua filha e as costumeiras visitas às prostitutas.

O recebimento desse telegrama e o agravamento do estado de saúde de sua mãe nos últimos dias colocavam Lèlito numa encruzilhada: abandonar a mãe moribunda ou a filha doente? Assim, justamente na noite em que comunica a Angelina a sua decisão de deixar Azurara temporariamente, esta mesma o acorda para avisá-lo de que a mãe estava morrendo. Com a cena da morte de Maria Teresa e com o prenúncio da morte da filha de Lèlito encerra-se o sexto capítulo.

Se no capítulo acima referido vemos um Lèlito dividido entre a infelicidade que o acometia em sua casa de Azurara com a morte de sua mãe e a infelicidade que o aguardava junto de Mariana, no sétimo capítulo essa situação conflituosa é complicada, pois, passado o funeral da mãe, Lèlito viaja para encontrar Mariana e a filha doente. Contudo, ao chegar à casa de Mariana depara-se com o funeral de sua filha.

Pela narração desse reencontro entre Lèlito e Mariana, somos levados a ver também o começo da dissolução de uma união que, como vimos, iniciara-se sob o impulso da vingança e sob a influência maléfica de Jaime Franco, e como tal começara já fadada a ter o fim trágico que se efetiva agora nesse episódio. Não havendo mais o fruto daquela união desgraçada, aquilo que o próprio Lèlito chamara de "contratempo", ou seja, não existindo mais o elo entre ele e Mariana, que era representado pela filha, percebera Lèlito o quanto a relação entre eles reduzira-se a um vazio, "pouco tinham que dizer um ao outro".

É justamente nesse episódio que esta resolve comunicar a sua decisão de pôr fim ao relacionamento entre eles. Lèlito reluta a princípio, mas em pensamento achava extremamente conveniente e cômoda aquela decisão. Ao mesmo tempo em que sentia uma espécie de alívio com essa situação, sentia também a sua vida como que tomada por um vazio. Bem sabia que, nesse momento, "precisava sair, girar, procurar qualquer diversão ou qualquer coisa que o apaziguasse". E "assustou-se, porque lhe lembrou o que passara depois de ter fugido do colégio, quando verdadeiramente era 'o Lèlito', e se podia dizer que atravessava uma crise de adolescência" (pág. 205/206).

Da mesma forma como ocorrera no episódio da fuga do colégio, agora, que se deparava com a falta de sentido e entendimento do porquê das infelicidades que preenchiam a sua vida, Lèlito também empreenderá uma espécie de fuga a essa situação, que consiste no seu já característico ritual de vaguear solitário pelas ruas da cidade.

Na seqüência desse capítulo, ainda entregue às vicissitudes do "miserável abandono a si próprio" (pág 215), vemo-lo ser conduzido, pelo seu vaguear na ruas de Coimbra, a participar de uma encenação circense. Vemos a personagem Lèlito ser atraída pelos sons de uma música que lhe fora familiar nos tempos de criança e assistir a um espetáculo de um "circo pobre" de "saltimbancos".

Esse episódio do circo, o último a figurar no sétimo capítulo, que parece surgir gratuitamente, pode ser entendido como uma alegoria irônica da situação da vida do protagonista. Já que a sua existência parecia-lhe carente de sentido, tudo poderia figurar como apenas uma encenação, a qual seria comandada por forças superiores, por Deus, por exemplo, que se divertiria em controlar os homens com seus cordelinhos. Vemos, então, a personagem Lèlito ser como que levada a contemplar a comicidade irônica da sua vida, das tragédias que a preenchiam. Mais uma vez, mostra-se entregue ao estado de infelicidade plena que, como vimos, já o caracterizara desde *Uma Gota de Sangue*, nos seus tempos de colégio. É assim que o vemos, ao final desse sétimo capítulo, repetir mentalmente aquelas palavras que já tinham virado como que uma espécie de estribilho em a sua vida : "Serei uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo! Hei-de sê-lo!". São essas palavras pronunciadas mentalmente que de certo modo chamam Lèlito novamente para a realidade e o motivam a sair do circo, no qual entrara sem mesmo saber:

> Não bem da sua infância, antes da sua adolescência, lhe chegava, agora, este grito que muitas vezes, depois, lhe parecera ridículo, e de momento ressuscitava nele outra vez plausível. (pág.209/210).

Passada essa sua experiência "circense" de Coimbra, Lèlito volta para Azurara, onde ainda permanecia o seu irmão João a fazer companhia para Angelina. E é, portanto, a esse período de tempo imediatamente posterior à morte de Maria Teresa que se refere o oitavo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, no qual a personagem Lèlito figura em segundo plano.

A participação da personagem Lèlito nesse oitavo capítulo parece funcionar como uma forma de ponto de passagem de uma fase de sua vida a outra. Nesse capítulo é proposto um certo seu amadurecimento; isso é o que podemos perceber a partir da conversa (*mundo comentado ficcional*)[47] entre o protagonista e a personagem João, a qual, como vimos, ocupa o primeiro plano neste capítulo. Nesta conversa, o irmão mais velho convida Lèlito a ir passar com ele uns tempos em Lisboa, para que se livrasse do estado doentio que as duas recentes mortes lhe tinham proporcionado.

O nono capítulo é dedicado a retratar o período de adaptação de Lèlito à vida de Lisboa. Pelos seus passeios costumeiros, nos quais desvendava os mistérios da cidade, Lèlito veio a conhecer de perto o habitat e o comportamento dos mais vários tipos de intelectuais. O principal ambiente que Lèlito chegara a conher, e que de certo modo o intimidara, fora o da *Brasileira do Chiado*.

É justamente o ambiente carregado de um "decadentismo elegante" desse "café" que serve de cenário para o reencontro de Lèlito com o seu antigo amigo do colégio com o qual convivera também em Coimbra, Olegário. Num primeiro momento desse reencontro, falara Lèlito ao amigo a respeito das desgraças de sua vida e do estado quase doentio a que chegara. Olegário, por sua vez, confessa ao amigo que tinha recebido uma herança de seu pai e ficado rico, além disso havia publicado um livro. Olegário mantivera o mesmo tipo de vida burguesa que levava em Coimbra, freqüentava ainda as rodas de intelectuais e artistas que lotavam a *Brasileira do Chiado*. Foi assim que, subseqüentemente a esse reencontro, Lèlito é apresentado também por Olegário ao grupo de intelectuais e artistas do qual fazia parte em Lisboa.

Esse reencontro entre Lèlito e Olegário serve, de certo modo, para marcar a diferença dos caminhos da vida de ambos, apesar da evidência de algumas características comuns. Contudo, há uma diferença, pois, como vimos já em sua caracterização em *Os Avisos do Destino*, Olegário não possui a "necessidade transcendental" que garante àquele uma certa superioridade mesmo estando entregue, ou fadado, à mediocridade da condição humana. As monstruosidades vulgares da vida de Olegário revelam-se justamente na sua aceitação de uma vida mediocremente acomodada ao *status-quo* burguês. A sua obra literária, que já fora publicada (diferentemente da de Lèlito) não surgira para atender a sua

---

[47] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo): págs. 227-233.

"necessidade transcendental", pois, como vimos já no terceiro romance do ciclo, Olegário constitui-se como o representante do literato destituído de "expressão vital". Vemos, assim, a personagem Olegário ser definida como o maior representante daquele tipo medíocre criticado e desprezado por Jaime Franco. A monstruosidade vulgar da vida de Olegário está no seu ajustamento à mundanidade e na ausência de uma busca pela "felicidade transcendental".

Além do relato desse reencontro de Lèlito e Olegário, bem como da apresentação daquele ao grupo de intelectuais e artistas burgueses decadentes do qual fazia parte o segundo, é retratado também, neste nono capítulo, um reencontro de Lèlito com o seu antigo amigo do colégio Pedro Sarapintado (o qual deixara de figurar no ciclo romanesco desde *Uma Gota de Sangue*). Nesse episódio vemos o momento em que Lèlito reconhece um miserável vendedor de bilhetes de "lotaria" como sendo o seu antigo amigo. No entanto, o homem que Lèlito reconhecera não se dizia como tal, e apresentara-se a ele como sendo o "André das Cautelas". Depois desse reencontro chocante, Lèlito "já não pôde ter calma, nem satisfação, durante o resto do dia. Não se lhe tirava do espírito o seu amigo Pedro a oferecer cautelas e a tossir". Por isso mesmo, para se distrair dessa obsessão, Lèlito resolve aceitar o convite outrora proposto por Olegário para participar de um dos costumeiros serões literários de seu grupo de burgueses. É, portanto, esse episódio do reencontro de Lèlito com Pedro Sarapintado e a sua conseqüente decisão de passar a freqüentar o ambiente do grupo de Olegário que fecham o nono capítulo do romance.

Por esse capítulo, vemos a personagem Lèlito desenvolvendo-se em sua vivência experiencial, principalmente no que tange ao reconhecimento dos dois tipos de miséria humana ou de "monstruosidade vulgar". Pelo encontro com Olegário, Lèlito reconhece a miséria humana de um mundo burguês decadente, vazio, superficial, nulo. Pelo encontro com Pedro Sarapintado, tem contato com um outro tipo de miséria humana, aquela gerada pela pobreza material, aquela dos seres considerados infelizes e fracassados. No entanto, é este segundo tipo de miséria humana que se revelará a Lèlito, ao seu espírito contemplativo de literato, como aquela que garante ao indivíduo uma riqueza de vivência experiencial. Será a descoberta desses dois tipos de miséria humana, e o desenvolvimento de seu contato com elas, que norteará o percurso existencial da personagem Lèlito nos dois últimos capítulos em que aparece em primeiro plano neste romance.

O décimo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares* é todo ele dedicado ao relato do episódio em que personagem Lèlito é introduzida ao ambiente burguês do qual fazia parte Olegário, onde a expressão artística surge como uma forma vazia, que serve para preencher a profundidade rasa de uma vida burguesa feliz porque completada pela mundanidade.

Em meio aos tipos burgueses deste ambiente, costumeiramente descritos como "notáveis", Lèlito reencontra outra figura pela qual fora outrora perniciosamente influenciado, Jaime Franco. Nem bem reconhecera este dentre as pessoas do grupo, sentiu Lèlito então

> passar-lhe um arrepiozinho na face, como se empalidecesse, e reconheceu aqueles olhos demasiado claros que o fitavam com uma espécie de interrogação irónica (...) O encontro com Jaime Franco só contribuíra para esse mal-estar (pág.283).

Esse reencontro nesse ambiente burguês decadentista é bem significatino no sentido de que mostra Jaime Franco inserido numa espécie de seu *habitat* natural. De acordo com a sua própria definição, enquanto parasita dos homens fracos e medíocres, nada mais natural que viesse a participar daquele ambiente, tal como um algoz que invade sorrateiramente um rebanho de vítimas. Lèlito, por sua vez, é uma vítima em potencial que, diferentemente dos demais, sente o perigo que Jaime Franco representa e por isso se vê perturbado.

Na seqüencia do episódio, Olegário, percebendo o embaraço de Lèlito diante de Jaime Franco, questiona o amigo sobre a relevância daquele encontro (*mundo comentado ficcional*)[48]. Este, no entanto, rebate dizendo que era o próprio Olegário que dava importância a Jaime Franco nos tempos de Coimbra. Em seguida, sendo perguntado por Lèlito, Olegário passa a revelar os segredos da vida de Jaime Franco. É nesse momento do capítulo que Lèlito chega a tomar conhecimento pela primeira vez (durante todo o ciclo romanesco) do lado veladamente "monstruoso" de Jaime Franco, o qual não parecia ser condizente com as suas maneiras refinadas de intelectual e artista que fazia vigorar naqueles ambientes intelectuais burgueses. Esse episódio (que já foi trabalhado no segundo

[48] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 286-289.

capítulo dessa segunda parte do estudo), em que Olegário revela a Lèlito o verdadeiro método de vida de Jaime Franco, funciona como prenúncio da caracterização desta personagem enquanto um Fadista.

Na seqüência, enquanto Lèlito e Olegário discutiam a respeito da personalidade de Jaime Franco, passa-se justamente ao relato do que vinha ocorrendo naquele meio repleto de "intelectuais *blasés*". Faz-se referência, então, ao momento em que os membros do grupo preparavam-se para mais uma sessão de declamação de poesias, o que já fazia "parte do programa das noites". Essa sessão é, contudo, ligeiramente interrompida pela chegada de mais um assíduo freqüentador daquelas reuniões, o capitão Valeixo. No entanto, as maneiras do capitão pareceram a Lèlito "desagradáveis, o seu à-vontade excessivo, e, em suma, toda a sua bela e perturbante pessoa lhe provocou um imediato sentimento de antipatia" (pág.293). Passado o incômodo da abrupta chegada do capitão, o poeta que declamava suas poesias pede o auxílio de Jaime Franco sugerindo-lhe que tocasse piano a fim de que pudesse vir a ter inspiração para voltar a declamar os seus versos. Jaime Franco começa a tocar piano e surpreende Lèlito.

Terminada a apresentação pretensamente artística do poeta, dera-se início aos costumeiros debates a respeito da qualidade de tal apresentação, como que para fugir dessas discussões já sabidamente superficiais, das quais se punha à parte, e livrar-se da influência desse meio que já se lhe ia tornando enfadonho, Lèlito resolve gastar um pouco de tempo indo até o "quarto de banho".

É nesse momento que acontece o episódio da verdadeira revelação a Lèlito das "monstruosidades vulgares" que preenchiam aquele ambiente burguês decadentista. Trata-se da narração do acontecimento em que Lèlito vê-se vítima de uma espécie de cilada, pela qual quase é trancado no "quarto de banho" com um indivíduo que tencionava seduzi-lo. Esse episódio é bem representativo do comportamento característico do ambiente que se mostrava como sendo o habitat natural de Jaime Franco. Ao contrário deste, Lèlito, por sua vez, não sabe lidar com as "monstruosidades vulgares" veladas dos indivíduos; se para Jaime Franco estas são justamente a fonte de sua sobrevivência, para Lèlito elas apresentam-se como a causa do mal, ferindo-lhe o espírito.

Na tentativa de aliviar o estado de perturbação espiritual a que chegara devido ao episódio do "quarto de banho", Lèlito vê-se obrigado a dispersar-se ligando a sua atenção

às futilidades das apresentações pretensamente artísticas que ocupavam e divertiam aqueles encontros de "intelectuais *blasés*". Sem mesmo perceber, Lèlito entregara-se aos deleites que aquele ambiente poderia lhe proporcionar, mesmo sabendo que no seu "eu" mais profundo persistiam as perturbações que os recentes acontecimentos de sua vida lhe vinham causando . Era assim que Lèlito

> ria, divertia-se, de vez em quando bebericava, - a noite parecia não haver de ter fim (...).E só por trás desta espécie de película de vida (...), num plano mais profundamente real mas agora conservado às escuras, continuava Lèlito a pensar nas cautelas de Pedro Sarapintado, ou a espantar-se com a breve cena no quarto de banho (pág. 308/309).

Por esse episódio voltamos a ver aflorar em Lèlito uma sua característica que fora já salientada, como vimos, no capítulo três deste romance, que é o fato de viver dividido em dois planos de seu "eu". Ao mesmo tempo em que vivia o seu "eu" aparente, entregue à mediocridade da mundanidade e por isso feliz, também vivia outro lado, o "eu profundo", ocupado pelos seus problemas de consciência e por isso infeliz.

Contudo, justamente nesse momento em que Lèlito entregava-se ao deleite do ambiente, em que seu eu aparente mostrava-se feliz, Jaime Franco volta a dirigir-lhe a atenção, dizendo que notava que Lèlito estava conseguindo divertir-se. Em seguida, Jaime Franco passa a teorizar (*mundo comentado ficcional*)[49] sobre a idéia do divertimento e relembra Lèlito da sua tendência para filosofar fazendo referência à sua "Teoria da Ironia" (que vimos em *Jogo da Cabra Cega*) e à sua "Teoria do Fado" (*Os Avisos do Destino*).

De acordo com os dados desta "teorização" da personagem Jaime Franco, já trabalhados por nós no segundo capítulo de nosso estudo, podemos dizer que de uma certa forma, quando dirigia-se a Lèlito, é porque via em seu divertimento uma forma de alienação de seu estado de infelicidade interior. Na verdade, Jaime Franco é capaz de enxergar o "eu profundo" de Lèlito e perceber que aquela felicidade aparente era incoerente em relação ao seu estado interior. É por isso que, como vimos, Jaime Franco diz a Lèlito que a maioria dos seres humanos se "di-vertem", se "dis-traem" na vida. Pois o divertimento seria uma forma de os homens fracos alhearem-se de suas misérias interiores

---

[49] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé* : Diálogo) : págs: 309-313.

vertendo seu "eu" para lados opostos, incorrendo, assim, numa dupla traição. Ao contrário do homem comum, o divertimento para Jaime Franco mostra-se justamente como uma forma de exercer a sua superioridade. É assim que encerra o seu diálogo com Lèlito afirmando que era justamente o divertir-se com a humanidade a razão e o significado de sua vida :

> O que lhe estava agora dizendo é que não tenho outros interesses, outros brinquedos... , jogo com gente! Brinco com a humanidade... (pág.313).

Assim, se para os homens medíocres o divertimento não passa de uma dupla autotraição. Se, também, (como vimos no episódio do circo) a vida do homem parece atender ao princípio do divertimento de alguma entidade superior (talvez Deus) que brinca com os destinos dos homens, por um outro lado, Jaime Franco procura escapar tanto da condição de homem medíocre quanto das forças dessa entidade superior, brincando ele próprio com os fados alheios, divertindo-se em brincar com a humanidade. É assim que Jaime Franco assume a condição superior de Fadista.

Com o encerramento do diálogo entre Lèlito e Jaime Franco, o décimo capítulo de *As Monstruosidades Vulgares* é também conduzido ao seu final.

No décimo segundo capítulo, o último de *As Monstruosidades Vulgares*, vemos a personagem Lèlito voltar novamente a ocupar-se com o problema que no capítulo anterior mostrou-se como sendo uma das causas de sua infelicidade interior; tal problema é o referente ao caso de Pedro Sarapintado. É essa preocupação a causa motriz das ações da personagem Lèlito neste capítulo. Este tem o seu início com a narração do episódio em que o protagonista volta ao Café e reencontra o antigo amigo do colégio.

Descreve-se, na seqüência, o ambiente miserável e doentio ao qual fora conduzido Lèlito a fim de encontrar-se com Pedro Sarapintado, que é caracterizado como um moribundo à beira da morte e, como tal, rejeita a presença do antigo amigo.

Essa reação instintivamente repulsiva de Pedro é explicada por certa sensação de humilhação motivada pela condição degradante à qual fora conduzido pelos seu fados. Ainda assim estabelece-se um diálogo (*mundo comentado ficcional*)[50] entre ambos, no qual

---

[50] Cf. *Récit de Paroles* (*Discours Prononcé*: Diálogo) : págs. 243-251.

Lèlito tenta explicar o motivo pelo qual se via obrigado a ajudar o amigo, dizendo que se tratava mais de uma necessidade do que um ato de caridade, pois dizia que da mesma forma que ajudaria Pedro, este também o poderia ajudar fazendo-lhe companhia na sua "velha casa de Azurara".

A partir de seu espírito contemplativo de literato, capaz de enxergar os dois lados aos quais os homens podem ser conduzidos pelos seus fados, Lèlito também podia perceber que existia mais de um tipo de miséria humana. Sabia que havia, além da miséria material, a miséria espiritual. E fora justamente este tipo de miséria que se lhe revelara (como vimos) no seu contato com Olegário e o seu grupo de "burgueses decadentistas". É assim que procurará convencer Pedro Sarapintado de que ele seria portador de um outro tipo de riqueza, a riqueza "experiencial" de ter vivido a miséria humana. É essa riqueza que se mostra preciosa a Lèlito pois, enquanto contemplador, sabia (como lhe ensinara já Ricardo Abrantes) que para se conseguir uma expressão artística verdadeira e genial seria preciso ter experimentado os abismos, ter descido aos infernos. Nesse sentido, a proposta de ajuda de Lèlito a Pedro Sarapintado não se configura como uma atitude de um homem de ação que procura salvá-lo, mas sim surge enquanto possibilidade de troca de riquezas. Oferece a oportunidade de uma vida tranqüila proporcionada pelo ambiente burguês da "velha casa", enquanto Pedro Sarapintado poderia oferecer em troca a riqueza de sua experiência de vida miserável. Lèlito tenta convencer o amigo a acompanha-lo para o recanto do seu antigo lar, dizendo-lhe :

> há muita espécie de pobreza, Pedro; e muita espécie de riqueza. Um pobre como tu também pode repartir bens... E tu vais ser meu hóspede lá em Azurara, pelo tempo que quiseres, e se quiseres fazer-me esse favor! Acredita, Pedro, é um grande favor que me concedes. (pág. 350/351).

Pois bem, após sua conversa com Pedro, Lèlito volta à pensão em que morava com João e comunica a este a intenção de levar o amigo então moribundo para Azurara; no entanto, nem bem dissera isso ao irmão, este lhe mostra um telegrama que informava da morte de Joaquim. Esse momento do capítulo é particularmente significativo no sentido de que mostra os dois caminhos opostos aos quais podem ser conduzidas duas vidas semelhantemente miseráveis, infelizes. Se, por um lado, Joaquim, que vinha sendo levado

à experiência do fracasso profissional e da infelicidade no casamento com Maria Clara, é conduzido ao fim trágico do suicídio, por um outro lado, Pedro Sarapintado, que parecia estar fadado a definhar numa vida miserável, é salvo, pelas mãos de Lèlito, de ser conduzido a um fim infeliz.

Contudo, a partir desse episódio do recebimento do telegrama, o caso de Pedro Sarapintado é temporariamente interrompido, pois entra em foco justamente o episódio da morte de Joaquim; assim, volta à cena o caso da personagem Maria Clara que, como vimos pelo trabalho com o seu percurso existencial, figura em segundo plano neste capítulo. Só depois de passados os momentos de perturbação causados pela morte de Joaquim é que o ambiente da "velha casa" voltara ao normal, e só assim pôde Lèlito dar prosseguimento ao seu plano de salvação de Pedro.

Tendo cumprido a sua missão de salvação de Pedro Sarapintado acolhendo-o na sua "velha casa" (que é o acontecimento que marca o final do percurso existencial do protagonista nesse romance), vemos agora, ao término desse capítulo, Lèlito ser tomado por um estado de felicidade que a ele próprio parecia estranho

> teve Lèlito um momento singular de sobrenatural felicidade. Mas felicidade..., seria? (Talvez antes de melancolia radiosa). E porquê? Decerto conseguira trazer Pedro, o seu amigo do Colégio: Quase era recuperar um pouco do que de melhor houvera na sua adolescência. E, apesar do luto que possibilitava essa reunião, decerto lhe era a ele um íntimo aconchego afectivo estarem de novo ali os quatro irmãos, naquela velha casa cheia de familiares mistérios, viva como uma grande árvore secular ou uma entidade mítica.(pág.371).

Na seqüência, após essa descrição do estado de espírito de Lèlito, faz-se uma referência panorâmica aos irmãos João, Angelina e Maria Clara, agora novamente unidos pela mesma "velha casa de Azurara". Encerra-se assim o décimo segundo capítulo e, conseqüentemente, o romance *As Monstruosidades Vulgares*.

*

Tal como procedemos anteriormente em relação à leitura dos três primeiros romances do ciclo *A Velha Casa*, devemos agora organizar um apanhado geral dos dados resultantes de nossa leitura de *As Monstruosidades Vulgares*, para que possamos passar ao livro seguinte.

Pelo primeiro caso tratado, o de Maria Clara, pudemos constatar de que maneira ocorre a complicação de sua desgraça pressentida já no final do romance anterior. Por um salto temporal narrativo, mostra-se já casada com Joaquim, bem como a vemos também evoluir num processo de tomada de consciência da infelicidade em que fora jogada. Depois de vários *flashes* da quotidianidade de uma vida frustrada no casamento, narrra-se o acirramento do conflito entre Maria Clara e Joaquim, que culmina no suicídio deste. Esse fim trágico de tal personagem parece funcionar, portanto, como ponto de passagem de um período de provação de Maria Clara, necessário para um seu renascer, o qual será explorado no romance seguinte. Com a morte de Joaquim, o desencontro de Fados na vida de Maria Clara deixa de existir e o caminho para a felicidade torna-se novamente aberto.

No que se refere ao caso da personagem João, vimos como o seu sofrimento funciona também de modo a proporcionar uma sua evolução pessoal; pelos "recentes e tristes acontecimentos" os problemas de João passam a ganhar em "complexidade espiritual". Essa sua mundança, ou aprendizado, somada a uma conversa que tem com Lèlito, faz com que João passe a enxergar os vários tipos de "miséria humana", além da miséria material. Impelido por essa aprendizagem, João muda o sentido de sua luta, buscando a educação do homem, e para isso sugere a publicação de uma revista. Contudo, é justamente essa mudança a causa de seu conflito com Joaquim, o qual não aceita a "ação pela palavra" proposta por João. A causa desse conflito será a mesma que garantirá a João a incompreensão de seus "camaradas" e a frustração completa das suas últimas tentativas de luta pelo bem do homem, tal como será mostrado no romance seguinte.

Se para Maria Clara o sofrimento apresenta-se como provação e para João resulta numa evolução pessoal, para Angelina, que figura muito pouco neste romance, o sofrimento e a infelicidade funcionam como purgação de seus pecados são eles que Angelina registra em seu diário, a fim de estabelecer a sua comunicação mística e justificar a sua ascese.

Quanto ao protagonista Lèlito, vemo-lo desde o início de seu percurso neste romance recuperando as indagações sobre o seu destino e ao mesmo tempo recusando qualquer possibilidade de realização enquanto "homem de ação", ou seja, suas tendências frustradas são mais uma vez salientadas. Diante disso, Lèlito é apresentado entregando-se àquilo que fora previsto por Ricardo Abrantes como sendo a sua missão, que seria a de tornar-se escritor. No entanto, o entregar-se a essa missão só se mostra possível ao protagonista por causa das mortes de seus pais, que passam a garantir uma vida contemplativa, sem que precisasse entreter-se em qualquer outra atividade em nome unicamente de sua sobrevivência. Essa condição torna-se o cerne da problemática de sua vida, pois via a sua realização dependente de um "aproveitar-se da morte das pessoas mais amadas". É devido à percepção dessa problemática em que estava envolvido que Lèlito reconhece a "miséria humana", a que tanto João quanto Jaime Franco já haviam feito menção e com que cada um lidava de um modo distinto. É essa mesma "miséria humana", os "conflitos e anomalias dum si próprio", que Lèlito registrava em seu diário, reduzindo-se a um "lamentável objeto de estudo".

O caldo de sua "miséria humana" é engrossado quando, no sexto capítulo, introduz-se o episódio do encontro com Mariana a propósito do funeral da filha. Novamente vemos Lèlito ser tomado pelo seu estado de infelicidade e o já costumeiro estribilho, "Serei uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo, hei-de sê-lo", voltar a soar em sua mente. Em decorrência desse episódio vemos também Lèlito ser conduzido por esse estado de infelicidade a participar de uma cena de circo. Essa cena parece funcionar de modo a indicar a Lèlito uma espécie de princípio ironico ou cômico que regia as forças que levavam os homens ao sofrimento. Enquanto vítima das forças de seus Fados, que o faziam infeliz, Lèlito vê sua vida refletida numa cena de circo.

A experiência de Lèlito em relação à "miséria humana" é enriquecida quando passa a viver em Lisboa. Aí se depara com os dois tipos de miséria, a material e a espiritual: a primeira vem revelada pelo seu reencontro com Pedro Sarapintado, a segunda aparece representada pela roda de burgueses decadentes que vem a freqüentar e da qual fazia parte Olegário. A experiência com o segundo tipo de miséria humana chega ao seu ápice no episódio do "quarto de banho". É na tentativa de amenizar o tormento causado pela experiência com esses dois tipos de "monstruosidades vulgares" que Lèlito rende-se à

superficialidade dos divertimentos que aquela roda de burgueses decadentes poderia proporcionar. Lèlito experimenta a vida em dois planos, o interior, onde borbulhavam as suas preocupações, e o da aparência, no qual conseguia divertir-se.

Contudo, é justamente essa duplicidade que percebe Jaime Franco e é por ela que diz a Lèlito que o divertimento ou as distrações dos homens comuns funcionariam apenas como uma autotraição, uma forma de alienar-se dos seus problemas. Diante disso, Jaime Franco passa a expor a Lèlito a sua "Teoria do Divertimento" que, como já dissemos, funciona de acordo com o método de fadista, o qual, ao invés de sujeitar-se às forças dos fados, passa a divertir-se aproveitando-se delas. Assim, se Lèlito se vê vítima de um divertimento de entidades superiores, o que é sugerido no episódio do circo, Jaime Franco, ao contrário, procura exercer a superioridade de seu divertimento.

É na tentativa de escapar à sedução de Jaime Franco que Lèlito busca salvar Pedro Sarapintado da degradação em que se encontrava. Isso consistirá na última tentativa de fazer-se compreendido, de buscar uma identificação em outrem de suas misérias interiores. Propõe ao velho amigo uma troca de riquezas. É por isso que Lèlito diz a Pedro que ele poderia ajudá-lo compartilhando a riqueza da experiência do sofrimento humano. Veremos que essa identificação será frustrada, pois o sofrimento e a infelicidade reais de Pedro diferem do sofrimento pressentido pelo espírito contemplativo de Lèlito. Este último não terá a sua resolução garantida no plano material ou terreno, tal como acontece com o sofrimento de Pedro Sarapintado no romance seguinte.

CAPÍTULO VII

Os Particulares Universais : Vidas São Vidas

"E um do seu trono de glória outro do seu trono de miséria, os dois fitaram-se longamente – Deus e o Homem. E depois, o Homem disse:
- Antes que julgues, deixa-me falar-te. Chegou o momento em que uns serão felizes e outros infelizes. Quando vieste ao mundo, e foste humano como nós, disseste que os infelizes da terra seriam os felizes de agora; e que os felizes da terra seriam agora os infelizes. O teu erro é tremendo: Na terra não há felizes nem infelizes. Poderia dizer-te que todos são infelizes. Mas não: todos são homens. O que na terra há são homens que vivem a vida que lhes impuseste, e que são o brinquedo das forças com que os moves...
Uns julgam-se uns, e outros julgam-se outros. Afinal todos são joguetes. Uns gritam, outros calam; uns gozam, outros sofrem; uns riem, outros choram; uns sobem, outros descem. No fundo, todos são iguais. São eles, os loucos, que julgam calar ou gritar, gozar ou sofrer, chorar ou rir, subir ou descer. No fundo, todos vivem a mesma vida: a vida diferente que a cada um impuseste – e para quê? E porquê?

José Régio [51]

Pela leitura do quinto e último romance acabado da série *A Velha Casa*, *Vidas São Vidas*[52], poderemos perceber de que forma são resolvidas as "monstruosidades" particulares retratadas no quarto romance, circunstritas à mundanidade trágica da existência das personagens. Veremos a abertura da possibilidade de transitividade entre um lado e outro da representação social retratada no *Ensaio sobre o Fado*; assim, aquele que é tido por infeliz e desgraçado pode passar a ser agraciado pelas forças do seu Fado. Ou seja, da mesma forma que uma existência pode ser jogada ao abismo, à infelicidade, também pode ser salva deles. Devido a essa transitividade, o que vemos salientado neste romance é a falta de sentido para a existência tanto da infelicidade quanto da felicidade. E é justamente a incapacidade de o homem entender a causa dessas forças, que impulsionam uns a um lado e outros a outro, que parece ser a chave para a interpretação dos acontecimentos deste quinto romance. É precisamente no "porquê", que finaliza o trecho

---

[51] Régio, José. *Confissão Dum Homem Religioso*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1971) 3ª Edição, 1983. pág. 77

[52] Régio, José . *Vidas São Vidas*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1966), 3ª Edição, 1985.

em epígrafe, que parece residir o sentido de tal obra; por essa via, a felicidade e a infelicidade às quais os homens são conduzidos parecem equivaler na medida em que não apresentam uma lógica causal inteligível. Assim, tanto os infelizes quanto os felizes seriam igualmente miseráveis em relação às forças maiores que regem as suas vidas. Desse modo, o que aparentemente figura como particular, individual, perde a sua particularidade na medida em que aquilo que o distingue e o faz uno é apenas o vetor ao qual se apresenta direcionado, por isso que o particular torna-se igual na medida em que a razão pela qual existe reside numa transcendentalidade universal é nesse sentido que "vidas são vidas", por mais distintas que se apresentem, pois todas só se explicam pelas forças maiores que ditam o caminho para o qual deverão ser direcionadas: as forças do Fado.

Seguindo o método de trabalho referente aos dois romances anteriores, nossa leitura de *Vidas São Vidas* deverá ser orientada pelo seguinte mapa:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
L.	*	*	-	*	-	*	#	*	#
J.	-	-	-	-	-	-	*	-	#
A.	-	-	#	-	*	-	-	-	#
M.	-	-	#	-	#	-	-	-	#

*Primeiro Plano
#Segundo Plano
- Ausente

I) Percurso existencial da personagem-protagonista Lèlito:

O primeiro capítulo de *Vidas São Vidas* dá seqüência ao episódio que preenche o último de *As Monstruosidades Vulgares*, o qual diz respeito à instalação, por intervenção de Lèlito, de Pedro Sarapintado na "velha casa de Azurara". Neste início de *Vidas São Vidas* são retratados, basicamente, o período de convalescença de Pedro, bem como o processo de adaptação ao ambiente que iria proporcionar a recuperação do estado doentio em que se encontrava. Desse modo, esse capítulo inicial não terá a personagem Lèlito como foco principal; contudo, como a personagem Pedro, que ocupa a maior parte, apresenta-se intimamente relacionada ao protagonista, decidimos por tratá-la como fazendo parte do percurso existencial daquele.

Antes de se fazer referência ao processo de adaptação acima descrito, o narrador conta-nos todo o percurso da vida de Pedro. Na verdade, narra-se o que teria sido

confessado por Pedro ao Dr. Lage e depois a Lèlito. Embora fosse "por episódios e fragmentos", Pedro "aos poucos dera conta de toda a sua vida" aos, agora, mais próximos amigos. Há, portanto, uma digressão pela qual se volta ao relato dos infortúnios e percalços de Pedro desde os tempos do colégio, que fora a época dos últimos contatos dele com Lèlito. A reintrodução da personagem Pedro Sarapintado ao final do quarto romance e no quinto da série parece funcionar de modo a dar desenvolvimento a uma forma de vida que difere das demais personagens que figuraram junto ao protagonista desde o primeiro volume.

Pedro Sarapintado aparece, como vimos em *Uma Gota de Sangue,* fazendo parte da ala das personagens que se identificavam com o protagonista e se opunham à vilania de Adélio. Juntamente com Olegário e o senhor Bento Adalberto, é Pedro Sarapintado quem compunha o grupo de amigos de Lèlito. Contudo, pensando tais personagens a partir das concepções formuladas no *Ensaio Sobre o Fado,* pudemos constatar que o primeiro foi conduzido a uma forma de vida superficial, carente de experiência humana, caracterizada por um decadentismo burguês, ou seja, tal personagem foi construída de forma a representar o ser conformado com a felicidade daqueles que conseguem um "pequeno lugar ao sol" - trata-se de uma vida miseravelmente feliz. O segundo, por sua vez, mostrou-se-nos fadado a uma vida infeliz, já que mesmo lutando pelo contrário é conduzido à desgraça. Essa condição é confirmada pela reinclusão de seu caso em alguns momentos do ciclo, principalmente pelas cartas que o protagonista recebe, nas quais ficamos sabendo da traição de sua recém esposa, da frustração de seu casamento e, por conseguinte, da infelicidade que já fora prevista.

Pedro Sarapintado, no entanto, pode ser entendido como aquele ser vítima de um desencontro de fados, já que, sabendo-se destinado a uma vida feliz é, inexplicavelmente, direcionado a experimentar o lado da degradação humana, ou seja, é levado à condição de infeliz:

> Uma breve infância familiar logo perturbada; aqueles belos anos do Colégio – para ele belos anos! Em que fora o mais amado e singular dos chefes, e eis os tempos felizes da vida de Pedro. Não tardara que a roda da Fortuna desandasse. A Morte e a Falência lhe vieram bater cedo à porta. O pai morreu novo, deixando a mulher e o filho desamparados. Dera-lhes uma vida fácil; mas nunca esperara morrer tão cedo, nem era homem para se preocupar demasiado

> com o futuro. Bem jovem, pois, se vira Pedro com o sustento da mãe a seu cargo, sem poder levar para diante os estudos iniciados. (...) Se julgara poder conquistar com relativa facilidade uma certa mediania decente, (e bem mais alto voavam os seus primeiros sonhos!) breve se desenganou; como já desses primeiros sonhos se desenganara. (pág. 8).

E é justamente o trajeto degenerativo da vida de Pedro que preenche o primeiro capítulo de *Vidas São Vidas*. Vemos, portanto, de que modo falhara em todas as profissões que tinha experimentado e como fora conduzido à vida miserável, à marginalidade, depois à delinqüência e finalmente ao estado doentio em que Lèlito o encontrara, quando já mudara o nome para André das Cautelas. Vítima dos malogros da "roda da Fortuna" e reconhecendo em sua vida a solidariedade da miséria material com a moral, Pedro Sarapintado passara a atirar para o desconhecido a responsabilidade por sua luta existencial ao expressar a incompreensão a respeito de seu estado de infelicidade:

> mas que fizera contra a Natureza, contra as Forças Ocultas, contra os Espíritos que jogam com os homens, contra Deus ou contra o Diabo, que assim era incompreensivelmente punido? (pág. 17).

Da mesma forma que não via razão para ter sido conduzido a uma vida infeliz, também sem razão fora salvo por Lèlito do abismo a que estaria fadado também fora o acaso, ou alguma força superior, que fizera com que o amigo o reencontrasse e o tirasse da vida miserável que padecia. É movido por um sentimento de dívida para com Lèlito que Pedro Sarapintado consegue vencer a doença que o levara à beira da morte sabia que deveria retribuir a caridade dando a satisfação ao amigo de vencer a desgraça. Somado a esse sentimento de dívida, vemos Pedro tomar consciência da felicidade originária à qual estaria destinado e que pelo desencontro de "forças de seu fado" tinha sido interrompida até aquela altura de sua vida. É isso o que nos mostra a transcrição do seguinte pensamento desta personagem:

> Ora, havia eu de morrer sem ter conhecido tempos melhores?! Eu que nasci para ser feliz?! Agora é que talvez já pudesse... agora, que já faço uma idéia do que seja a felicidade. (...) Mas não! Agora é que não morro! Com franqueza, seria

> demasiado estúpido. A morte sempre levou o tal pontapé! E nunca tive tanta vontade de viver. Quero viver, pagar de algum modo... (pág. 28/29).

Ao final desse primeiro capítulo vemos Pedro Sarapintado conformando-se ao aconchego e à felicidade de uma "família que não era a sua", mas em que já criara fortes laços humanos, tais como os que estabelecera com aqueles mais dedicados em sua recuperação, o Dr. Lage e Angelina. O primeiro interessara-se demasiado pelas conversas com o paciente, as quais se não valiam pela "sofisticação estética e literária" era porque "à sua própria experiência, tão variada para uma vida ainda curta, ia buscar Pedro o fundo e muitas vezes o assunto do que dizia". No que se refere à relação com Angelina, vemos ser insinuado um certo afeto especial entre ambos, havendo inclusive menção aos comentários desconfiados da vizinhança da "velha casa de Azurara". O final desse capítulo prepara já a problemática amorosa que envolverá Pedro Sarapintado, Angelina e posteriormente Maria Clara.

No que se refere ao relacionamento entre Pedro e Lèlito, veremos que o segundo buscará extrair do primeiro aquilo que lhe falta, que é a experiência da miséria. Enquanto constituído pelo espírito contemplativo do literato, Lèlito reconhecerá no amigo uma riqueza de experiência única aos que foram conduzidos à condição de miserável. Lèlito demonstra precisar disso, pois, como dissera Ricardo Abrantes, para ser um verdadeiro criador seria preciso ter descido aos abismos. Lèlito, por sua vez, pressente tanto a felicidade quanto a infelicidade, é um ser que oscila entre um lado e outro, mas não vive nem um lado nem outro. Caracterizado enquanto um ser constituído pelo "dilema original", na base do qual estão as "caras adversas" de seu *fado imanente*, que o conduz a uma vida desencontrada, frustrada e sem sucesso enquanto homem de ação, Lèlito não possui a experiência de vida que possui o seu amigo; é por isso que dirá a ele, no capítulo seguinte, que a ajuda não fora desinteressada.

Assim, se o capítulo inicial trata do período de adaptação de Pedro à "velha casa de Azurara" e de seu relacionamento, de um modo geral, com os seus habitantes, já o segundo é praticamente todo ele dedicado ao contato de Pedro e Lèlito, é de uma discussão[53] entre ambos que esse capítulo se constitui quase que em sua totalidade.

---

[53] Cf. *Mundo Comentado Ficcional (Récit de Paroles)*: págs. 45-72.

Lèlito dá início à conversa com o antigo amigo do colégio buscando justificar o fato de tê-lo trazido à sua casa, dizendo que, além de ter sido motivado pelo sentimento de caridade, tinha sido movido também pelo seu egoísmo, pois diz ter visto no amigo alguém com quem fosse capaz de se comunicar diretamente, alguém que o pudesse entender, pois via em Pedro a conciliação de duas qualidades que faltavam àqueles com os quais convivera até então: a *simplicidade* e a *inteligência*. Lèlito expressa o seu descontentamento em ser entendido apenas por seres anormais e complicados e manifesta a sua ânsia por ser compreendido por alguém que fosse normal, mas que não fosse medíocre:

> O que sei é que os anormais me entristecem, me desgostam... e me aborrece ou assusta serem eles que melhor me compreendem... (pág. 50).

Por essa conversa novamente a personagem Lèlito aparece buscando a identificação com o mundo daqueles considerados normais, tal como Pedro, pois via-se amedontrado ao reconhecer que era compreendido apenas por aqueles considerados anormais, e quando pensava na anormalidade vemos que Lèlito pensava no tipo monstruoso de Jaime Franco. Isso é o que nos mostra o narrador ao transcrever os pensamentos do protagonista:

> quem eram eles, afinal, essoutros que tratava de anormais, e achava que melhor o compreendiam? Referira-se a um plural; mas quem vira diante de si fora simplesmente Jaime Franco. E então, como falando consigo, e corrigindo-se, murmurou: - Digo eles... digo os outros... mas é só o outro. (pág. 50)

Tendo em vista essa frase deslocada, proveniente de um devaneio, Pedro não consegue entender o que queria dizer o amigo. Apesar de tentar confessar-se, Lèlito não conseguia parar de conversar consigo próprio; é assim que, para dar continuidade ao diálogo, volta a ressaltar a simplicidade de Pedro como o principal fator responsável por uma possível compreensão entre ambos. Quando Lèlito dizia que o amigo poderia compreendê-lo, é porque sabia que havia nele a experiência da miséria e da infelicidade humana às quais, de certa forma, sentia-se destinado, ou as pressentia sem mesmo tê-las experimentado. E é justamente na tentativa de buscar cumprir o caminho que o seu destino

tinha já traçado para a sua vida que Lèlito tomara a decisão de voltar a viver em Lisboa, e é para comunicar essa sua decisão que declara ter ido até ao encontro de Pedro:

> desviámo-nos da conversa. Vinha despedir-me de ti. A culpa não é tua, podes estar descansado, se a tua companhia me não basta para entrar numa fase de sossego... de qualquer certeza ou segurança.... (pág.52).

Na seqüência, Pedro procura alertar o amigo da verdadeira miséria do mundo, da qual tinha experimentado até a última gota, e a qual seria incomensurável a Lèlito. Este, contudo, sentindo-se subjugado e mais uma vez incompreendido, contra-argumenta chamando a atenção do amigo para um outro tipo de miséria, aquela da qual padecia:

> Posso medir essa miséria de que falas, pela doutra espécie que há me mim. Bem vês, quantas maneiras de ser miserável! E aborrece-me... fere-me que me citem a miséria material de tantos homens como se me acusassem dela... ou como se não houvesse outras misérias... (pág. 53).

Por esse diálogo com Pedro vemos fracassar a última tentativa de Lèlito de fazer-se compreendido por alguém que não fosse um anormal, tal como Jaime Franco. Mais uma vez vemos Lèlito vítima das tendências opostas que o dominavam, pois, mesmo tendo voltado à paz da "velha casa de Azurara", vemo-lo ainda atormentado por uma "necessidade de transcendência" que o impulsiona novamente a aprofundar a sua experiência interrompida na cidade de Lisboa, mesmo sabendo que o que o aguardava seria a infelicidade:

> Já outra vez não posso ter paz! Ou ainda a não posso ter. Sei agora que não devia ter vindo tão cedo; que era preciso levar a experiência mais fundo. Quase posso dizer, Pedro, que vivo experimentalmente... E volto para lá. Eu, em parte, sou um deles. Mas sei que vou andar inquieto, descontente, que vou continuar a sentir-me infeliz... '*Vou começar a ser uma das criaturas mais infelizes da terra! E quero sê-lo! Hei-de sê-lo*'... (pág. 54).

Novamente vemos a personagem Lèlito vítima do movimento oscilatório imposto pelas forças opostas de seu fado (ora tendendo à felicidade ora à infelicidade), e são estas

tendências frustradas, sempre incompletas, que preenchem a sua vida, cujo sentido lhe escapa. É porque Lèlito padece de uma "necessidade de transcendência" que jamais se entrega à felicidade ou infelicidade mundanas, é por isso que vive experiencialmente, constitui-se como um ser autocontemplativo, que busca um sentido para a sua existência, mas um sentido que sabe inatingível. É esse "dilema original", que não faz de Lèlito nem um feliz nem um infeliz, nem um degradado nem um agraciado, e que mantém a sua "necessidade de transcendência", que garante a sua superioridade em relação àquelas personagens que são caracterizadas em paralelo, tais como Bento Adalberto (desgraçado), Olegário (feliz miserável) e Pedro Sarapintado (salvo do abismo da desgraça). Parece ser essa problemática da superioridade, inacessível aos demais e inexpressível pela palavra humana, que é revelada por Lèlito quando este procura defender-se da acusação de Pedro de que possuiria o mal dos literatos de exagerar demais os problemas humanos usando apenas palavras de efeito. A essa provocação do amigo, responde o seguinte:

> Também já têm achado que possuo uma natureza de literato. E é possível, em certos aspectos. Não há dúvida que desta minha massa é que eles se fazem! Como os literatos me deixo muitas vezes embriagar pelas palavras. E não parece, porque me conservo frio. Pode ser que as minhas palavras exagerem. Talvez, sem eu dar por isso, cheguem a procurar o efeito! No fim de contas, pouco chegam a dizer do que se passa comigo. O que havia de dizer é sempre mais; comigo se passam muitas coisas. Há uma riqueza interior que é funesta, e que pode fazer a nossa desgraça. As palavras exageram a ver se lá chegam. Afinal não chegam... nem o mundo chega... e quanto aos nossos próprios actos, muitas vezes nos atraiçoam. De mim diria eu que fico alheio aos meus próprios actos, ou lhes assisto como espectador... (pág. 57)

Essas considerações de Lèlito expressam o que para esta personagem apresenta-se como um paradoxo, ou seja, ao mesmo tempo em que tem a necessidade da expressão e da comunicação, sabe também que é impossível expressar-se por completo, atingir o íntimo da sua problemática espiritual e mostrá-la aos outros. Está claro que para Lèlito a palavra barra o espírito; contudo, ao mesmo tempo, apresenta-se como o único meio pelo qual o ser humano pode chegar a contemplá-lo.

Naturalmente, Pedro não poderia mesmo compreender o que Lèlito dizia e por isso argumenta que o amigo só chegara a preocupar-se com tais tipos de problemas pois não "tinha que lutar" pela vida; ou seja, a existência de Lèlito só era um problema para ele porque não tinha que abraçar a luta quotidiana para mantê-la. Nesse sentido, Pedro aconselha Lèlito a encarar de frente os problemas mais concretos como forma de livrar-se daquela infelicidade que o acometia:

> Não sei. Poderias nem chegar a dar conta de nada. A maior parte dos homens não têm tempo... ou nem se lembram de questões dessas.... não querem saber se são felizes ou infelizes. Vivem... lá vão vivendo! Gozam momentos de felicidade ou prazer; lutam com as desgraças, os contratempos, a doença; às vezes estão quase sossegados; geralmente andam inquietos, pois a vida lhes propõe pequenos problemas a resolver sem demora. Quando se deitam a dormir, é de cansaço, ou procurando uma fuga no sono; uma breve fuga! Levantam-se para recomeçar. E não perguntam se vale a pena, que importa? Nem têm intenções de suicídio. Estão vivos, hão-de viver. (pág.60)

A partir desse ponto do diálogo fica bem patente a distinção de compreensão de mundo que há entre Lèlito e Pedro. Para o primeiro a existência tem o seu sentido assegurado por algo que transcende a própria mundanidade da existência, ao passo que para o segundo, e a maioria dos homens, o sentido existencial se perde na medida em que o ser humano se preocupa em manter-se vivo, em subsistir; assim, o sentido da vida consistiria na própria luta pela existência. O entregar-se ao sem sentido da quotidianidade é o que garantiria o próprio sentido da mundanidade humana, ou seja, seria na aceitação do sem-sentido da existência (mas sem a consciência disto) que esta ganharia o seu sentido. É, portanto, contra a auto-alienação do homem em relação à sua própria existência que reage Lèlito, é por isso que responde ao conselho do amigo da seguinte maneira:

> atente a uma coisa, Pedro: ter ocupações, ter obrigações, ter de lutar pelo pão nosso..., que poderia fazer tudo isso? Distrair-me de mim! Que seria senão iludir-me, procurar tais aparências de solução ? enredar-me nelas? Uma felicidade tenho eu: não ser obrigado a ganhar a vida. Apesar de tudo, é um privilégio. Para quê entrar na corrente comum, se lha não vejo finalidade? Ganhar o pão com o suor do rosto..., para quê, senão para simplesmente manter uma vida cujo sentido me

> escapa?. A maior parte dos homens não se põem problemas senão os de momento. Não procuram sentido a nada. E não, não são filósofos como dizes; nem psicólogos; nem sequer observadores; nada do que eu sou sem chegar a sê-lo. Porque a verdade é esta ... e não sei se não será o pior: é que eu também não chego a ser nada disso a valer. Mas a pior parte dos homens são peças de máquina, e a máquina anda! Animais de rebanho: vão vivendo e basta. (pág. 61).

Seria, portanto, essa consciência da falta de sentido da vida a responsável por Lèlito encará-la de modo contemplativo, em oposição àquela vida engajada na quotidianidade que caracterizaria a maioria do homens. E seria essa posição diante da vida também que garantiria a Lèlito ao mesmo tempo toda a sua superioridade em relação à mediocridade humana, bem como todo o seu sofrimento, a sua angústia existencial.

Ao final da discussão, um pouco antes de Angelina interrompê-la, Pedro como que procura indicar a Lèlito uma forma de dar sentido à sua vida, bem como atenuar o seu sofrimento: sugere que o amigo deveria entreter-se a escrever sobre todos aqueles problemas sobre os quais até aquele momento estavam conversando:

> Bem: não poderia a literatura ajudar-te a resolver o teu caso? Parece-me que o simples facto de ires realizando uma obra... de pensares em deixar uma obra ... Não é coisa que te seduza? (pág.65).

A resposta de Lèlito a essa pergunta do amigo é cortada justamente pelo barulho das "três pancadas discretas" desferidas por Angelina na porta do quarto. Nem bem deram conta de Angelina e ela já estava dentro do quarto querendo saber sobre o que os dois amigos conversavam. Depois de ter ficado um pouco irritado com a bisbilhotice da irmã, Lèlito resolve falar :

> A nossa conversa, hoje, tem sido um pouco particular, mas nada que não pudesses ouvir. Afinal o que tenho estado é a lastimar-me da minha sorte. Ou antes do meu feitio, não, Pedro? Que tu já adivinhaste, Angelina, que às vezes bem me pesa este meu feitio, ou o que chamarei a minha fatalidade...(pág. 67).

Após fazer essa referência à sua problemática existencial a respeito da qual discutia com Pedro, Lèlito resolve confessar também à irmã o seu intuito de deixar novamente a

"velha casa" de Azurara e voltar a Lisboa. Além dessa notícia, Lèlito confessa a ambos que iria publicar um livro. Angelina, contudo, questiona : "Mas que vais dizer no teu livro, se não sabes nada? Se estás desesperado, e duvidas de tudo, até de ti...?" (pág. 76). Lèlito responde que seriam essas dúvidas mesmas que consistiriam na matéria de seu livro : "Isso mesmo- vou dizer isso mesmo" (pág. 76). Angelina continuou sem entender e Pedro, por sua vez, questionou Lèlito se ele teria mudado de opinião a respeito da possibilidade de tornar-se um literato; é em resposta a Pedro que Lèlito irá diferenciar a sua expressão autobiográfica da expressão literária:

> Na verdade, por que não publicar um livro? Ambos vocês me dizem que preciso de me entreter. Seria um entretenimento, não é? Tenho um diário já de há muito, em que não escrevo palavra durante meses ou anos. Daria um bom volume, apesar disso. Arranjado, reescrito... E poderei ter alguma curiosidade como documento. Que diabo! não sou um exemplar humano vulgar de todo. É claro, não quer isto dizer que me interesse a carreira literária... (pág. 77).

E é justamente com esse discurso de Lèlito, pelo qual procura esquivar-se da "pecha" de literato, que termina o segundo capítulo de *Vidas São Vidas*.

O capítulo que confere continuidade ao percurso existencial da personagem protagonista é o quarto; neste é dada seqüência ao que fora exposto no segundo a respeito da nova partida de Lèlito para Lisboa. Diferentemente do segundo, este não se apresenta constituído em sua grande parte pelo *récit de paroles* há, sim, uma descrição panorâmica de como ia se desenvolvendo o quotidiano da vida de Lèlito em sua nova fase em Lisboa. Sendo assim, de início, ficamos sabendo como o protagonista transformara em escritório o quarto que alugara na mesma casa em que vivia o irmão João e como burilava os cadernos do diário que trouxera consigo:

> Aí começou a corrigi-lo, a reescrevê-lo, a enriquecê-lo em certos passos, a depurá-lo noutros. História duma Consciência, Caminhos duma Consciência..., eis títulos que durante a organização da obra sempre andavam como flutuando no espírito do autor. Mas História duma Consciência, ou coisa parecida, chamara Antero, parece, à colecção dos seus sonetos. E o que ali estava, nesses cadernos, era não tanto um exame de consciência como o estrebuchar duma personalidade infeliz, esquiva, indecisa. Tacteantes, porém, só o eram essas prosas quanto à unidade ou verdade

> que procuravam atingir; não quanto à expressão, quase sempre já muito senhora de si no rebuscado consciente e petulante. Porventura demasiado senhora de si, o que paradoxalmente denunciava a inexperiência dum autor talentoso. Todavia se poderia entender que, precisamente, visava esse autor a uma voluntária mastigação de toda a sua rica matéria pela palavra transfiguradora e reveladora. (pág.123/124).

Além dos momentos de solidão, em que Lèlito entregava-se àquela que seria a obra de sua vida, são descritos também os ambientes em que o protagonista ia se entretendo à quotidianidade da vida lisboeta. Nesse sentido, ficamos sabendo também que voltara a freqüentar a *Brasileira do Chiado*, na qual encontrava ainda o seu antigo amigo burguês Olegário e, inevitavelmente, Jaime Franco, "em aparições mais ou menos desconcertantes que deixavam rastro". Contudo, esse ambiente aparece descrito como uma espécie de antro de intelectuais e artistas já ultrapassados:

> A sua gente, o seu ambiente e o seu meio em Lisboa eram infelizmente aqueles da Brasileira, que os jovens da outra banda satirizavam como decadentistas, burgueses, ultrapassados. Reencontrá-los, a esse ambiente e seus freqüentadores, nesse corredor soturno da Brasileira com pinturas modernas logo envelhecidas, mobiliário e decoração do princípio do século, não lhe provocara ao primeiro novo contacto senão aborrecimento. (pág.131).

Assim, se no segundo capítulo vimos Lèlito declarando a Pedro e a Angelina que precisava aprofundar a sua experiência em Lisboa, o que vemos agora é ser mais uma vez tomado pela frustração quanto ao cumprimento de seu destino definitivamente a sua experiência de vida não parecia estar sendo enriquecida; mais uma vez tudo parecia sem propósito, não conseguia ver uma finalidade para sua vida. É por isso que o seu diário tornara-se a razão de sua existência:

> 'Que estou a fazer em Lisboa? Pensava. E que irei fazer para Azurara? Pensava também. Estou trabalhando no meu Diário. É, por enquanto, a minha obra... Vou publicar o meu Diário.' Essa pobre coisa do Diário é que afinal se lhe tornara uma razão de vida ou aparência disso. (pág. 132).

Por essa passagem patenteia-se novamente a característica marcante da personagem Lèlito, que consiste no desencontro de seus fados, que o fazem um homem de ação falhado, portador de uma vida sem finalidade mundana, existencial, e que por isso mesmo aponta sempre para uma transcendência, transcendência esta que aparece agora, nesta altura do ciclo romanesco, consubstanciada pela obra que "se lhe tornara uma razão de vida ou aparência disso". Contudo, tal obra só ocupa essa função, de preencher a sua existência, na medida em que vai sendo feita, uma vez concluída e publicada perde a sua função (tal como veremos adiante), já que com isso acaba também a razão para a existência da vida de Lèlito. Contudo, enquanto preparava aquilo que é descrito como "essa pobre coisa do Diário", vemo-lo, ao final desse quarto capítulo, vivendo em outro plano, entregando-se à frivolidade de um grupo de "burgueses modernos", de "gente nova e elegante" mas "sem preocupações literárias ou políticas", ao qual é apresentado por Eulália. E é com seu caso amoroso com Eulália, o qual é ligeiramente interrompido pela reintrodução da problemática do antigo relacionamento com Mariana, que se preenche o final do quarto capítulo de *Vidas São Vidas*.

Vemos, ao final desse capítulo, de que forma a infeliz Mariana, mãe da falecida filha de Lèlito, consegue "arranjar-se na vida" casando-se com um velho comerciante que a tiraria da infelicidade; vemos ainda como Lèlito ainda resistia em consentir com aquele casamento, mesmo sabendo que nada mais o ligava àquela pobre criatura. Assim, da mesma forma que as forças da vida impulsionavam, agora, Lèlito ao convívio daqueles que tinham a sua mesma origem burguesa (o seu caso amoroso com Eulália, por exemplo), Mariana também passa a ser agraciada pela única possibilidade de vida feliz que se lhe oferecia: o casamento. Podemos perceber, pela organização dos acontecimentos, que as vidas diferentes se equivalem na medida em que se realizam dentro dos caminhos que lhe estavam destinados, sem se desviarem e encontrarem-se erroneamente. Era assim que a :

> vida [de Lèlito] em Lisboa foi continuando mais ou menos na forma do costume. Com as suas extravagâncias, os seus caprichos, a sua inteligência , (era a primeira vez que tinha por amante uma espécie de intelectual, ou uma civilizada assim completa) Eulália depressa lhe fez esquecer Mariana e aquela recente visita a Coimbra. Pelo menos, provisoriamente. O original dos seus *Fragmentos dum*

> *Diário* também ia estando pronto. Acabara por se fixar nesse título. Urgia agora arranjar editor, ou dinheiro para publicar o livro à sua custa (pág.175).

Como alertamos acima, segundo a lógica da construção da personagem Lèlito, a publicação de sua obra significaria também o esvaziamento de sentido da sua existência, já que a sua "necessidade de transcendência" desemboca na própria construção de sua obra. Lèlito não vive para outra coisa, é um ser portador de tendências desencontradas, é um homem de ação falhado que só se realiza através da expressão dos seus sofrimentos, é por isso que sua obra consiste no "estrebuchar de uma personalidade infeliz, esquiva e indecisa". Frente a esse quadro existencial da personagem protagonista, o título que escolhe para a sua obra, *Fragmentos de um Diário*, ganha mais sentido. Na medida em que esse título expressa algo indefinido, que não se apresenta por inteiro, também garante à sua obra, mesmo depois de publicada, um caráter inacabado e, assim, mantém viva a "necessidade de transcendência" de Lèlito, ou seja, o significado de sua existência não é esgotado.

Tal como se nos apresentou a relação de Lèlito e Pedro no segundo capítulo, pudemos constatar que o primeiro vive um paradoxo, que consiste em buscar a expressão de seu espírito; contudo, ao mesmo tempo que tem essa necessidade, também sabe que essa expressão jamais se completa. Como vimos, para Lèlito a palavra barra o espírito, mas ao mesmo tempo apresenta-se como o único veículo para a comunicação do íntimo de cada ser. Foi, portanto, essa comunicação e entendimento que vimos Lèlito tentar estabelecer com o seu antigo amigo do colégio, Pedro Sarapintado. Essa última tentativa de Lèlito fazer-se compreendido por alguém que não fosse um "anormal" mostrou-se frustrada.

Por conseguinte, tal qual a comunicação com Pedro, a obra de Lèlito mostrar-se-á fadada ao fracasso, pois está circunscrita ao mesmo paradoxo. É nesse sentido que a expressão literária surge para Lèlito como uma forma de lapidação da palavra de maneira que ela se torne mais moldável ao seu espírito. Assim, a arte da expressão pela palavra apresenta-se ao protagonista como uma necessidade vital e não como simples rebuscamento artístico literário. A sua obra constitui-se de uma literatura viva, em oposição à do literato. O seu labor literário apresenta-se como um esforço de expressão do que é impossível de ser comunicado totalmente; a sua literatura surge, então, como um resultado natural da condição paradoxal registrada acima. É por isso que o narrador nos diz

que em *Fragmentos dum Diário* visava "o autor a uma voluntária mastigação de toda a sua rica matéria pela palavra transfiguradora e reveladora". Assim, apesar de apresentar-se numa prosa "já muito senhora de si no rebuscado consciente e petulante", era ainda tacteante quanto "à unidade ou verdade que procuravam atingir".

Nesse sentido, mesmo a expressão pela "palavra transfiguradora e reveladora" não garante o sucesso aos *Fragmentos dum Diário* de Lèlito, desse modo o paradoxo da expressão e da incomunicabilidade se mantém. No sexto capítulo, o qual já assinalamos como aquele que dá continuidade ao percurso existencial do protagonista, vemos como a sua referida obra vai constituindo-se num fracasso. Esse fracasso, por conseguinte, vai sendo caracterizado a partir dos três elementos com os quais a personagem Ricardo Abrantes, como vimos em *Os Avisos do Destino*, diz ter de haver-se um escritor para que obtenha sucesso: o público, os críticos e os amigos.

À parte a descrição de como a obra de Lèlito tornara-se um fracasso tanto em relação ao público, quanto aos críticos e aos seus amigos, neste sexto capítulo são registradas duas converesas "de certa importância" que chegou a ter Lèlito a propósito do seu livro.

A primeira conversa[54] acontece com Angelo, companheiro de João na luta pela causa social. Basicamente, discutem a respeito da importância e do significado de ser escritor, de publicar um livro. Lèlito chega a dizer que Ângelo poderia ser um bom escritor; este, contudo, diz que só viria a ser escritor se fosse para "lutar pela causa do homem". Com o desenrolar da conversa volta-se à velha querela a respeito da idéia da literatura como instrumento de ação social, defendida por Ângelo, e a idéia da literatura como fim, defendida por Lèlito.

A segunda conversa importante que tem Lèlito a respeito dos *Fragmentos dum Diário* é com Jaime Franco[55]. Tal conversa surge a propósito de uma discussão, em pauta no grupo de intelectuais de que faziam parte, a respeito de uma crítica de um tal Sérgio Lousada aos *Fragmentos dum Diário*. Jaime Franco sai em defesa da obra de Lèlito dizendo que os críticos não estavam à altura dela para compreendê-la direito:

---

[54] Cf. *Mundo Comentado Ficcional (Récit de Paroles)* : Pág. 209-218.

[55] Cf. *Mundo Comentado Ficcional (Récit de Paroles)* : Págs. 226-231. Devemos lembrar, aqui, que o conteúdo completo desse *récit de paroles* foi mais detalhadamente trabalhado por nós no segundo capítulo da segunda parte deste trabalho, no qual procuramos organizar todas as idéias e/ou teorias da personagem Jaime Franco que aparecem ao longo do ciclo romanesco *A Velha Casa*.

> O teu livro é uma obra frustrada, sim; mas só em relação a ti próprio, à tua obra futura; ao que podes fazer de melhor. Fora disso é uma coisa notável, amigo. Um documento... um monumento da época. Agora eles, coitados, toda essa ralé com instrução primária e secundária, que podem perceber de um livro assim? (...) Estou em condições de entender o teu livro melhor que ninguém. Sou um amoral pela inteligência. Um imoral por certos instintos e sentimentos. Fora disso um espectador, um contemplador, quando me não entretenho a mexer os cordelinhos dos meus semelhantes mais próximos. Eis toda a minha acção. Isto é: também preciso de adquirir dinheiro, porque sou pobre e sempre fui incapaz de trabalhar. Assim me vejo obrigado a desenvolver ainda umas certas actividades. E pode ser que sobre tudo isto seja um pensador em gérmen, o precursor duma moral futura... (pág. 227/229)

Depois de dizer tudo isso sobre si, Jaime Franco argumenta que havia se identificado com a obra de Lèlito pois julgava ter reconhecido nela (ou através dela, nele) essas características que enumerara como sendo as formadoras de sua personalidade. Tendo sugerido uma identificação de Lèlito com a sua vida, Jaime Franco propõe ao seu interlocutor que se unam para criar uma "moral futura" da qual falara :

> Que dirias tu a inventarmos uma nova moral? Talvez uma nova religião, não seria melhor? Parece-me às vezes que o mundo está precisando duma nova religião. Não é por mim que o digo. Mas ouço falar por aí no 'homem novo'... (pág.230).

Após ter dito esta frase, Jaime Franco entrega a Lèlito uma pasta que segurara durante todo o momento em que conversavam. Lèlito "abriu a pasta, que estava em cima da mesa, e tirou dela um invólucro de papelão. Havia dentro um grosso maço de laudas dactilografadas". Na seqüência Jaime Franco diz o seguinte :

> Escrevi isto para ti; e por ter lido o teu livro. Não passa, também, dum fragmento... um fragmento da minha autobiografia. Que diabo, também tenho alguns dons de escritor! E muitas vezes me lembro de escrever a minha verdadeira história. Na dúvida de continuar, aqui deponho nas tuas mãos o que até hoje escrevi. (pág.231)

Lèlito, por sua vez, diz que não sabia se iria ler tais laudas. Jaime Franco surpreende-se e de forma repreensiva pergunta ironicamente se Lèlito iria deixar de ler o que teria sido escrito justamente para ele. É com esse diálogo que o sexto capítulo do romance finaliza.

A continuidade desse episódio do sexto capítulo só acontece ao final do sétimo, em que se retrata uma noite na qual o protagonista é levado a entregar-se à leitura das laudas escritas por Jaime Franco, como forma de "anular o tempo" de uma longa noite de insônia:

> Adormecer, sabia que não poderia dormir. Então se lembrou, sem bem saber como, do manuscrito de Jaime Franco. Tinha o manuscrito de Jaime Franco Nunca mais o vira desde que o guardara numa gaveta. Sempre que se lembrava de ele era com um misto de quase aversão e quase medo, o que o fizera adiar a leitura. Nessa noite seria. (pág. 292)

É esse final do sétimo capítulo que introduz a leitura que fará o protagonista do manuscrito de Jaime Franco, a qual será transposta no oitavo. Como já pudemos constatar no segundo capítulo da segunda parte desse nosso estudo, tal manuscrito consiste numa espécie de criação de uma "nova moral" pela imposição de um método de vida através de um relato supostamente autobiográfico. Tal método de vida, identificamos como sendo característico do que entendemos como sendo o de um "fadista", do indivíduo que age imoralmente pois é dotado duma amoralidade. Como já trabalhamos o conteúdo de tal "manuscrito" anteriormente, inserindo-o naquilo que denominamos um *Ensaio sobre o Fado*, o qual serviu de ponto de partida para a leitura de *A Velha Casa*, o que se nos impõe como tarefa agora é pensar a função que tal manuscrito de Jaime Franco desempenha em relação ao aparecimento dos *Fragmentos dum Diário* do protagonista .

Como pudemos constatar no percurso existencial da personagem Lèlito, a sua obra surge como resultado de uma sua "necessidade de transcendência" que o vem marcando durante todo o ciclo romanesco. Esta, portanto, é consubstanciada em sua obra, pela tentativa de expressão do seu problema essencial, que consiste na disputa de forças de seus fados, que o faz um ser constituído por várias tendências frustradas. São estas que o tornam um homem de "ação falhado" e contemplativo, que vive experiencialmente, ou seja, que

precisa experimentar tanto a felicidade quanto a infelicidade. É o sofrimento de viver constantemente disputado por forças opostas, de se ver fruto de uma indecisão de forças, que preenche a sua existência, e é isso que procura comunicar, é o seu sofrimento interior, a sua miséria espiritual, não aparente, que procura revelar. É essa necessidade de desvelamento e identificação que vemos pautar todas a relações da personagem Lèlito, das quais é a que tem com Pedro Sarapintado que parece representar a sua última tentativa frustrada. Depois desta, é a publicação de sua obra que se apresenta como o último recurso para se chegar a um entendimento, contudo, esta também mostra-se fracassada, pois, apesar de constituída por uma expressão já madura, ainda era tacteante "quanto à verdade e à unidade". O que impera, portanto, em *Fragmentos dum Diário* é a busca por uma sinceridade plena, que fosse capaz de comunicar o que de mais velado há no ser humano, no seu espírito.

Tal como pudemos ver durante todo o percurso existencial da personagem Lèlito no ciclo romanesco, essa sua obra que agora é publicada (e logo a vemos fracassada), aparece desde o primeiro romance, como uma forma de autoconfissão, pela qual a sua "anormalidade" toma forma. Várias vezes vemos a personagem protagonista interromper suas ações para "sarrabiscar" em seu velho caderno ao qual "chamava de diário". Nesse sentido, tal diário só se justifica, ou só tem sentido de existência, na medida em que atende ao princípio da sinceridade, pois surge para satisfazer uma necessidade vital de autoconfissão. Ou seja, se o fim de tal expressão consiste num melhor entendimento do eu que se revela por ela, não haveria sentido para a não sinceridade. Seria por esse princípio, portanto, que tal expressão seria capaz de desvelar esse eu que se confessa não apenas ao próprio "eu", mas aos outros. Contudo, é a frustração desse desvelamento que vemos figurar nesse último romance da série, tendo em vista a recepção da publicação de tal obra. Aqui, a sinceridade mostra-se irrealizável e a comunicação com as pessoas normais impossível.

Paradoxalmente, a única personagem que demonstra compreender o que Lèlito queria transpor em sua expressão é justamente Jaime Franco. É a personagem que vai se apresentando cada vez mais repulsiva ao protagonista, à medida que vai sendo pormenorizada a sua caracterização, que se mostra mais identificada ao conteúdo dos *Fragmentos dum Diário*. O conteúdo deste, no entanto, não é transposto, tal como é feito

com a "autobiografia" de Jaime Franco. Na verdade, pode ser presumido do próprio percurso existencial do protagonista que é narrado durante todo o ciclo romanesco. Se a personagem protagonista registra os acontecimentos de sua existência num diário, e a sua existência é circunscrita ao mundo ficcional, logo o conteúdo desse diário corresponde à evolução existencial desta personagem que viemos acompanhando no decorrer da leitura do ciclo romanesco. Em certa medida, poderíamos dizer que os *Fragmentos dum Diário* são, em parte, o próprio ciclo romanesco *A Velha Casa*. O que ocorre quando Jaime Franco apresenta as suas "laudas dactilografadas" ao protagonista é que ele apresenta uma outra possibilidade de vida a Lèlito, ou seja, toda a problemática das suas tendências frustradas, da oscilação entre o bem e o mal, a infelicidade e a felicidade, passam a ser transpostas para a vida de um ser desprendido da ordem moral, um amoral. Assim, toda a anormalidade de Lèlito, que é transfigurada em seu diário, mostra-se refletida no "eu" confessante de Jaime Franco. Assumindo a não sinceridade logo ao início de sua autobiografia, mostra como o problema da existência deve-se resolver fora, ou para além, da expressão. Se para Lèlito o seu problema existencial resulta numa busca por uma expressão que fosse suficientemente sincera a ponto de chegar a transpor a sua verdade interior, ao mesmo tempo vê-se escravo da expressão, pois não consegue chegar a essa verdade. Ao contrário da verdade, consegue apenas uma expressão trabalhada, "senhora de si no rebuscado consciente e petulante". É nesse sentido que o literário na expressão de Lèlito surge como efeito colateral da sua busca por atingir uma verdade espiritual, é por isso que a sua expressão literária constitui-se de um fundo vital.

Por outro lado, assumindo a não sinceridade em sua autobiografia, Jaime Franco demonstra que o problema da existência não deve ser resolvido na expressão. Logo, se não se busca uma verdade através de uma expressão sincera, também não se fica escravo dela. É por isso que Jaime Franco não se prende à palavra e a usa de modo a influenciar Lèlito, ao mesmo tempo em que mostra que ela não é importante enquanto reveladora da verdade, mas sim quanto ao efeito que pode causar. Grosso modo, Jaime Franco procura mostrar a Lèlito que, sabendo-se que a palavra é incapaz de chegar a exprimir a verdade de cada um, é melhor usá-la para criar falsidades que possam sugerir verdades a partir delas. Assim, se o labor literário resulta, para Lèlito, de sua busca por uma expressão sincera, verdadeira,

vital, já para Jaime Franco, o labor literário deve resultar num fingimento que tenha efeito sobre o real.

Desse modo, justifica-se a transposição da leitura da "autobigrafia" de Jaime Franco, pois por ela vemos esta personagem construindo um "eu" confessional a partir dos mesmos problemas existenciais de Lèlito. É por isso que escolhe se caracterizar desde o início como filho de uma família burgesa, tal qual era a de Lèlito, e a partir daí passa a explorar os problemas existenciais do protagonista (não esqueçamos que Jaime Franco lera antes os *Fragmentos dum Diário...*), só que, se para Lèlito tais problemas permaneceram sempre irresolutos, e por isso resolve confessá-los, já Jaime Franco propõe uma "nova moral", a qual vai sendo edificada na medida em que vai inventando os fatos narrados. É nesse sentido que a sua autobiografia constitui-se como um método de vida aplicável fora da literatura.

A leitura do "fragmento" da "autobiografia" de Jaime Franco funciona como um golpe de misericórdia à tentativa de Lèlito de conseguir chegar a uma verdade transcendental através da expressão. Ao mesmo tempo, oferece a ele um outro caminho, que é a resolução de suas tendências frustradas, de sua anormalidade, no plano da ação, assumindo a "nova moral" de Jaime Franco, assumindo aquilo que caracterizamos como sendo o método de vida do Fadista. Lèlito, no entanto, não é um super-homem tal como Jaime Franco se mostra, mas sim um homem de ação falhado que padece de uma "necessidade transcendental", busca uma "felicidade transcendental". Nesse sentido, Lèlito volta, ao final do ciclo romanesco, a se ver cercado pela irresolução de sua problemática existencial, à qual se apresenta fadado desde o início do ciclo romanesco.

É, portanto, essa irresolução de sua problemática existencial que caracteriza a situação da personagem Lèlito no capítulo findante de *Vidas São Vidas*. Nesse capítulo, em que não há uma personagem predominante em primeiro plano, vemo-lo novamente entregue ao sem-sentido de sua vida quotidiana; passada a fase de sua experiência em Lisboa, vemo-lo agora reinscrito ao ambiente da "velha casa":

> ...por agora, Lèlito vivia indiferentemente. Deixava-se ir vivendo. Levantava-se geralmente cedo, porque mal suportaria estar acordado na cama. Lavava-se, vestia-se, principiava o seu dia sem entusiasmo nem propriamente angústia como quem tem de cumprir uma obrigação e a cumpre. Às vezes, quase bem disposto;

> perseguindo, porém, lá no fundo, atrás de tudo, por uma espécie de fastio esparso e vago, dominante, constante, uma expectativa sem esperança, um vazio que se não resigna. (...) Tempo houvera, (seria possível) em que Lisboa lhe aparecera como capaz de lhe proporcionar qualquer solução de vida, abrir caminho para qualquer saída. Vista, agora, de Azurara e depois melhor conhecida, ou melhor concebida no que não chegara ele a conhecer, que imagem lhe ofereceria Lisboa enqunto Lisboa – à parte a vida complexa que aí ferveria como em qualquer outro grande aglomerado humano – senão a dum vazio paradoxalmente agitado? (pág. 366-367)

Assim, na mesma medida em que a problemática existencial de Lèlito aparece irresoluta, parece ser essa mesma irresolução a mantenedora da razão de sua vida, pois garante a ela a permanência de uma incompletude e com isso uma "necessidade de transcendência". Por essa via, ao final desse último romance acabado da série *A Velha Casa*, vemos o sentido do percurso existencial da personagem protagonista apontar para um único caminho, o da transcendência, uma vez que a sua existência só se define pelo devir. Assim sendo, a personagem Lèlito nunca estará livre do paradoxo que o persegue, que consiste na busca do entendimento e da expressão sincera de seu mundo interior, mesmo sabendo que esta expressão será sempre incompleta, e em certo grau não sincera de todo.

II) Percurso Existencial da Personagem João:

No único capítulo de *Vidas São Vidas* em que a personagem João figura em primeiro plano, o sétimo, é-nos dado o desfecho do conflito já apresentado nos dois romances anteriores, entre este e o "grupo" de camaradas junto dos quais lutara pelo que chamavam de "a causa do homem". Esse desfecho acontece a propósito de um acontecimento capital que é registrado nesse capítulo : a publicação de um artigo, numa revista de circulação entre os "camaradas", no qual João era acusado de traidor.

Devido a esse fato, João convoca uma reunião a fim de esclarecer a sua condição de traidor; instaura-se, então, um grande debate[56] entre este e os camaradas, o qual preenche quase que a totalidade do sétimo capítulo. São recuperadas nesta discussão as questões já

apresentadas nos romances anteriores a respeito da divergência que se criara entre a atitude de João e a dos "camaradas" em relação à "causa do homem". Como já vimos, o primeiro mudara a sua visão ao convencer-se de que a luta pela melhoria da condição humana deveria consistir na luta pelo bem e pela evolução de cada indivíduo. O "camaradas", pelo contrário, permaneciam fiéis aos princípios ideológicos que ditavam uma luta por uma mudança coletiva, em relação à ordem social. Na discussão apresentada neste capítulo, portanto, uma das personagens integrantes do grupo confirma a opinião defendida no referido artigo, de que aquela mudança de João significava uma traição à doutrina que todos defendiam.

Diante da confirmação da sua condição de traidor perante os "camaradas", João tenta argumentar que a ele aquela mudança não significava uma traição mas uma "evolução pessoal", pois deixara de ver o homem a partir de um condicionalismo qualquer (físico, moral, social ou político), ou seja, a sua luta não deveria partir mais de uma doutrina generalizadora com um fim também generalizador, mas sim passara a olhar mais para o homem enquanto indivíduo e não enquanto peça de uma engrenagem:

> Talvez eu tenha chegado ... creio que cheguei, a algumas conclusões menos de acordo com algumas das minhas primeiras crenças. E não é de agora, isto! Pouco a pouco tenho tomado consciência da minha verdadeira posição. Deixei de crer, por exemplo, que baste pôr-se em andamento uma espécie de maquinaria económica... ou social... para que se realize um progresso total na humanidade. Afinal, quem faz tudo são os homens! Eles que inventam essas maquinarias; que as põem a mover-se; que vigiam o funcionamento das diversas peças (...) Afinal, o que é a História senão história do homem feita pelo mesmo homem? Vivida e escrita por ele? Por isso mesmo, por serem os homens que fazem tudo, é tão necessário não esquecer os homens! Não perder de vista a sua natureza, que se não reduz a condicionalismos de classe ou coisas assim. Não é ele que é centro de si mesmo, e da história, e da vida, por mais que desloque tal centro...? (pág. 258/260)

Mais do que uma luta de classes, João buscava uma melhoria do homem enquanto indivíduo, ao invés de um conflito entre tipos humanos; pensava agora numa evolução da

---

[56] Cf. *Mundo Comentado Ficcional (Récit de Paroles)* págs. 237-262

humanidade pela igualdade, que seria conquistada devido à liberdade do homem, o qual se colocaria numa posição em aberto em relação aos diversos caminhos possíveis de se chegar ao bem. O bem comum dependeria de uma ascese individual, isso independentemente de qualquer dominação doutrinária e ideológica. Assim sendo, ainda vemos João tentando convencer os seus camaradas do perigo da alienação e da castração da liberdade do homem quando este tende a agir apenas de acordo com uma doutrina:

> Não é aquém, é para além de certos lugares-comuns da doutrina, a que talvez se ligue hoje demasiada importância, que eu me considero. Milhentas vezes tenho ouvido falar, tenho falado pelo homem. Também eu continuo a pretender a desalienação! Não menos que ninguém! Mas tanto quanto possível completa. Nunca uma aparência de desalienação, plena unânime... a geral aceitação duma alienação uniformizada. E volto à minha: Alguma vez seria possível tal unanimidade? Não é um abuso, uma tremenda violência sobre o homem, consegui-la pela força? Também já não creio no exclusivismo... não sei se creio sequer na preponderância... da razão econômica. Reconheço a importância que na verdade tem! Mas sei, pude vê-lo com meus próprios olhos, que várias razões independentes dessa condicionam também a vida dos humanos. (..) Já hesito sobre se valerá a pena conquistarmos umas desalienações à custa de novas alienações, que não humilham menos a nossa dignidade. (pág.275/276).

Obviamente que o discurso acima citado tem um efeito frustrado enquanto tentativa de convencimento perante os "camaradas", os quais identificavam essa espécie de "evolução pessoal" de João como uma desistência e, por isso, uma forma de traição. Desse modo, seguidamente a esse discurso, João é declaradamente excluído do "grupo" ("Você bem sabe, João Trigueiros, que já não é dos nossos; e a nós, também as suas declarações desta noite acabam de nos tirar as últimas esperanças"). Assim, o conflito que se insinuara já em *Os Avisos do Destino* e acirrara-se em *As Monstruosidades Vulgares* (principalmente na relação João e Joaquim) tem agora o seu desfecho com esse episódio da exclusão de João, fato que praticamente encerra o sétimo capítulo de *Vidas São Vidas*.

É no capítulo nove, o último do romance, que João volta a figurar. Neste, vemo-lo, tal como Lèlito, inserido novamente no seio da "velha casa de Azurara". Contudo, diferentemente daquele, que ainda se mostra inquieto quanto à irresolução de seu problema existencial, quanto ao rumo de sua vida, João aparece retratado como alguém que

conquistara uma paz espiritual, por ter cumprido a sua tarefa na vida. Tendo sido excluído enquanto homem de ação, João parece ter chegado ao ápice de sua "evolução pessoal", pois:

> Vivia agora uma vida simples, descuidada e profunda. Que fora toda a sua vida anterior senão uma luta, uma aventura? Nem por um instante se arrependia de haver sustentado essa luta e percorrido essa aventura. Pelo contrário; a serenidade em que mergulhava agora como no ar morno, vagamente nostálgico e suavemente melancólico dum estendido fim-de-tarde, em boa parte lhe proporcionava o ter cumprido o seu destino de homem de acção; tê-lo cumprido com aquela sinceridade que nem sequer depende da consciência ou vontade dos homens. Agora meditava, deixando-se morrer devagar e ir vivendo quase feliz; - meditava muito, mas por vezes quase sem bem saber em que meditava. Reconhecia que em vários passos da sua vida errara, ou se enganara; ainda nem sequer podia esquecer quanto o modificara o mal que fizera, o mal de que fora vítima. Tudo isso, porém, se lhe ia já sumindo ao longe, como ecos dos últimos estridores duma batalha travada num mundo que se desfazia..., se desvanecia, evolando-se, como névoa ou fumo... (pág. 372).

Assim, se as vidas de Lèlito e João distinguem-se, ao final desse romance, quanto ao estado espiritual, no entanto, é o fato de apontarem para uma transcendência que as iguala. Se vimos que a irresolução do problema existencial de Lèlito conduz a uma busca de sentido para a existência naquilo que a ela própria transcende, agora, vemos a vida toda de João ganhar mais sentido ao acenar para o transcendente na medida em que chega ao seu ponto final. E é justamente a consciência do fim (e de uma esperança positiva nesse fim: "Pois temos de nos conformar" diz João a Lèlito, "de esperar mesmo sem esperança! Tudo pode estar certo no fim dos fins. E contanto que lutemos contra o que nos parece mal... e façamos alguma coisa") que aparece como garantia da paz de espírito e da felicidade que vemos caracterizar a personagem João ao final deste romance:

> Toda a vida se lhe tornara como que um adiamento do instante decisivo... e, não obstante as flutuações e contradições inerentes a qualquer vida, (mesmo à que aguarda a morte) João gozava esse adiamento. Poder-se-á dizer que era feliz como nunca o fora, - aliás duma felicidade que também não poderia ser experimentada em nenhuma outra circunstância. Feliz até porque o próprio cansaço, a própria velhice, a própria doença que lhe ia sugando todas as energias, lhe não permitiam

> já nada, nada... nada senão essa mesma serenidade e essa mesma renúncia. Como fora um homem que se não esquivara, esta renúncia de agora, além de forçada, parecia-lhe lícita. (pág.374).

III) Percurso existencial da personagem Angelina:

É em *Vidas São Vidas* que a problemática existencial da personagem Angelina da busca por uma vida santificada atinge o seu paroxismo. Isto se mostra pela narração do desenvolvimento do relacionamento afetivo que se estabelecera entre ela e o novo habitante da "velha casa" de Azurara, o convalescente Pedro Sarapintado. É no terceiro capítulo, o qual retrata todo o processo de restabelecimento da saúde deste e de sua reintegração ao ambiente social e profissional, que o caso da personagem Angelina é reintroduzido.

De acordo com a coerência de sua caracterização, vemo-la, neste capítulo, exercendo a sua caridade de santa ajudando o antigo moribundo Pedro Sarapintado a reconquistar a felicidade perdida. Assim, ao mesmo tempo em que há a descrição de uma aproximação afetiva entre ambos, também vemos a vocação da santidade interpor-se a qualquer sugestão de um possível relacionamento amoroso entre eles, afinal Angelina não poderia comprometer-se com alguém deste mundo se já tinha prometido fidelidade ao outro, pela comunicação com a tia Clarinha. Por isso, qualquer aproximação que tentasse Pedro Sarapintado parecia ser interrompida por algo sobrenatural:

> A sua ternura por ela não chegava a sofrer desfalecimento quando ela deixava entrever outras suas faces... mas qualquer coisa então lhe distanciava: uma espécie de interrupção que ele gostaria de anular, um espaço desconhecido que sonharia preencher com estoutra imagem da Angelina tão sua conhecida e querida. Qualquer singularidade, na sua amiga, se lhes interpunha então, como se entre eles passasse um arzinho glacial soprado de uma gruta... (pág.92).

É por causa desta consciência de que havia algo de mais poderoso que se interpunha entre ele e Angelina que Pedro Sarapintado descarta a hipótese de casamento sugerida pelo seu mais novo e fiel amigo, o Dr. Lage. Se, portanto, são representadas neste terceiro capítulo várias insinuações de uma união impossível, inviável, entre Pedro e

Angelina, será essa mesma união impossível que se configurará como a causa do conflito existencial da personagem Angelina no capítulo que dá continuidade à sua participação no romance, o quinto. É neste capítulo que a vemos passar pelo último passo de sua provação no caminho de uma busca pela santidade ao tentar vencer as tentações terrenas, lutando contra o desejo secreto que mantinha por Pedro e contra o ciúme que lhe começara a aflorar em relação à irmã Maria Clara.

O primeiro episódio retratado neste capítulo é bem representativo da fúria da qual é acometida devido ao ciúme acima referido, trata-se do episódio em que, ao ver a irmã junto de Pedro no jardim da velha casa, atira um vaso de barro contra o banco em que este se encontrava sentado, sujando-o todo. A partir dessa atitude um tanto quanto drástica e feroz para o seu feitio, vemos Angelina tomar consciência das forças demoníacas que começavam a dominá-la; assim, passa a ver o seu sonho de santidade ser abalado pelas fraquezas humanas às quais se via também suscetível. O que a atormentava era justamente o fato de saber que o que desejava era "a afeição terrena desse homem", "desejava o seu corpo" e tivera ciúmes da própria irmã e quisera-lhe mal, "rogando-lhe a morte, porque afinal era a Maria Clara que Pedro escolhera...".

Desesperada por ver-se dominada por forças que julgava serem demoníacas, Angelina recorre novamente ao poder apaziguador da "santa" tia Clarinha, e é na tentativa de comunicar-se com ela que sobe novamente ao *Casão*, onde se dera o seu primeiro encontro sobrenatural. É neste local, que se tornara sagrado desde sua infância, e depois de lutar contra o demônio e até mesmo ter sido dominada por ele, que acontece a revelação completa da presença espiritual de tia Clarinha. É a tia santa que se manifesta para salvar a sobrinha do domínio demoníaco. Esse episódio constitui-se no momento maior da comunicação do mundo terreno com o mundo espiritual, pois, ao mesmo tempo em que vemos o espírito da tia santa ser consubstanciado pela sua voz e pela sua imagem, também Angelina consegue desligar-se de seu corpo e, com isso, sentir a possibilidade de sua transcendência espiritual :

> Com efeito: ali estava a tia Clarinha, sentada numa velha cadeira à sua espera. E Angelina é que a bem dizer desaparecera; já de modo nenhum podia ter maus pensamentos nem maus instintos; já não podia ser tentada pelo Demónio! Já não tinha corpo. Todo o seu corpo, toda ela, o seu corpo e a sua alma, se reduziam

> àquele arrepio e a este milagre: via ali a tia Clarinha à sua espera, tão visível como se emitisse ela própria a luz que a alumiava... (pág. 196).

Esse episódio da revelação em imagem da tia Clarinha a Angelina marca o final do quinto capítulo de *Vidas São Vidas*, e é ele justamente que parece dar um desfecho ao caso desta personagem no romance e, de certa forma, em todo o ciclo romanesco. Como pudemos vir acompanhando durante a leitura dos romances anteriores, o percurso existencial da personagem Angelina sempre manteve aberta, nos diferentes episódios dos quais participa, a caracterização de uma "necessidade de transcendência" que apontava a esta personagem um destino de santidade. Contudo, para que este destino fosse realmente comprovado foi preciso que, paradoxalmente, Angelina conhecesse de fato o lado demoníaco, daí a situação limite que é retratada no quinto capítulo de *Vidas São Vidas*. Assim, tal como as personagens Lèlito e João, o sentido da existência de Angelina também é colocado naquilo que a transcende, uma vez que a confirmação de sua vocação mística, pela "graça" recebida de poder comunicar-se com a tia Clarinha, vem lhe garantir a sua possibilidade de transcendência.

IV) Percurso existencial da personagem Maria Clara:

Como pudemos constatar no trabalho com o percurso existencial da personagem Angelina, a participação da personagem Maria Clara é concomitante à daquela, já que os casos de ambas giram em torno, neste romance em especial, da personagem Pedro Sarapintado. Como já foi anunciado, é entre Maria Clara e Pedro Sarapintado que o amor se estabelece. Contudo, é apenas ao final do terceiro capítulo que acontece o encontro destas duas personagens. Até aí, como vimos, é retratado o processo de restabelecimento de Pedro, o qual é impulsionado pelo médico Dr. Lage, que resolve intervir na vida de seu paciente a fim de garantir a felicidade que julgava estar-lhe destinada desde antes mesmo de seu período de vida miserável. É assim que essa personagem, símbolo da bondade e da temperança, oferece a Pedro um futuro seguro, livre da miséria, arranjando-lhe um emprego de bancário no Porto. Essa ajuda de Dr. Lage parece representar a tentativa de evolução pessoal, o seu trabalho de ascese pessoal ao bem, que marca essa personagem

desde o início do ciclo romanesco. É por isso que Dr. Lage justifica essa sua ajuda a Pedro comparando-a a um lance de jogo de xadrez:

> Olhe, a vida é muitas vezes um jogo como este! E os indivíduos peças, figuras de xadrez, que não sei quem superiormente joga... Falta-me fé para crer que seja qualquer Deus. Nós, porém, temos com freqüência a ilusão de dirigirmos o jogo. Talvez, em parte, nos joguemos às vezes uns aos outros. Parece-me que você se tornou uma peça que eu poderia avançar cá num certo joguinho (...) Bem, bem! Colocá-lo, ajudá-lo a ser o homem distinto que você é... fazê-lo ocupar a situação que sempre deveria ter ocupado, faz parte do meu jogo. Da minha cartada, se quiser. Afinal, você vem ao meu encontro. (pág. 102/106).

Por essas palavras do Dr. Lage, podemos depreender uma lógica a partir da qual entendemos que não são apenas os miseráveis ou os infelizes que precisam daqueles que não são miseráveis, que foram agraciados por uma vida feliz, mas sim, estes também precisam da miséria dos outros, é preciso que haja infelicidade para que aqueles que foram agraciados lutem pelo bem daqueles que não o foram. Assim, mesmo declarando não crer em "qualquer Deus", as palavras do Dr. Lage parecem apontar para uma explicação transcendental no que se refere aos caminhos da existência do homem, quando sugere ser o homem uma peça de um jogo que alguém "superiormente joga". Nesse sentido, apesar de haver forças superiores às vontades dos homens, apesar de estes estarem sujeitos aos fados que os conduzem ou à felicidade ou à infelicidade, parece ficar patente que o homem deve agir, na medida de suas forças, para que todos sejam conduzidos ao bem. E essa tarefa cabe àqueles que foram agraciados pela felicidade: só lutando pelo bem do outro é que a felicidade daqueles ganharia sentido.

Ajudado primeiramente por Lèlito, por Angelina e pelo Dr. Lage, o caminho do bem e da felicidade parece ser desentravado na vida de Pedro Sarapintado. Por intervenção destes três membros da "velha casa", deixa de haver um desencontro de fados na vida desta personagem, que passará a desfrutar a felicidade à qual originariamente estaria destinada e da qual fora desviada temporariamente. Por conseguinte, todo o bem que Pedro recebe, toda a felicidade que lhe acena agora, reflete-se na vida de uma outra personagem que até o momento do ciclo romanesco também fora conduzida a uma vida desgraçada: Maria Clara.

Tal qual Pedro, Maria Clara também tivera a sua vida desviada do caminho da felicidade pelo casamento fracassado com Joaquim Cancela, personagem símbolo do indivíduo desgraçado e fadado à infelicidade. Agora, contudo, a sua vida parece ser recuperada juntamente com a de Pedro, e isso ocorre pelo amor que brota desde o primeiro encontro entre ambos, o qual consiste no episódio que fecha o terceiro capítulo do romance:

> Maria Clara erguera para ele os belos olhos escuros, pisados, ao mesmo tempo brilhantes e enevoados de lágrimas que parecia não sentir. (...) parecia nada mais ter que dizer, com o seu vago sorriso doce, triste, um pouco constrangido, fixo aos lábios. Pedro sentiu um pequeno choque interior, como se também aos seus olhos estivessem vindo lágrimas que não viriam. E sem poder pressentir a profundidade desse amor, nesse momento começou Pedro a amar Maria Clara para sempre. (pág. 120).

Seguindo a lógica depreendida da relação entre o Dr. Lage e Pedro, de que o bem e a felicidade de um deve proporcionar o bem e a felicidade do outro, poderíamos pensar nesse amor surgido entre Pedro e Maria Clara como o resultado do bem recebido pelo primeiro. Assim, se no quinto capítulo retrata-se uma maior aproximação entre estas personagens, a qual é conturbada, como vimos anteriormente, pelo ciúme de Angelina, é no capítulo final que o amor de um pelo outro tornar-se-á declarado.

O acontecimento que primeiramente é registrado no capítulo nono é o da morte do Dr. Lage, e com ela registra-se também a última jogada deste em relação à vida do seu protegido Pedro Sarapintado: trata-se da considerável herança que lhe deixa registrada em testamento. Passado, em pouco tempo, da condição de miserável à de novo rico, a única coisa que lhe faltava para completar a sua felicidade era conquistar em definitivo o amor de Maria Clara. É, portanto, ao final do capítulo que isso se concretiza. Preocupados com a felicidade da irmã e confiando no amor de Pedro por ela, João e Lèlito convocam-no para uma conversa, na qual como que lhe impõem a missão de tirá-la da profunda infelicidade na qual tinha mergulhado devido ao estado de luto que já se fazia muito demorado para uma jovem rapariga ainda prenhe de vida.

Foi então, encorajado pelo duplo incentivo de João e Lèlito, que Pedro aproveitou certa oportunidade em que Maria Clara ocupava-se solitariamente com os seus costumeiros

trabalhos jardinais para se aproximar e declarar o seu amor por ela. Num primeiro momento, no entanto, Maria Clara, reagindo à surpresa de tal declaração, diz a Pedro que só tinha amado um homem na vida, e que não sabia se poderia vir a amar outro. No entanto, Pedro insiste . Mas, percebendo as lágrimas de Maria Clara, e supondo que pudesse tê-la magoado, pede desculpas e sugere que poderiam esperar um pouco mais de tempo para casarem-se. Foi nesse momento, então que, sem mesmo dar conta do que fazia, Pedro abraçou Maria Clara pelos joelhos,

> contra o peito, fechou os olhos, e escondeu a face no seu regaço. Num gesto quase maternal, Maria Clara pousou delicadamente a mão sobre essa cabeça. Pareceu-lhe que Pedro também chorava. Então os dedos dela introduziram-se nesses cabelos ruivos, demoraram-se um momento, e essa foi a primeira carícia que Pedro obteve de Maria Clara (pág. 385).

Essa cena representativa do prenúncio de uma felicidade futura encerra o quinto e último romance acabado da série *A Velha Casa* : *Vidas são Vidas*.

*

A leitura deste último romance da série *A Velha Casa* levou-nos a identificar uma mesma via na qual desembocariam os diferentes percursos existenciais das personagens Angelina, Maria Clara, João e Lèlito. Essa via seria a da transcendência. É assim que, independentemente das forças dos Fados que guiam as vidas a diferentes caminhos, vimos que todas elas parecem apontar para um Absoluto que se faz perceptível pela sua antítese. Esse absoluto insinua-se na condição humana pela carência ou ausência. É a carência de santidade que move Angelina a buscar uma vida ascética, é a carência do bem e da felicidade do homem que move João em sua luta, é a carência de amor que move Maria Clara a buscar um novo amor. E é a carência de entendimento e de verdade que move Lèlito a exprimir-se, a confessar-se literariamente em seu diário. É por isso que a certa altura do romance, quando é indagado por sua irmã Angelina a respeito do conteúdo do livro que pretendia publicar ("Mas que vai dizer no teu livro, se nada sabes? Se estás

despreparado, e duvida de tudo, até de ti...?"), Lèlito responde que seriam justamente as suas dúvidas que iria exprimir.

É o paradoxo, ou a ironia, de o homem carecer de um Absoluto inatingível que parece condicionar os diferentes casos num mesmo problema original. É por isso que, tal como nos diz a epígrafe com a qual iniciamos o capítulo, "no fundo, todos vivem a mesma vida: a vida diferente que a cada um" foi imposta. O que resta é o homem enclausurado pela dúvida, diante da possibilidade de acreditar ou não numa Unidade Divina que explicaria o nenhum sentido de tudo.

Dessa idéia do Absoluto como denominador comum dos problemas existenciais de cada uma das quatro personagens mais relevantes de *A Velha Casa*, bem como do papel que exerce a "expressão literária" nessa problemática (no caso especial a de Lèlito em contraposição à de Jaime Franco), procuraremos tratar a seguir, em nosso capítulo conclusivo, em que procuraremos ponderar, tendo em vista a fortuna crítca de José Régio, os dados resultantes tanto da nossa leitura de *A Velha Casa* quanto da de *Jogo da Cabra Cega*.

TERCEIRA PARTE

CAPÍTULO FINAL

Julga quase toda a gente, se não toda, que eu sempre sei muito bem (até demasiado bem! –pensam alguns) o que queira dizer nas minhas obras. Puro engano! A minha intelectualidade, o meu senso crítico, a minha habilidade em fazer crer que já sabia o que só de momento vou descobrindo –engana toda essa boa (?) gente. (...) Na realidade, sempre suponho saber melhor do que ninguém o que digo ou sugiro nos meus livros! Sim, - mas depois de eles feitos. Só depois vejo o que lá pus: ou o que o meu Demónio lá pôs por mim".

José Régio [1]

Tendo em vista as palavras de José Régio em epígrafe, aproveitamos o início deste capítulo, com o qual pretendemos concluir este nosso estudo, para salientar o fato de que a leitura que fizemos de uma parcela de sua produção ficcional, baseada na hipótese de um *ensaísmo romanesco*, não tinha como pressuposto uma intencionalidade programática, pré-estabelecida, de convencimento, que o termo *ensaísmo* poderia sugerir.

Diante da evidência da impossibilidade de se chegar a um entendimento completo e definitivo daquilo que um Régio "leitor" diz saber dizer ou sugerir em seus livros apenas depois de vê-los acabados, diante mesmo do fato de que uma obra literária não permite apenas uma leitura única e definitiva, e que o ponto de chegada desta não deve estar unicamente numa possível intencionalidade do autor da obra, procuramos organizar uma leitura que, pela sua própria coerência interna, pudesse sugerir uma interpretação de seus romances. Tendo isso em vista, para que nossa leitura não fosse guiada por um pressuposto interpretativo, não procuramos partir de qualquer idéia que pudesse ser depreendida de outras produções do autor, nem mesmo de outras leituras concernentes à sua fortuna crítica. Partindo, portanto, da constatação de uma peculiaridade em sua prosa narrativo-ficcional, que consistia na preponderante tendência para a inserção de discursos teoréticos na narrativa romanesca, propusemos um procedimento de leitura que, levando em conta essa constatação, procurasse utilizá-la positivamente no sentido de buscar um melhor entendimento interpretativo.

---

[1] Apud Lisboa, Eugênio – "José Régio e Mário de Sá-Carneiro – Afinidades Electivas". *Colóquio/Letras*. Número 117/118. 1990.

Tal procedimento consistiu, portanto, numa leitura que procurou uma articulação coerente entre os acontecimentos e os discursos teoréticos constituintes dos romances. Essa articulação foi o que deu base a nossa noção de um *ensaísmo romanesco* de José Régio. Isso permitiu que extraíssemos da própria produção romanesca em questão os seus pressupostos interpretativos. Assim, nossa leitura mostrou-se "aberta" no sentido de que não se limitou a tratar a obra a partir de um único ponto temático, mas sim fomos nos deparando com os seus principais temas à medida que avançamos em nossa leitura. Talvez resida aí mesmo tanto o possível valor de nosso trabalho quanto o seu maior defeito, pois, se por um lado pudemos chegar a tocar em vários pontos importantes, alguns destes mesmos pontos podem ter sido tratados de maneira insuficiente. Contudo, ao invés de simplesmente lançar a uma outra oportunidade a possibilidade de tratar os problemas que aqui passaram despercebidos, preferimos tentar apresentar o grau de legitimidade desta nossa contribuição ao entendimento da obra de José Régio, mesmo sabendo de suas insuficiências.

Nesse sentido, a título conclusivo, melhor do que dizer definitivamente se há ou não um *ensaísmo romanesco* nas obras trabalhadas por nós, seria dizer que ele existe apenas enquanto processo configurativo de leitura. Por conseguinte, para que possamos concluir tal processo, restam-nos algumas tarefas que procuraremos enumerar agora. Primeiramente devemos atentar para as manifestações da fortuna crítica de José Régio em relação ao ponto fulcral de nosso estudo, referente à constatação da preponderância de uma tendência para a inserção de discursos teoréticos na prosa narrativa de seus romances. Essa primeira tarefa permitirá situar o nosso método de trabalho frente a uma certa avaliação crítica já estabelecida sobre os romances em questão. A segunda tarefa será a de trazer para o âmbito das discussões propostas também por essa fortuna crítica os temas e as conclusões interpretativas resultantes de nossa leitura baseada no referido *ensaísmo romanesco*. A terceira tarefa constitui uma tentativa de conclusão para a questão metaliterária que ficou patente em nossas análises tanto de *Jogo da Cabra Cega* quanto de *A Velha Casa*.

*

Dos vários estudos que tomaram como objeto a obra de José Régio, grande parte atentou já para o fato de sua prosa narrativa romanesca enveredar para a discussão de problemas em abstracto, colocando-os no nível do plano discursivo-teórico. Álvaro Ribeiro, por exemplo, diz que José Régio "não resiste à sua propensão de pensador, ou de filósofo, para tramar longos monólogos e derramar longos diálogos sobre temas de estética, política e religião". Sobre *Jogo da Cabra Cega* diz ainda que "nos monólogos e nos diálogos deste romance é brilhante a exposição de motivos de pensamento", chegando a lembrar que "por efeito de análise estilística disse a crítica pertencer esta obra literária talvez melhor ao género do ensaio".[2] É também a esta conclusão que chega Diana Pimentel ao abordar o romance *Jogo da Cabra Cega* a partir de uma pré-leitura da produção teórica de José Régio na Presença; conclui inclusive, lembrando o que dissera já David Mourão Ferreira,[3] que o ensaio fundamental da revista -"Literatura Viva"- pode "ser aproximado com pertinência crítica e teórica na formulação de questões presentes em *Jogo da Cabra Cega*, sem no entanto dele fazer um romance programático, mas antes podê-lo considerar no âmbito da prosa ensaística".[4] É também o pendor ensaístico de tal romance que parece ser evidenciado na análise que dele faz Luís Mourão,[5] ao partir das teorizações sobre literatura que são expostas nos capítulos inicias pelos diálogos, para sugerir a existência de um certo "discurso do método da poética" que demonstra ser testado e discutido no restante do corpo romanesco.

Essa constatação de uma tendência ensaística, freqüentemente anotada pela crítica, ao mesmo tempo em que se tem mostrado frutífera enquanto base para algumas análises interpretativas, tem motivado também observações quanto ao modo regiano de construção do gênero romanesco. Por conseguinte, não é raro encontrar opiniões em que tal característica teórico-discursiva seja apontada como um dos pontos problemáticos, e até mais frágeis, da referida produção do autor. Vergílio Ferreira,[6] por exemplo, que se referia a *Velha Casa* como um "longo e incompleto e desesperante" romance, considerou que o

---

[2] Ribeiro, Álvaro . *A Literatura de José Régio*. Lisboa. Ed. Sociedade de Expressão Cultural. 1969. pág. 244.
[3] Ferreira, David Mourão . *Presença da Presença*. Porto. Brasília Editora. 1977.
[4] Pimentel, Diana. "Jogo da Cabra Cega e Literatura Viva de José Régio - Romance sobre ensaio ou uma ficção da Presença?". *Colóquio/Letras*. N° 140/141. Abril/Setembro. 1996. pág. 98.
[5] Mourão, Luís – "José Régio: *Jogo da Cabra Cega* ou o Discurso do Método da Poética". Lisboa. Separata da Revista *Brotéia*. Vol. 116. N° 4. Abril de 1983. págs. 405-413.
[6] Ferreira, Vergílio. "Na Morte de José Régio". *Diário de Lisboa* (15/01/1970). Reprod. In: *Espaço do Invisível II*. Lisboa. Arcádia. 1976. Segunda Edição. Lisboa. Bertrand. 1991.

"escrever mal de Régio tem que ver com a sua tendência discursiva". Adolfo Casais Monteiro, por seu turno, não poupou palavras para dizer que

> tanto em *A Velha Casa* quanto em pelo menos algumas das obras dramáticas, existe certa contaminação de problemas 'do momento' para os quais o autor parece propor 'soluções'. É, sem dúvida, em meu entender, o aspecto mais frágil da sua obra. Pelo que diz respeito à Velha Casa (...), o que acontece é o autor propor problemas em termos abstractos, em vez de criar situações específicas...[7]

Parece ter sido também a tendência a uma excessiva racionalização dos problemas colocados em forma abstrata na mente do protagonista de *Jogo da Cabra Cega* o alvo das críticas de Fernando Mendonça, ao considerar que "a aventura emocional pensada excessivamente no decorrer do romance torna-se obsidiante ao próprio usufruidor da obra".[8] A crítica que faz Alexandre Pinheiro Torres, buscando demonstrar a tentativa de construção de uma metafísica do "eu" nesse romance, parece incidir no mesmo ponto criticado por Fernando Mendonça, ao considerar que o "*Jogo da Cabra Cega*, enquanto livro especulativo tentando construir uma metafísica capaz de explicar os meandros psíquicos de algumas personagens, é dotado de escasso poder de convicção" além da insatisfação quanto ao caráter psicológico especulativo Pinheiro Torres também revela uma certa irritação em relação aos debates teoréticos representados no romance, ao dizer que "pouco ou nada intelectualmente estimulantes ou aliciantes (para não dizer ridículas) nos parecem as discursatas provincianas daqueles 'incríveis' intelectuais que dir-se-iam arrancados das páginas de Eça".[9] Sob o nosso ponto de vista, todas as manifestações que se mostraram insatisfeitas quanto à construção dos romances regianos refletem uma causa comum, que ficou evidente no decorrer de nosso trabalho, que é a preponderância do *récit de paroles* no corpo narrativo romanesco.

De fato, levando em consideração o saldo geral dos dados de nossas leituras dos romances, no que se refere à incidência do *récit de paroles*, vimos que essa tendência é um

---

[7] Monteiro, Adolfo Casais. "Esboço da Figura de José Régio". *Colóquio/Letras*. N° 11. Janeiro de 1973. págs. 15-16.

[8] Mendonça, Fernando – "Da presença ao Romance Atual" e "O Romance Presencista". In: *O Romance Português Contemporâneo* – Assis, Editora da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. 1966. págs. 13-82.

[9] Torres, Alexandre Pinheiro – "Itinerário Parcial da Ficção de José Régio". In: *Romance: O Mundo em Equação*. Lisboa. Portugália Editora. 1967. pág. 63

tanto quanto excessiva em *Jogo da Cabra Cega* e bem relevante nos três últimos romances de *A Velha Casa*, devido ao fato de, apesar de não numerosos, serem invariavelmente muito longos e densos.[10] Diante dessa evidência faz-se compreensível a insatisfação de alguns quando reclamam de um certo caráter demasiado abstrato das personagens e de uma certa falta de encadeamento narrativo tanto no *Jogo da Cabra Cega* quanto em *A Velha Casa*.[11] No caso do primeiro romance, seu caráter descontínuo, desequilibrado na construção da articulação de suas partes (principalmente no que se refere ao *récit de paroles* e ao *récit d'événements*) de certa forma extrapola o que já anotamos como sendo o caráter multiforme do gênero romanesco; na verdade, a questão situa-se mesmo no plano de uma "indecisão genológica".[12] Tomando-se, assim, o problema da "tendência ensaística", vemo-lo como corolário de um outro, anotado também por João Minhoto Marques, a respeito de um "hibridismo genológico" de tal obra. Ao trabalhar a tese de que *Jogo da Cabra Cega* é construído de forma a colocar em causa o problema da própria definição do gênero romanesco, Minhoto Marques atenta para a desigual dimensão dos capítulos e para a forte expansão narrativa em alguns deles, sendo que em outros isso é desmentido pela própria

---

[10] No primeiro romance chegamos a anotar vinte e uma ocorrências, em *Os Avisos do Destino*, quinze; em *As Monstruosidades Vulgares*, oito; e em *Vidas São Vidas*, sete. Todas essas ocorrências do *récit de paroles* por nós registradas o foram pois de algum modo representavam a figuração de alguma discussão ou debate (interior ou dialogado) de ordem abstrata ou teorética.

[11] A respeito da tendência dialógica da produção romanesca de José Régio, bem como de sua falta de unidade, é importante considerar o que notou João Manuel de Sousa Nunes em sua Dissertação de Mestrado, na qual considera que "embora a maior parte dos seus diálogos seja fluente e concisa, as suas narrativas parecem ocasionalmente retidas em impasses explanatórios. Isto deve-se em parte à sua confessada mistura de estilos, através da qual visava combinar o subjectivo com o objectivo na sua arte; mas deve-se também aos processos de fragmentação e introspecção que recria. (...) Outras limitações poderiam ser apontadas nos romances de Régio. Podíamos evocar a ênfase teatral de certas cenas, de certos gestos atribuídos às personagens, de certas ideias. As figuras do grupo e o debate sobre a ironia, em *Jogo da Cabra Cega*, (...) talvez não sejam absolutamente convincentes na abordagem unilateral adoptada. Os capítulos do primeiro romance e de *Vidas São Vidas* que contém memórias da personagem Jaime Franco, interessantes em si mesmos, não parecem ter conseguido integração plena na seqüência narrativa. O fio ensaístico e de teorização é por vezes demasiado patente. O capítulo do último dos volumes citados contendo a real biografia de Franco resultará mais real e cabalmente integrado porque aspirações, instintos, motivações e reminiscências se interligam mais naturalmente com a ação global da obra". Cf. Nunes, João Manuel de Sousa. *José Régio (1901-69) : Introdução aos Seus Romances*. Lisboa. Fevereiro de 1983. págs. 240-242. (Versão corrigida e traduzida para o português, pelo autor, da Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Manchester. Abril. 1973).

[12] Sobre essa questão é importante considerar o que nota João Minhoto Marques, ao dizer que "o recurso ao diálogo de uma forma aturada; a exposição de ideias reconhecidamente doutrinárias e como tal desenvolvidas por Régio em outros textos de caráter predominantemente ensaístico; a insinuação e explicitação de elementos autoreflexivos e de referências literárias – tudo isto reforça uma indecisão genológica deliberadamente explorada em *Jogo da Cabra Cega* e desenvolvida de um modo estratégico por Régio em quase todos os seus escritos, no âmbito de uma teorização mais ampla". Cf. Marques, João Minhoto. *Arte e Vida em Jogo da*

"diluição do tempo da história, pela omissão dos eventos, que em analogia a outros, seria lícito encontrar ditos".[13] Atenta ainda Minhoto Marques para o fato de haver em *Jogo da Cabra Cega* além da tendência ensaística já salientada, tendências líricas e teatrais, as quais constituiriam uma espécie de "experimentação laboratorial a partir da qual emergem textos genológicamente híbridos".[14] Já no que se refere ao ciclo romanesco *A Velha Casa*, é evidente a diferença estrutural: a opção por uma narrativa em terceira pessoa e por uma forma mais tradicional aparecem em substituição ao caráter "experimental" do primeiro romance. A questão, portanto, de um "hibridismo genológico" em *A Velha Casa* não se faz tão pertinente, pois, como mesmo notou Eunice Cabral, ao trabalhar "as mutações discursivas nos textos narrativos de Régio",[15] este ciclo romanesco já não se liga ao modernismo do autor quanto aos códigos de construção, mas mantém-se ligado a este apenas quanto ao campo semântico que configura ficcionalmente. Contudo, apesar de construída numa forma considerada mais tradicional quanto à unidade do gênero romanesco, a série *A Velha Casa* apresentou-se-nos, num primeiro momento, carente de unidade quanto à possibilidade de integração das histórias centradas em várias personagens, que apresentam desenvolvimentos paralelos, mas que poderiam em alguns casos ser contadas em separado ou constituir argumento para um outro romance.[16] Referidas já as distinções formais entre o *Jogo da Cabra Cega* e *A Velha Casa*, a constatação de um caráter recorrente entre elas, que consistia na "tendência ensaística" (no ciclo, menos recorrente mas igualmente relevante), levou-nos a propor a organização das idéias e teorias

---

Cabra Cega, de José Régio. Tese de Mestrado apresentada ao departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 1993. págs. 10-11.

[13] Op. cit. pág. 10.

[14] Op. cit. pág. 11.

[15] Cabral, Eunice – *A Ilusão Amorosa na Ficção de José Régio*. Lisboa. Ed. Vega. 1998. págs. 11-14.

[16] A respeito da irregularidade aparente da produção romanesca de José Régio, é interessante notar o que diz João Manuel de Sousa Nunes ao avaliar que "os aspectos assimétricos, imperfeitos, de *Jogo da Cabra Cega*, o uso de padrões baseados principalmente nos ciclos da existência humana, só servem para confirmar a insatisfação de Régio em relação a estruturas muito regulares, pelo menos no caso dos seus romances". Cf. Nunes, João Manuel de Sousa. *op. cit.* pág. 206.

Já a respeito da possibilidade de se dividir os longos romances de Régio em vários menores, foi lembrada inclusive por um de seus leitores mais bem quistos, Maria Aliete Galhoz, que ao falar de um certo "excesso" no romance *Vidas São Vidas* de Régio considerou que "a convenção do romance está perfeitamente ilustrada em *Vidas São Vidas* e, no entanto, dir-se-ia que falha como romance: por demais, e por de menos, convincente. O que é de mais, não nos queixemos!, poderia ser poupado e condutado por vários romances talvez, melhores (?) , e mais magros, em todos os sentidos. É, no fim de contas, problema de moda, de paginação e, isso já com real significação, de sobriedade ou torrente de expressão". Cf. Galhoz, Maria Aliete. "Sobre *Vidas São Vidas* no Ciclo Romanesco d'*A Velha Casa*". In: *Catorze Ensaios Sobre José Régio*. Lisboa, Editora Cosmos. 1996. pág. 29-30

expostas nestas obras a fim de criar a noção da existência de um ensaio, sob o qual pudéssemos efetuar uma leitura que imprimisse uma certa unidade a tais obras, buscando resolver pela leitura um problema que parecia ser de construção, que consistia no caráter fragmetário destas.

Nesse sentido, ao invés de nos contentarmos com uma primeira idéia da existência de uma falta de unidade pelos motivos acima referidos, buscamos criar um procedimento que proporcionasse a realização de uma leitura positiva, que tornasse possível uma integração coerente entre o *récit de paroles* e o *recit d'événements*, bem como uma maior unidade ao sentido da existência das personagens.

Ao nosso ver, a tendência ensaística da prosa ficcional romanesca de José Régio pode apresentar-se, paradoxalmente, como um dos pontos mais problemáticos quanto à unidade do gênero e, ao mesmo tempo, como um dos dados mais ricos dessa sua produção. Se na leitura da produção romanesca de Régio levássemos em conta apenas o que nos diz Northrop Frye[17], que o "interesse em idéias e afirmações teóricas é alheio ao génio do romance propriamente dito" e que o problema técnico deste é "decompor toda a teoria em relações pessoais", poderíamos dizer que essa produção de Régio desvirtua mesmo o princípio do gênero romanesco, constituindo-se até como uma forma imperfeita deste. Contudo, quando passamos a prestar especial atenção às "idéias e afirmações teóricas" que nela aparecem, no intuito de iluminar a nossa visão sobre as "relações pessoais" que nela são representadas, a produção de Régio parece ganhar em densidade e complexidade, e o que antes afigurava-se como um defeito passa a contribuir para um enriquecimento do gênero romanesco.

O nosso procedimento de leitura, como ficou patente, teve como eixo principal a compreensão das teorias e idéias atribuídas, ou de algum modo referidas, a uma personagem em especial, Jaime Franco. Esse nosso procedimento, portanto, poderia ser acusado de incorrer numa certa parcialidade gratuita ao dar mais destaque a um determinado elemento frente a vários outros também relevantes para o entendimento da construção dos vários romances analisados. Tal princípio metodológico poderia conduzir nosso trabalho a uma limitação se a opção pelo enfoque em tal personagem fosse mesmo gratuita. O que ocorre é que esse nosso trabalho tem seu ponto de partida numa constatação

que tem suas correspondências com as mais variadas críticas que se ocuparam tanto do *Jogo da Cabra Cega* quanto de *A Velha Casa*.

Nesse sentido, nosso procedimento de leitura torna-se avalizado na medida em que grande parte das críticas, mesmo que divergentes quanto aos interesses de análise, dá destaque a tal personagem ao considerá-la como o ponto chave de onde deve partir qualquer leitura que pretenda atingir um entendimento satisfatório dos romances. Maria Aliete Galhoz,[18] por exemplo, em seu ensaio sobre o *Jogo da Cabra Cega*, por sinal uma das poucas críticas elogiadas pelo próprio Régio, conduz, em certa medida, a sua leitura pelo entendimento da relação que se estabelece no romance entre o narrador-protagonista Pedro Serra e o antagonista Jaime Franco. Já Duarte Faria, ao trabalhar o que chama de um "fantástico de imersão social na ficção da *presença*", também coloca na relação focalizada por Galhoz o ponto chave de sua análise, que procura demonstrar a existência de um ser "fantástico" (Jaime Franco) emergente e dependente de um espaço individualizado, mas que contraditoriamente apresenta-se imerso num meio social. É, pois, nesse "fantástico de imersão social" que Duarte Faria vê residir o caráter moderno de *Jogo da Cabra Cega*, pois "se existe um fantástico é porque esse próprio meio está em causa e em vez do bloqueamento no beco da solidão existe uma submersão num outro beco, o social".[19] Violante Florêncio, por sua vez, adotando uma perspectiva psicanalítica de análise de *Jogo da Cabra Cega*, também coloca na relação entre Pedro Serra e Jaime Franco o seu foco de interesse, dizendo sobre esta que "estamos perante um processo nítido de identificação, pelo que se tornará impossível analisar as ações deste sem analisar as daquele".[20] Curiosamente, Vergílio Ferreira, no mesmo texto em que discorre a respeito do "escrever mal de Régio", também dá destaque à relação destas personagens dizendo que esta propicia a construção de uma dualidade que se constitui como a grande riqueza de *Jogo da Cabra Cega*, chegando, inclusive, a considerá-lo, juntamente com *Húmus*, de Raúl Brandão, e *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, como um dos três maiores romances

---

[17] Frye, Northrop. "Formas Contínuas Específicas – Ficção em prosa". In: *Anatomia da Crítica*. São Paulo. Usp/Cultrix. 1973. pág. 302.

[18] Galhoz, Maria Aliete ."Sobre *Jogo da Cabra Cega*". In: *Catorze Ensaios sobre José Régio*. Lisboa. Editora Cosmos. 1996. págs. 11-24.

[19] Faria, Duarte. "Um Fantástico de Imersão Social em José Régio". *Colóquio/Letras*. N° 18. Lisboa. Março 1974.

[20] Florêncio, Violante. "Jogos Edipianos em *Jogo da Cabra Cega*". *Colóquio/Letras*. N° 140/141. Abril/ Setembro. 1996.

portugueses do século XX . Fernando Mendoça vai mais longe ainda ao atribuir a Jaime Franco um caráter inigualável, dizendo ser este o "mais perturbador protagonista da ficção portuguesa, mas perturbador porque exibe sem medo a totalidade das torpezas e grandezas de que o homem é feito...".[21] Não é à toa, portanto, que Álvaro Ribeiro declara ser a personagem Jaime Franco "figura de grande relevo literário na obra de José Régio".[22] Parece mesmo ser a intuição desse "relevo literário" que impulsiona também Eugênio Lisboa a colocar nesta personagem o ponto de origem de todo um seu ensaio sobre o sentido da literatura de e para José Régio.[23] A importância da personagem Jaime Franco pode ser ainda atestada pela voz de confidentes do autor, tais como Manuel Poppe [24], que revela ter ouvido do próprio Régio que projetava escrever uma obra que seria dedicada unicamente a contar as "Novas Histórias de Jaime Franco".

Essa evidente relevância de tal personagem para o sentido da obra de José Régio foi o que levou Taborda de Vasconcelos a produzir um ensaio todo ele centrado numa análise contrastiva entre Jaime Franco e a personalidade do autor. Neste mesmo artigo, Vasconcelos, ao atentar para a produção romanesca de José Régio, julga, por exemplo,

> que a mais pertinente questão a discutir acerca de *Vidas São Vidas*, tomo V, de *A Velha Casa*, será a de esclarecer e desvendar o significado e a natureza complexa da pessoa estranhíssima de Jaime Franco. [25]

Além de alertar para a importância de tal questão, Vasconcelos ainda faz uma importante observação a respeito desta personagem ao dizer que o curioso de sua caracterização reside no fato de não "constituir um tipo mas sim uma abstração", pois considera que "muito longe de criar tipos, à Eça de Queirós, José Régio ergueu personagens que individualizam, em cada caso, determinados problemas". Ora, se tal personagem é constituída em abstrato, isto se deve em grande parte porque a ficamos conhecendo, ao logo

---

[21] Mendonça, Fernando. "José Régio: *Vidas São Vidas*". *Diário de Lisboa- Segundo Caderno* N°445 20/04/1967. págs. 1-2.
[22] Ribeiro, Álvaro – *op. cit.* pág. 256.
[23] Lisboa, Eugênio . "O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio". *O Tempo e o Modo*. N°40. Julho/Agosto. 1966. págs. 770-783. Reproduzido In: *Crônica dos Anos da Peste-I*. Lourenço Marques. 1971. Pp.25-48.
[24] Poppe, Manuel *José Régio e a Vocação da Sinceridade*. Vila do Conde, Circulo Católico de Operários de Vila do Conde. 1999. págs. 33-34.
[25] Vasconcelos, Taborda. "José Régio ou Jaime Franco?". In: VVAA, *In Memoriam de José Régio*. Porto. Brasília Editora. 1970. Págs. 515-524.

dos romances, mais pelo que diz, ou seja, a sua figura se faz presente pelos seus discursos, os quais, via de regra, expressam suas idéias e teorizações. Por conseguinte, somando-se o dado, evidenciado pela crítica, da grande relevância de Jaime Franco para o entendimento da produção romanesca de Régio (e, segundo arrisca Eugênio Lisboa, até do conjunto de sua obra), ao caráter abstrato de tal personagem, é coerente que a nossa preocupação em trabalhar a tendência ensaística da produção romanesca de José Régio recaísse principalmente nas idéias e teorias expostas por ou vinculadas a tal personagem. A constatação destes dois dados em conjunto permitiu-nos realizar um trabalho de ligação entre as idéias e teorizações de Jaime Franco expostas em *Jogo da Cabra Cega* e n'*A Velha Casa*, resultando, assim, no estabelecimento da existência de um fio ensaístico de pensamento que permitiu a realização de uma leitura complementar entre o primeiro romance e o ciclo subseqüente.

Com este procedimento de leitura acreditamos ter trabalhado no sentido de atender a "uma necessidade de redimensionar o papel e a importância do arcanjo da noite" para que fosse possível chegar a uma compreensão total dos romances de Régio, necessidade à qual se refere Paula Margarida da Silva Lima[26] ao também destacar, em sua Dissertação de Mestrado, a importância de Jaime Franco. E parece ter sido justamente a carência aparente de sentido para o papel desta personagem, principalmente em relação ao seu reaparecimento em *A Velha Casa*, o princípio motivador de algumas críticas, tais como a de Fernando Mendonça que, apesar de elogiar outrora a presença desta em *Jogo da Cabra Cega*, parece insatisfeito com o seu reaparecimento em *A Velha Casa*, chegando a acusar Régio de padecer de uma espécie de cansaço criativo :

> os motivos por que José Régio regressa a Jaime Franco vinte anos depois, e o faz surgir com as mesmas teorias (e outras) num 'grupo' controverso e incipiente, são motivos que só a José Régio pertencem. Pode todavia, admitir-se que seja um indício de cansaço . [27]

Ao contrário do que é aí sugerido pelo crítico, nossa leitura apostou na busca de entendimento do papel da recorrência desta personagem nos romances trabalhados e, ao

---

[26] Lima, Paula Margarida da Silva . *A Idéia de Literatura na Obra Romanesca de José Régio. Jogo da Cabra Cega e A Velha Casa* . Dissertação de Mestrado. Ponta Delgada. Universidade dos Açores. 1997.

invés dum cansaço criativo, sugerimos a existência de um esforço de Régio por estabelecer um certo diálogo entre tais obras. No âmbito desta discussão, portanto, preferimos as opiniões de João Manuel de Sousa Nunes, que propõe a existência de um certo "padrão circular" nas obras romanescas de José Régio e encara o "retomar de personagens" como "um elo do encadeamento narrativo". Sousa Nunes rebate ainda a crítica acima referida de Fernando Mendonça, dizendo que

> o facto de Jaime Franco reaparecer e de diversas situações recorrerem, significa, antes de mais, que Régio permanece atento a certo número de temas e problemas fundamentais – e não necessariamente que esgotou ideias ou energia criativa. [28]

O fato de termos ligado, em nossa leitura dos romances de Régio, a importância da personagem Jaime Franco a uma certa "tendência ensaística" pode ser atestado pela própria característica das duas produções ligadas a esta personagem que aparecem encaixadas tanto em *Jogo da Cabra Cega* quanto no último volume de *A Velha Casa*. Paula Margarida da Silva Lima chama a atenção para a considerável dimensão (trinta e seis páginas a primeira e sessenta a segunda) dessas produções que denomina de *hipodiegesis*. Em ambas vemos Silva Lima dar destaque ao caráter ensaístico de suas construções sobre a primeira, diz tratar-se de uma

> aventura também da escrita, a qual, esclarecendo o sujeito, toma um pendor ensaístico – um ensaísmo emocionado, já que o "eu" se vê de longe (avaliando o seu progressivo conhecimento) e de perto (empenhando-se na progressão desse conhecimento). [29]

Sobre a segunda, observa que, sendo Jaime Franco caracterizado como um teórico, a "sua autobiografia resvalará freqüentemente para o ensaio" sendo possível

> mesmo destrinçar, no texto, duas vertentes – a propriamente autobiográfica e a ensaística - sendo a segunda aquela que mais agrada ao autor; aquela a que ele quer chegar ou a que não pode resistir (...) A vertente ensaística vai entroncar,

---

[27] Mendonça, Fernando. *op. cit.* pág. 125-126.
[28] Nunes, João Manuel de Sousa. *op. cit.* pág. 86.

> pois, com naturalidade, na observação dos pormenores (psicológicos e morais) sobre que se alicerça a história. Com efeito, a partir das observações particulares, o autor passará, em alguns momentos do texto, à reflexão teórica. Numa clara opção pelo presente atemporal, Jaime Franco transita do registro pessoal à exposição de 'pensamentos', verdades universais, conclusões genéricas ou generalizantes.[30]

João Minhoto Marques, por sua vez, ao tentar uma definição da primeira hipodiegese da qual trata Silva Lima, confirma e, de certo modo, desenvolve o que fora formulado por esta ao demonstrar que há nela uma combinação de traços ficcionais e ensaísticos. Como ficção, é verossímil, mas não é real, pois o "eu" que diz se confessar ali não é o "eu" que escreve a autobiografia:

> trata-se, portanto, de uma ficção que, como qualquer ficção, tem um autor (Pedro Serra); trata-se, como diz o próprio texto, de uma 'interpretação de Jaime Franco' em que transparece o inevitável pendor ensaístico inerente a tal género de textos.[31]

Essa idéia da combinação entre o ensaio e a ficção pode ser estendida também à *hipodiegese* que aparece em *Vidas São Vidas*, uma vez que, como já vimos pela análise deste romance, o "eu" que se confessa, apesar de ser o mesmo que escreve, também nos deixa crer que está inventando a sua história, apesar de declarar dizer a verdade. Assim, tal como a primeira, esta configura-se como uma ficção entremeada pelo ensaio de idéias, uma vez que também propõe uma interpretação da sua vida. A discussão a respeito das diferenças e das respectivas funções dessas "obras", que aparecem encaixadas no primeiro romance e no quinto volume do ciclo, reservamo-la para mais adiante, quando abordaremos a questão metaliterária que vimos surgir a partir dos problemas levantados em nossa leitura interpretativa de tais romances.

No que se refere ainda à questão do procedimento de nosso trabalho, é interessante notar que a nossa leitura de *Jogo da Cabra Cega* e de *A Velha Casa* foi construída quase que como em reflexo da forma apresentada pelas *hipodiegesis* tratadas acima. Se nestas os

---

[29] Lima, Paula Margarida da Silva. *op. cit.* págs. 120-125.
[30] *Ibidem*

fatos eram contados para em seguida serem comentados, no intuito de constituir um texto interpretativo do "eu" que se confessa, em nossa leitura propusemos primeiramente a existência de um ensaio de idéias (*Ensaio sobre a Ironia* e *Ensaio sobre o Fado*) que funcionasse como base para o comentário dos acontecimentos, ou seja, para empreendermos uma interpretação dos fatos da vida do protagonista, no caso de *Jogo da Cabra Cega*, e das quatro personagens principais, no caso de *A Velha Casa*. Esse procedimento proporcionou, portanto, que estabelecêssemos, tal qual propõe Fernando Mendonça, uma "semiologia dos eventos", ou seja, "uma estrutura de acontecimentos significantes, cujo significado se retira depois de percorrermos *l'ordre evénementel*".[32] Essa busca por uma "semiologia dos eventos", pautada por uma prévia compreensão das idéias e teorias que figuravam ao lado destes no corpo narrativo dos romances, e que até apareciam desarticulados, foi o que sugeriu, como vimos, a formulação de um *ensaísmo romanesco* propositor de um sentido ao universo ficcional narrativo dos romances. Por tal procedimento de leitura acreditamos, portanto, ter chegado a tocar em alguns pontos fundamentais dos problemas circunscritos a um entendimento do mundo que José Régio, ou seu demônio por ele, como diz, imprimiu em suas obras, ou seja, àquilo que João Manuel de Sousa Nunes entende como sendo uma "mundividência":

> Os seus romances, em conjunto, conseguem algo que não é freqüente na ficção narrativa portuguesa de qualquer período: expressam uma mundividência abrangente, rica no seu pendor problematizante e na demanda de sentido para o mistério do ser, do existir do homem e do mundo; e apresentam personagens de dimensões significativas, consistência psicológica, individualidade e interioridade. [33]

A apreensão dessa "mundividência" pela nossa leitura se fez, portanto, pelo entendimento da *mimesis*, ou representação do mundo instaurada pela narrativa ficcional, através do qual pudemos chegar a algumas conclusões, principalmente a respeito das

---

[31] Lima, Paula Margarida da Silva. *op. cit.* pág. 131.

[32] Mendonça, Fernando . "Semiologia dos Acontecimentos na Ficção de José Régio". *Colóquio/Letras*. N° 11. 1973.Neste ensaio, através da análise do conto "Sorriso Triste" de José Régio, Fernando Mendonça procura demonstrar, tal como diz, "como a sua ficção é ela própria uma linguagem, uma voz organizada, uma estrutura de acontecimentos significantes cujo significado se retira depois de percorrermos *l'ordre événementel*...". págs. 28-43.

questões debatidas aí sobre a perspectiva existencial do ser humano. Tentamos abstrair, portanto, da parcela da produção romanesca de Régio abordada por nós aquilo que o próprio autor certa vez sugeriu como definição para a sua *A Velha Casa*, dizendo que esta se tratava de

> uma meditação sobre a vida humana, sobre a condição humana. Apesar disso, um romance, pois a condição humana não é aí meditada senão por meio de uma localização no espaço, de uma situação no tempo – e através de personagens – que vão vivendo o seu destino, tecendo e emaranhando a sua teia . [34]

Foi justamente pela análise dos casos particulares das principais personagens que se pautou a nossa leitura interpretativa, e foi por aí que buscamos a compreensão de uma certa "meditação sobre a condição humana" proposta por Régio, à qual pretendemos agora arriscar uma conclusão.

Devemos começar, contudo, por uma ponderação a respeito das personagens que não são propriamente as protagonistas e que figuram apenas em *A Velha Casa*, as personagens João, Angelina e Maria Clara. Os casos de tais personagens serão abordados primeiramente pois diferem do protagonista do ciclo, como vimos, quanto ao seu relacionamento com a "expressão literária". O caso de Lèlito, o protagonista, deverá ser, portanto, avaliado a partir de um relacionamento com o do narrador-protagonista de *Jogo da Cabra Cega*, já que ambos, como vimos, são caracterizados em relação ao problema da "expressão literária", bem como são construídos paralelamente à figura de outra personagem que vimos constituir-se como antagonista, que é Jaime Franco.

Basicamente, como pudemos constatar em nossa leitura interpretativa, a base do problema existencial das três primeiras personagens acima referidas está colocada numa "necessidade de transcendência" que, limitada pela condição existencial humana, é convertida para uma missão ou destino que tem como obstáculos forças outras, que são entendidas como os "fados da vida", que se interpõem à realização plena dessa missão e que, portanto, deixam em aberto a "necessidade de transcendência". Esta, contudo, apesar de poder ter um princípio e fim comuns, é consubstanciada na vida de cada personagem por

---

[33] Nunes, João Manuel de Sousa. *op. cit.* pág. 242.

missões ou destinos diferentes, e é nesse sentido que cada personagem criada por Régio tem, como diz Álvaro Ribeiro,

> o seu romance pessoal, mas todas parecem obedecer a um fado, a um determinismo fatal, significado pelas leis da vida e pelas leis da morte. Julgam-se livres, mas a ilusão da liberdade na consciência é, porém, anulada pelo romancista que, pelos processos de análise profunda, descobre a verdadeira necessidade de cada uma. [35]

Construídas de tal forma, as personagens de Régio parecem constituir-se menos como representações de indivíduos do que como existências potenciais que apontariam, de diferentes maneiras, para um mesmo problema original e primordial, que diria respeito ao fato de não pertencerem à condição finita, limitada e incompleta à qual as suas existências as enclausuram. É nesse sentido que João Manuel de Sousa Nunes considera que as personagens tais como Angelina, Maria Clara e João

> parecem exprimir a convicção de que a existência é portadora , no humano, de uma infinitude dentro de uma finitude individual; e de que a sua incapacidade para preencher por si mesmo o hiato ou superar a ironia dos fados se mantém. Não importa se essa ironia é ou não uma herança transcendental ou uma condição imanente. [36]

Como seres lançados ao mundo, como seres existentes, sujeitos às forças de seus fados, estas três personagens são apresentadas em suas lutas pessoais contra aquilo que impossibilita a ascese espiritual ao bem e, conseqüentemente, à felicidade plena, que seria o fim último da "necessidade transcendental" que carregam. Assim, tal como considera Sousa Nunes, tais personagens portam a "aspiração a um princípio ou verdade superior que permita resolver as divisões e contrastes..." que se mostram na representação do mundo em que estão inseridas, tais como o bem e o mal, a felicidade e a infelicidade, a normalidade e a anormalidade. Dessa forma, o problema dialético-moral da existência só se torna

---

[34] José Régio, Apud. Sampaio, Nuno de. "Recensão de *As Monstruosidades Vulgares*". Ocidente. Vol. LIX, nº 270. Outubro. 1969. pág. 250.
[35] Ribeiro, Álvaro. *op. cit.* pág. 249
[36] Nunes, João Manuel de Sousa. *op. cit.* pág. 177.

solucionável na medida em que há algo transcendente, representante de uma unidade que se coloca acima dessa dialética. A idéia, então, de que os percursos existenciais de tais personagens podem ser entendidos de acordo com o *Ensaio sobre o Fado*, organizado no segundo capítulo da segunda parte de nosso estudo, parece ser confirmada, por exemplo, pela conclusão à qual chegou João Manuel de Sousa Nunes ao pensar a noção de numinoso na ficção narrativa de José Régio, como decorrência do "Tema do Fado". Considera, por exemplo, que "a idéia e o sentimento de fado nunca andam longe, na ficção de Régio, da intuição – poder-se-ia quase dizer obsessão – do numinoso", e por numinoso entende como sendo "a presença de elementos do inefável sagrado consistentes com uma pré-percepção, intuição ou sentido de um mistério insondável que está para além de limites humanos".[37]

Essa pré-percepção ou intuição de um mistério parece relacionar-se à idéia de uma "necessidade transcendental", tal qual postulamos, na medida em que Sousa Nunes reconhece haver conexão entre o numinoso e o destino das personagens, a qual

> ressalta da observação de prossecuções ascético-místicas (ilustradas em *A Velha Casa* designadamente por Angelina), ou do sentido de uma missão, ou da experiência de amor entre duas pessoas. [38]

Trata-se, pois, dos três casos específicos de Angelina, João e Maria Clara; cada uma, vivendo a sua "necessidade transcendental" ao seu modo, seja pela ascese mística à santidade, pela luta contra a miséria do homem ou pela busca da realização amorosa, todos estes casos indicam "uma pré-percepção ou intuição de um mistério insondável que está para além dos limites humanos". Assim sendo, discutindo ainda sobre o "Tema do Fado", João Manuel de Sousa Nunes parte do princípio de que

> há toda uma galeria de figuras na ficção narrativa de Régio que partilham desta espécie de impulso vático e de uma disposição ascético-mística com que percorrem a sua vida terrena como se movidas por uma missão transcendental ou fado, em busca da unidade. [39]

---

[37] *Op. cit.* pág. 104.
[38] *Op. cit.* pág. 140
[39] *Op. cit.* pág. 91.

É por uma necessidade ou "missão transcendental" que, acompanhando o seu percurso existencial, vemos a personagem João, já no sexto capítulo de *As Raízes do Futuro*, renunciar a uma paz garantida pela segurança da tradição familiar representada por seu pai Martinho, bem como no sétimo capítulo, numa conversa com Lèlito, relativizar o conceito de felicidade, dizendo que havia um outro tipo de felicidade que não poderia derivar de uma vida acomodada, mas sim só poderia advir do cumprimento de seu destino. Ainda em nome de sua "missão transcendental", vemos a personagem João também conduzida à infelicidade de uma vida miserável, que é a condição em que reaparece no ciclo romanesco no décimo segundo capítulo de *Os Avisos do Destino*. Além de lutar contra as adversidades pessoais, contra a sua infelicidade particular (a miséria e a morte da esposa), vemos João tendo que lutar contra a maldade alheia, inclusive contra as fraquezas daqueles mesmos por cuja melhora de condição de vida lutara, pois acaba constatando que estes, depois de salvos, simplesmente renegavam a vida passada, pisando por sobre aqueles que outrora tinham sido companheiros na miséria. É por isso que vemos a personagem João, em *As Monstruosidades Vulgares*, mudar a sua concepção de luta, colocando a sua esperança numa mudança interior, particular de cada homem, e não no sistema social. É justamente por essa mudança que João entra em conflito com Joaquim e seus camaradas, sendo, enfim, acusado de traição e excluído da luta pela causa do homem. Diante do insucesso e da frustração de toda a luta à qual se dedicara a vida toda, vemos a personagem João, em *Vidas São Vidas*, já às portas da morte, colocando numa transcendência um possível sentido da prática do bem à qual dedicara sua existência.

Se o percurso existencial da personagem João é pautado por uma missão, que somente ao final da sua vida vemos apontar para uma saída transcendental, já o percurso existencial de Angelina tem o sentido único da transcendência desde o seu início. O chamado à santidade surge como uma revelação a esta personagem já no terceiro capítulo de *As Raízes do Futuro* no episódio do "Casão", em que tem um primeiro contato com o misterioso diário da tia Clarinha. A partir daí vemos a personagem Angelina marcada por uma missão ascético-mística, pela qual passa a enfrentar várias provações, principalmente no que se refere ao fato de ser tomada como louca pelos seus familiares.

Sendo assim, Angelina tem que resistir à censura de Lèlito, o qual vemos tomar-lhe o diário "sagrado" da tia santa já no sétimo capítulo deste segundo romance do ciclo. No

capítulo nono de *Os Avisos do Destino* vemos Angelina ser alertada por sua mãe de uma possível loucura que poderia resultar da tentativa de fazer-se santa. No décimo capítulo do mesmo romance, acontece o momento de maior sacrifício ascético de Angelina, que consiste na aceitação da queima do diário "sagrado" da tia Clarinha em nome da expiação de seus pecados. É também em nome de uma ascese espiritual pela prática da caridade que a vemos, em *As Monstruosidades Vulgares*, apoiar o irmão Lèlito quando este resolve ajudar seu antigo amigo Pedro Sarapintado a recuperar-se de uma vida miserável. É, no entanto, em *Vidas São Vidas* que o problema existencial de Angelina chega ao seu momento paroxístico, é aí que é tomada pela primeira vez pelas forças que considerava demoníacas e, concomintantemente, é salva destas pela tia "santa", que se revela a ela e a faz também sentir-se desligada do plano material, ou seja, faz com que possa sentir a possibilidade de transcendência espiritual.

Assim, se Angelina passa por provações em seu percurso existencial ascético-místico, com a personagem Maria Clara acontece o mesmo em seu caminho de busca por uma felicidade amorosa. É em nome desta que Maria Clara entra em conflito com as regras da tradição familiar, conflito que é introduzido no capítulo quatro de *As Raízes do Futuro*, em que Lèlito discute com Joaquim. Em *Os Avisos do Destino*, no episódio do capítulo terceiro em que se encontra clandestinamente com Joaquim e combinam uma fuga secreta, vemos novamente Maria Clara transgredindo as regras atávicas em nome de uma felicidade futura. A transgressão é novamente praticada no décimo quinto capítulo, em que se descreve a tentativa de fuga que anteriormente combinara. Assim, se nestes dois romances vemos Maria Clara abdicando de uma conduta correta, sincera e fiel à família, em nome de uma felicidade amorosa, no quarto romance do ciclo esta personagem aparece sofrendo todas as conseqüências de suas transgressões. Logo no primeiro capítulo de *As Monstruosidades Vulgares*, bem como no oitavo, são apresentadas a miséria e a infelicidade às quais a vida de Maria Clara tinha sido conduzida. No décimo primeiro capítulo deste romance acontece o desfecho trágico dessa busca frustrada da felicidade amorosa, o qual consiste no suicídio de Joaquim. Só depois de passadas todas essas provações é que Maria Clara chega a experimentar o aceno da felicidade tantas vezes almejada: é o que acontece em *Vidas São Vidas*, a propósito de seu encontro com Pedro

Sarapintado. O amor, portanto, é revelado para Maria Clara tal como a santidade o fora para Angelina.

Dos casos das três personagens tratadas acima, o que ficou patente é que há uma necessidade de provação, o percurso existencial de todas elas é marcado por forças adversas ao sentido da "missão" à qual se apresentam destinadas. Em todos os casos essa provação culmina numa situação limite, em que pelo sofrimento chega-se à revelação do verdadeiro sentido da "missão" ou da "necessidade de transcendência" que marca as respectivas existências. João é acusado de traidor ao buscar uma evolução para a luta pelo bem da humanidade, Angelina é dominada pelo demônio para poder conhecer a santidade, e Maria Clara só vem a conhecer o verdadeiro amor depois da morte do outro amor por que lutara durante a vida toda. Diante do quadro existencial destas personagens, torna-se mais evidente a opinião de Óscar Lopes, quando diz que "Régio é um dos apologetas dos momentos excepcionais e paroxísticos, dos momentos em que se atinge a Graça em que se existe profundamente".[40] Este estado de "Graça" caracterizaria aqueles indivíduos que não se contentam com o entregar-se à alienação da mundanidade pois vivem impelidos por uma "necessidade transcendental" em busca de uma "felicidade suprema", apesar de, inevitavelmente, serem vítimas da infelicidade mundana. Conhecer essa infelicidade, na verdade, seria a condição *sine qua non* do estado de "Graça" acima referido - só por ele o ser seria tirado da inconsciência em que a vida quotidiana o mantém. A infelicidade resultaria, portanto, de uma tomada de consciência da existência, a qual não se explica por si; o estado de "Graça" significaria, portanto, atingir uma clarividência, deixar de ser cego e deixar de ser feliz também, porque os cegos são aqueles que conseguem ser felizes pois não têm consciência de suas próprias existências. João, Angelina e Maria Clara são agraciados pois destacam-se da legião de cegos que habitam o mundo. A respeito dessa alusão à cegueira, é interessante notar o que diz João Manuel de Sousa Nunes quando destaca a freqüência de símbolos bíblicos na imagística regiana, ao considerar um dos mais patentes o dos "cegos de espírito", aqueles "que permanecem indiferentes ao apelo de um lá ou além", e por isso mesmo

---

[40] Lopes, Óscar. "A Obra de José Régio. Ensaio Crítico Seguido de um Inquérito ao Autor Criticado". Porto. 1956. Separata da *Lusíada*. Vol I. III N°9.

> sentem-se bastante felizes no seu jogo da cabra cega e mantêm-se indiferentes ou alheios aos que tacteiam na escuridão, de olhos vendados e objectos de troça, mas com outro objectivo.[41]

Este objetivo, como vimos, tem seu sentido colocado naquilo que transcende a própria existência. A "necessidade de transcedência" caracterizadora das três personagens acima referidas tem sua ligação com a idéia de "Graça" proposta por Óscar Lopes, na medida em que esta surge de uma sua outra hipótese, que diz respeito a uma "metafisica individualista" de José Régio. Essa metafísica é vista na obra de Régio como a representação da busca individual pelo absoluto, o que ao nosso ver coincide com a "necessidade de transcendência". Esta busca estaria intimamente ligada, no plano existencial, a uma idéia de "progresso". Sobre este Óscar Lopes considera que

> quando Régio concebe uma forma de progresso, formula-o em termos meramente interioristas que são inacessíveis às simples forças humanas colocando-as na inteira dependência de uma Graça que passa a ser absolutamente transcendente à essência humana. [42]

A "metafísica individualista" seria garantida, portanto, pela condição paradoxal em que a existência coloca o ser, limitando-o a um aquém que só se explica por um além. Seria justamente a consciência desse paradoxo que definiria o estado de "Graça"; esta "seria a simples consciência profunda que o Eu intemporal e irresponsável tem de superar o outro, temporal e responsável".[43] Poderíamos dizer que há na obra de Régio um sentido religioso, no seu significado mais original, que consiste numa ânsia por um re-ligar dos particulares existenciais num absoluto transcendente. Enquanto existente, no entanto, isso se mostra impossível ao indivíduo, que pressente o Absoluto por constituir-se como uma sua antítese. Por essa via, diante das conclusões advindas da análise do percurso existencial das personagens João, Angelina e Maria Clara, do ciclo *A Velha Casa*, passamos a entender melhor a conclusão a que chegou Adolfo Casais Monteiro ao considerar que

---

[41] Nunes, João Manuel de Sousa. *op. cit.* pág. 143.
[42] Lopes, Óscar – *op. cit.* pág. 12.
[43] *Ibidem.*

> há em Régio a ambição imensa de recusar a condição humana, sem a perder, e de, sem o perder tão-pouco, recusar o absoluto; identificação do humano e do divino cuja expressão encontramos ao longo de toda a sua obra, na qual o homem se nega a eliminar a condição humana para 'resolver' os seus problemas, mas que paga essa persistência pela insatisfação em que o deixa a perda do Absoluto nela implícita, já que o Absoluto e o Humano se recusam a responder ao seu apelo para se fundirem nesse Algo inatingível, e nem sequer definível, e que sempre se lhe apresenta como parte restrita, ora de um ora do outro. [44]

O sentido religioso dos romances de Régio aflora no percurso existencial de suas personagens na medida em que estas buscam uma unidade que sabem inatingível e por isso mesmo necessária. O caráter ascético das personagens regianas, tal como o das três referidas acima, que se liga à concepção de "progresso" proposta por Óscar Lopes, confere uma densidade maior à classificação dada a certa parcela da produção romanesca de José Régio como fazendo parte do tipo de romance de aprendizagem.[45] Na verdade, tanto *A Velha Casa* quanto *Jogo da Cabra Cega* podem ser mesmo definidos enquanto romances de aprendizagem, mas na medida em que mostram uma aprendizagem espiritual rumo a uma verdade transcendental inatingível.

Se, contudo, para as personagens João, Angelina e Maria Clara o caminho da aprendizagem se faz pelas provações impostas pelos fados que se interpõem ao cumprimento da "missão" para a qual estão destinadas, já as personagens Lèlito e Pedro Serra, protagonistas de *A Velha Casa* e do *Jogo da Cabra Cega*, coincidem em não se saberem portadoras de uma "missão" definida tal qual aquelas. Apesar disso, tanto um protagonista quanto outro mostram-se condicionados ao mesmo estado de "Graça" que caracterizou aquelas três personagens. Nesse sentido, a problemática envolvendo Lèlito e Pedro Serra é mais complexa pois, apesar de não serem cegos, não se sabem possuidores de uma "missão", ou seja, além de serem privados de uma felicidade mundana possibilitada

---

[44] Monteiro, Adolfo Casais . "Esboço da Figura de José Régio". *Colóquio/ Letras*. N°11. Jan. 1973. pág. 19.

[45] Vários críticos procuraram já enquadrar tanto o *Jogo da Cabra Cega* quanto *A Velha Casa* no rol dos "romances de aprendizagem". Óscar Lopes, por exemplo, classifica tais obras no tipo de "romance egocêntrico de aprendizado juvenil". Adolfo Casais Monteiro considera que "se pretendermos integrá-los numa categoria de ficção bem definida" os romances de José Régio devem ser entendidos como de aprendizagem. Já Carina Infante do Carmo foi mais além na questão da aprendizagem nos romances de Régio, procurando analisar *Uma Gota de Sangue* a partir da tradição do *Bildungsroman* . Cf. Carmo, Carina Infante – *A Aprendizagem Adolescente no Romance de Internato*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa. 1996.

pela cegueira, também não pressentem a "felicidade transcendental" (ou suprema) da possibilidade de cumprimento de um destino definido. A "necessidade de transcendência", no caso destas duas personagens, não está colocada numa "missão", mas sim encontra-se em suspenso. Ela existe mas paira sobre a indecisão de forças, ou fados, que as disputam e conferem a elas uma condição trágica de existência. Assim, se tanto Pedro Serra quanto Lèlito não se sabem imbuídos de uma "missão", as provações pelas quais passam são outras, referentes a um debate que vimos constituir-se como sendo o de seus "Fados Imanentes". Dessa forma, a provação de Pedro Serra e Lèlito reside em encontrar um sentido ao "dilema original" e trágico que ora os conduz ao bem, ora ao mal, ora à felicidade ora à infelicidade. Essa característica destes protagonistas proporciona a ambas as produções romanescas mostrar o homem envolto por suas contradições inerentes sem, contudo, encerrá-las num pré-juízo moral. É por isso que João Pedro de Andrade[46] anotou o fato de haver em *Jogo da Cabra Cega* uma relativização da moral, pela qual se trata tanto do bem quanto do mal sem pretensões moralizantes. É inclusive essa igualdade no tratamento do "bem" e do "mal" que parece ter rendido críticas revoltosas de alguns contemporâneos de José Régio, no calor da hora da publicação deste romance. Telmo Felgueiras[47] , por exemplo, reagiu indignado à "baixeza" de algumas cenas do *Jogo*. A resposta de José Régio a essa acusação de leviandade deixa entrever já o sentido de "aprendizagem espiritual" do qual falamos e que nele é representado. Tentando mostrar, talvez mesmo inutilmente, a sofisticação da relativização moral de sua obra, José Régio respondeu o seguinte ao seu crítico moralista:

> Já não sou daqueles a quem se pregue moral – sou antes dos que a pregam. (...) Não adopto, pois, a hipocrisia de esconder ao homem a sua imperfeição ou miséria (quer no campo da sua sexualidade quer em outros), antes é sobre o conhecimento cada vez mais profundo que o homem possa ter de si próprio, no mal ou no bem, - que assento as bases da moral.(...) Então não compreende o

---

[46] Andrade, João Pedro de. "O Homem e o Escritor". In: VVAA, *In Memoriam de José Régio*. Porto. Brasília Editora. 1970. págs. 288-295.

[47] Felgueiras, Telmo – "Algumas considerações sôbre o romance de José: 'Jogo da Cabra Cega'." In: *Fradique* N° 43- 29/11/1934. : "Para se reproduzir a vida não é preciso descer tanto; e se se desce, o artista não tem o direito de perder a sua personalidade. Deve mostrar sempre quanto é superior o seu espírito à sua carne. Se tem, e só o deve fazer em último transe (você fê-lo cinco vezes), que descrever actos sexuais não purificados pelo amor, deve fazê-lo de tal maneira que o leitor não os viva, não os goze, não os sinta.". pág. 6.

> Senhor Telmo Felgueiras que a grande luta do meu herói, através de tôdas as tentações e quedas, é pelo triunfo do espírito? [48]

Na verdade, o que revela a caracterização tanto do protagonista do *Jogo* quanto o de *A Velha Casa* é, como diz Óscar Lopes, o indivíduo constituído enquanto um "feixe de tendências antagônicas entre si" e, ao mesmo tempo, a "impossibilidade de síntese dessas tendências pois cada tendência exigiria um absoluto inatingível.[49]

Assim, o que nos mostra Régio através de seus protagonistas é o paradoxo ao qual acredita estar jogado o homem, de ser fragmentário e antagônico ao mesmo tempo em que se encerra numa unidade aparente.[50] A unidade humana seria, portanto, imperfeita e dependeria daquele absoluto inatingível para encontrar a unidade perfeita. A "Graça" a que se refere Óscar Lopes pode ser depreendida em Pedro Serra e Lèlito quando vemos estas personagens tomarem consciência de sua tendências opostas, ou seja, da imperfeição da unidade:

> A consciência, inerente a cada tendência frustrada, do próprio absoluto ao qual tende, esta iluminação trágica sobre o próprio programa de vida individual provocada pela desgraça iminente, é que adquire uma tonalidade e um significado diferentes e irredutíveis para cada tragédia, sendo, em especial, acessível aos naturalmente insociáveis ou demoníacos, transfigura, todo o significado das coisas da vida, conferindo um como que estado de Graça. [51]

É, portanto, a carência de unidade que impulsiona Pedro Serra e Lèlito a buscarem um Absoluto esta busca desemboca na tentativa de comunicação e identificação do dilema trágico particular através da confissão, que, por sua vez, como vimos, transforma-se em "expressão literária".[52] A busca pela unidade ou pelo Absoluto acontece aí pela tentativa de

---

[48] Régio, José – "Da imoralidade, ou moralidade do 'Jogo da Cabra Cega', a defesa de José Régio". *Fradique* N°45- 13/12/1934. pág. 5.

[49] Lopes, Óscar. *op.cit.* pág. 6.

[50] Essa condição paradoxal do "eu" enquanto portador de "tendências frustradas entre si", ou seja, de uma unidade imperfeita, pode ser confirmada, por exemplo, pela fórmula da "Não Disjunção dos Termos Opostos" ("eu" x "outro", "bem" x "mal") proposta por Yara Frateschi Vieira em sua análise do *Jogo da Cabra Cega*. Cf. Vieira, Yara Frateschi. *Níveis de Significação no Romance*. São Paulo. Ed. Ática. 1974.

[51] Lopes, Óscar – *op. cit.* pág. 7.

[52] A confissão como caminho para a expressão da multiplicidade do homem e do mundo foi o que notou também Luís Mourão ao propor a existência de um discurso da poética em *Jogo da Cabra Cega*, o qual seria testado ao longo do desenvolvimento do romance. A propósito disso considera que "a questão que se põe ao romancista é a de como transmitir a polissemia do homem e do mundo. E esta questão é tanto mais aguda quanto maior a necessidade de confissão do homem. (...) Tendo de manter-se unívoco em aparência, ao

se chegar a uma verdade que estaria contida na expressão confessional sincera; contudo, esta jamais chega a ser sincera totalmente, pois o esforço por atingir a verdade resultaria num labor literário que a tornaria cada vez mais inacessível.

Como vimos, portanto, pela leitura de *Jogo da Cabra Cega* e de *A Velha Casa*, tanto Pedro Serra quanto Lèlito encontram-se fadados à incompreensão; além de viverem disputados pelas forças opostas de seus fados, que os encerram numa existência trágica, aqueles com os quais procuram uma identificação são incapazes de reconhecer essa condição trágica. É por isso que Pedro Serra não consegue um entendimento com o "Grupo do Café do Preto" e chega a ser chamado de louco por seu companheiro Luís Afonso. Pelo mesmo motivo Lèlito não consegue integrar-se ao "Grupo de Montes Claros", do qual fazia parte o seu antigo amigo transformado em literato, Olegário. No caso de Lèlito há, contudo, um elemento novo, que representa um papel oracular e que prediz o destino deste enquanto literato: trata-se da personagem do velho escritor falhado Ricardo Abrantes, que anuncia já a incompreensão e o fracasso ao qual Lèlito está fadado. Na verdade, esta personagem destaca-se das trevas em que estão envoltos os literatos para desvendar os olhos de Lèlito. Ricardo Abrantes declara-se a Lèlito como sendo um ser falhado tanto no plano da ação quanto no plano da expressão e anuncia ao seu aprendiz o alto preço a ser pago por aquele que busca realizar-se enquanto "escritor". O pronunciamento oracular desta personagem cristaliza aí o sentido que tem a vocação da "expressão literária" para Lèlito, o sentido da "provação" à qual nos referimos anteriormente.

Tanto em Pedro Serra quanto em Lèlito, portanto, temos representada a condição paradoxal à qual está fadado o criador literário que busca a sinceridade e a verdade pela expressão; sofrendo ambos as conseqüências da incompreensão e da incomunicabilidade, tanto a confissão de um quanto a do outro demonstram que a verdade garantida pela unidade está reservada a um outro patamar que transcende o humano, o plano em que a comunicação prescinde da expressão, o do Absoluto. Essa verdade absoluta é, portanto, afirmada num plano transcendental pela sua própria negação no plano existencial, e é isso que permite a existência de uma expressão com base numa sinceridade, pois a própria busca de algo que é irrealizável prova que ele é realizável apenas numa outra esfera. A

---

mundo que habita, o único meio de expressar a sua multiplicidade é através da confissão. Daí o caráter teatral da palavra em Régio, pois que, na confissão, ela deve sustentar um duplo diálogo: o do homem com a sua própria multiplicidade e o de um eu com um outro". Cf. Mourão, Luís. *op. cit.* pág. 5.

busca pela verdade através de uma expressão sincera pressupõe, portanto, uma transcendência. É por isso que a literatura que produzem Pedro Serra e Lèlito nos romances em questão tem um sentido religioso, tal qual nos referimos acima, pois ambas resultam de um estado de "Graça". É por isso que a "necessidade transcendental" nestas personagens desemboca na "expressão literária" de fundo sincero. A "necessidade transcendental", portanto, não os conduz a uma vida ascética, mas sim a uma busca pela sinceridade reveladora da verdade. Esse dado evidente da questão da produção da literatura conduz-nos a pensar no problema metaliterário que acreditamos ser de importância fundamental para o entendimento tanto do *Jogo da Cabra Cega* quanto de *A Velha Casa*. Esse problema, contudo, não pode ser tratado sem que voltemos a pensar a função que a personagem antagonista Jaime Franco desempenha nestas duas obras em relação aos papéis de seus protagonistas.

O surgimento da personagem Jaime Franco, antepondo-se tanto ao protagonista de *Jogo da Cabra Cega* quanto ao de *A Velha Casa*, funciona de modo a mostrar uma outra saída ao problema existencial tanto de Pedro Serra quanto de Lèlito. Essa saída é colocada na abdicação de uma possibilidade de transcendência para a qual apontaria a existência do homem. A personagem Jaime Franco aponta para soluções que desconsideram um Absoluto como fim, tanto no plano da ação quanto no da expressão. No que se refere ao primeiro plano, vemo-lo assumir a "ironia dos fados" a seu favor, tornando-se um ironista, adotando o método de Fadista. Através deste método Jaime Franco aponta uma saída ao problema do "dilema original" que caracteriza a condição trágica de vida tanto de Pedro Serra quanto de Lèlito. Jaime Franco coloca-se, como vimos, além do bem e do mal, e, tal como considera Sousa Nunes,

> o fado de Jaime Franco como 'artista do vivo', como 'ironista', vai a par das suas naturais preferências por uma acção anti-social e por astuciosas intrigas maléficas. (...) Tendo decidido, bastante cedo, aplicar as suas perícias à manipulação da roda da fortuna dos outros, ou fazer girar personagens como se foram piões, Franco apresenta-se sempre como aliado de forças misteriosas que chamaria 'fado transcendente'. Sabendo do sentimento de destino que desponta

> no espírito das suas potenciais 'vítimas', tenta exacerbar o seu misticismo fatalista e a sua renúncia à esperança de uma unidade libertadora. [53]

Sob esse ponto de vista, seria errôneo, portanto, considerar tanto Pedro Serra quanto Lèlito como "ironistas", ou "fadistas", pois estes não assumem a atitude irônica como solução no plano da ação; na verdade sofrem a ironia de seus fados e, através de Jaime Franco, chegam a perceber isso, e é essa percepção que caracteriza o estado de "Graça" do qual falamos e é esta também que resulta em sofrimento, pois não abdicam a uma "unidade libertadora". [54]

No que se refere ao plano da expressão, Jaime Franco também assume a ironia como método, declarando dizer a verdade ao mesmo tempo que assume-se um fingidor. O problema, então, da busca por uma verdade absoluta através de uma sinceridade já nem se coloca mais neste caso, pois a expressão prescindiria de uma verdade, uma vez que não há um absoluto ou uma possibilidade de transcendência. Ao contrário, portanto, do velho mestre Ricardo Abrantes, Jaime Franco não se mostra falhado nem no plano da ação nem no plano da expressão. A partir desse dado faz-se pertinente o seguinte questionamento: por que então nem Pedro Serra nem Lèlito rendem-se aos ensinamentos e às soluções propostas por Jaime Franco? A única resposta que se nos mostra coerente confirma a conclusão à qual apontamos acima a respeito da idéia de "progresso" e de "provação" que pudemos depreender do percurso existencial de tais personagens: trata-se do fato de tanto a existência quanto a expressão apontarem para um Absoluto transcendental. Nesse sentido, tal como concluiu Sousa Nunes,

> a obra de Régio parece assim confirmar uma convicção bem estabelecida entre ironia e tragédia. Nela se pode verificar como tensões dramáticas tendem para a

---

[53] Nunes, João Manuel de Sousa. "O numinoso na ficção narrativa de José Régio". In: *Ensaios Críticos sobre José Régio*. Lisboa, Editora Asa, 1994. pág. 146.

[54] Neste ponto discordamos, por exemplo, de opiniões tais como a de Duarte Faria, que a certa altura de seu ensaio intitulado *Um Fantástico de imersão social em José Régio* (*op. cit.*) considera que "Pedro Serra será aquele que realiza plenamente a Ironia exposta teoricamente por Jaime Franco, logo no primeiro encontro com o Grupo" (pág. 31). Como procuramos demonstrar em nossa análise de *Jogo da Cabra Cega*, Pedro Serra busca apreender mas não consegue praticar a Ironia da qual fala Jaime Franco, mas sim sofre as conseqüências da ironia dos fados que comandam a vida e as relações humanas. Se Pedro Serra conseguisse assumir a Ironia da qual fala Jaime Franco, o seu problema do "dilema original" estaria solucionado e, então, não seria mais Pedro Serra e sim o próprio Jaime Franco. O que ocorre é que o protagonista procura entender a Ironia mas não consegue assumi-la como método de vida. O que ele vive é o problema que esta soluciona.

> tragédia através da frustração do empenhamento num ideal de unidade. A realidade absoluta nunca é de facto inteiramente encontrada, embora as personagens não desistam da sua busca. O sofrimento inerente ressuma inevitável. [55]

Tendo isto posto, podemos arriscar uma conclusão para a questão metaliterária em que desemboca inevitavelmente *Jogo da Cabra Cega* e que tem reincidência em *A Velha Casa*. Esta questão deve ser pensada, portanto, a partir das duas "obras" que aparecem inseridas tanto num romance quanto noutro e sobre as quais já chamamos a atenção pelo fato de ligarem-se à personagem Jaime Franco.

No primeiro caso vemos o protagonista Pedro Serra assumir o "eu" do antagonista e escrever o seu "*Discours de La Méthode (ou as pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco)*", o qual é transposto no capítulo dezoito. Já na análise que fizemos de *Jogo da Cabra Cega* mostramos como essa obra representa uma espécie de tentativa de interpretação que Pedro Serra procura fazer de Jaime Franco tentando usar a própria "Teoria da Ironia" que fora exposta por este no sétimo capítulo do romance. Além disso, vimos também como estas "pseudo-memórias" funcionam como uma espécie de auto-análise camuflada do próprio Pedro Serra, pois este esconde-se por trás da figura de Jaime Franco para expor o problema de seu "dilema original" e de uma certa forma experimenta como seria assumir a ironia como método de vida. Contudo, como vimos, essa obra de Pedro Serra é destruída por Jaime Franco, alegando a Pedro Serra que os problemas por ele tratados naqueles escritos não deveriam ser resolvidos no papel, mas sim na vida. Daí depreendemos que Pedro Serra não havia apreendido o verdadeiro sentido da ironia da qual falara Jaime Franco, pois aquela não permitiria ser fixada, tal como o fizera em sua obra. É por isso que a partir daí vemos Jaime Franco tentando mostrar a Pedro Serra (no penúltimo capítulo do romance, "O Respeitável Senhor Elicídio...") como o método de ironista se aplica no plano da ação. Ao mesmo tempo, vimos também Pedro Serra implorando a Jaime Franco uma "palavra essencial" que pudesse esclarecer a verdade sobre ele. Esse anseio do protagonista, no entanto, não é satisfeito pelo antagonista, que permanece indefinível ao dar uma sua definição que, propositalmente, não seria aceita por Pedro Serra. Assim, sem declarar diretamente, Jaime Franco mostra que a ironia também é possível no plano da

---

[55]Nunes, João Manuel de Sousa. *José Régio (1901-1969): introdução aos seus romances. op. cit.* pág. 178.

expressão, ou seja, esta não deve basear-se no princípio de que existe uma "verdade", por isso a confissão ou a palavra para Jaime Franco nunca devem ser definitivas, por isso não aceita a "obra" de Pedro Serra, mesmo que esta contivesse muito de si. Ao final de *Jogo da Cabra Cega* vimos que Pedro Serra, refém da incomunicabilidade da palavra, é descartado do "grupo" de amigos, sua obra é rasgada por Jaime Franco, e parece fadado à incompreensão de si e dos outros, restando-lhe o silêncio como melhor forma de comunicação, tal como demonstra o episódio final, em que o protagonista contracena com o Sombra.

Não é para o silêncio, contudo, que se encaminha o sentido metaliterário de *Jogo da Cabra Cega*, mas sim a saída está na busca pela sinceridade da expressão. Pedro Serra não está fadado ao silêncio, mas sim está jogado ao paradoxo de buscar a verdade através da expressão sincera, mesmo sabendo que esta é inatingível. Assim a crença num absoluto transcendental permanece na medida em que se busca a sinceridade na expressão, mesmo sabendo que esta também é impossível de ser total. Nesse sentido, a "obra" de Pedro Serra que aparece inserida no romance é destruída pois não se constitui como uma expressão sincera, mas resulta de um fingimento de Pedro Serra, já que assume o "eu" de Jaime Franco. Em contrapartida, a própria existência do romance *Jogo da Cabra Cega*, constituído enquanto uma confissão do "eu" do narrador-protagonista, reitera a opção pela sinceridade e desmente o silêncio ao qual Pedro Serra parece estar fadado ao final do romance. Se o silêncio fosse a saída, o próprio romance não existiria. Com ele, no entanto, o paradoxo da busca, por meio da sinceridade, de uma verdade inatingível se mantém. Pelo recurso da construção duma narrativa em primeira pessoa intradiegética, o próprio romance *Jogo da Cabra Cega* constitui-se como a representação de um resultado final no qual desemboca todo o percurso existencial da personagem protagonista; o próprio romance seria, portanto, a segunda tentativa de confissão de Pedro Serra, no qual estaria contida a sua primeira tentativa (não sincera), que é transposta no décimo oitavo capítulo, pela narração da leitura que dela faz o próprio Jaime Franco, uma vez que o texto mesmo, no momento hipotético da criação do romance, já não existiria, pois fora rasgado por aquele que o lera. Vistas deste modo, as imperfeições, a falta de unidade, ou a indistinção genológica deste romance, explicam-se pelo fato de constituir-se primeiramente enquanto resultado de uma necessidade de confissão, que teria seu princípio numa sinceridade

desinteressada de efeito estético; o caráter formal, de equilíbrio literário, de adequação a um gênero definido, estaria, portanto, em segundo plano.

O caráter experimental de *Jogo da Cabra Cega* explicar-se-ia, portanto, pelo fato de a literatura que nele há não surgir como princípio programático de uma intenção de literato, mas sim configurar-se como a conseqüência daquilo que se mostrou como único caminho para se buscar o sentido da existência daquele que nela se confessa, o seu protagonista. É nesse sentido que *Jogo da Cabra Cega* pode ser entendida como uma obra circular, pois o seu princípio de existência está situado justamente no seu final: é porque Pedro Serra vê-se diante da impossibilidade de comunicação e de compreensão, ou seja, o silêncio, que empreende a sua confissão que vai desembocar justamente nesta mesma irresolução; daí talvez o fato deste romance mostrar-se inacabado (tal como demonstra o título do último capítulo "Em que provisoriamente se dá por terminado este livro") , pois o último momento de sua *diegese* representa o ponto inicial, de onde se dá a propulsão da escrita desta mesma *diegese*. Nestes termos, o sentido metaliterário de *Jogo da Cabra Cega* reside no fato de mostrar que a literatura, mesmo imperfeita, deve existir, mas existir enquanto expressão sincera, enquanto tentativa de expressão de uma verdade, mesmo que esta verdade seja intangível. O preço da busca por um Absoluto seria, portanto, a imperfeição literária.

Esse paradoxo no qual se insere o caráter circular de *Jogo da Cabra Cega* parece se manter mesmo quando a pensamos além dos limites do universo ficcional, trazendo para a discussão a questão da relação autor e obra. Em *Jogo da Cabra Cega*, José Régio dissimula-se, cria um "eu" autor do romance para expressar-se sinceramente. Essa relação de Régio com a obra aparece refletida já na relação do protagonista Pedro Serra com a que produz dentro do romance. Esse raciocínio faz-nos chegar à conclusão de que a expressão artística para Régio estaria condicionada pela ironia de sua sinceridade mostrar-se unicamente por um fingimento inevitável. A expressão artística, incapaz de atingir uma verdade absoluta, estaria fadada ao fingimento mesmo quando genuinamente sincera, logo, o artista sincero estaria no limiar entre o silêncio e a ironia da expressão.

Se em *Jogo da Cabra Cega* Pedro Serra primeiramente é levado a produzir uma obra baseada no fingimento, assumindo o "eu" de Jaime Franco, para somente depois buscar a sinceridade da confissão, já em *A Velha Casa*, os papéis de fingimento e sinceridade são delineados com mais clareza e colocados em oposição pela caracterização

de Jaime Franco e Lèlito. Como vimos, tal como Pedro Serra, Lèlito também sofre as conseqüências da incompreensão e, tal como aquele, sua existência também só ganha sentido na medida em que produz uma obra confessional e sincera, o seu "Fragmentos de um Diário...", o qual vemos ser escrito e reescrito desde o primeiro romance do ciclo. Inversamente ao *Jogo da Cabra Cega*, em *A Velha Casa* a obra do protagonista não é transposta, mas sim a de Jaime Franco, o que naquela nem chega a existir. Se em *Jogo da Cabra Cega* Pedro Serra assume o "eu" de Jaime Franco para tentar chegar a uma verdade, nesta Jaime Franco usará a leitura que faz da obra de Lèlito para criar uma outra, os fragmentos de sua autobiografia. Por esta, Jaime Franco assume-se um fingidor e ironicamente declara estar dizendo a verdade sobre a sua vida. A diferença básica entre uma obra e outra reside, portanto, no fato de que a de Lèlito tem o seu ponto de chegada no ponto de partida que é o de quem se confessa. Trata-se, na verdade, de um processo de autoconhecimento, de busca do absoluto, de tentativa de desvelar o mistério que limita a compreensão do próprio "eu", daí o desinteresse pelo literário e pelo efeito estético. Já a obra de Jaime Franco tem o seu ponto de chegada no efeito que causa, daí o fato de precisar ser verossímil mas não sincera e nem buscar a verdade. O sentido metaliterário de *A Velha Casa*, portanto, faz coincidir tanto a obra sincera quanto a fingida. Em relação ao alcance que têm da verdade, ambas não são capazes de desvendar o mistério em que está preso o ser, mas ambas diferem quanto ao princípio: a primeira vê na incapacidade de se chegar a uma verdade a prova de uma verdade absoluta, ou seja, tem um princípio transcendente; a segunda assume a não sinceridade pois não pressupõe uma verdade absoluta, ou seja, não tem como princípio uma transcedência ao plano do entendimento humano das coisas. Tudo se resolve pela aparência, o próprio fingir já é. Não haveria, então, nada por trás do fingimento, pois não haveria uma verdade única. Nesse sentido a expressão verdadeira seria aquela mesma que é fingida.

O sentido metaliterário que pode ser depreendido tanto de *Jogo da Cabra Cega* quanto de *A Velha Casa*, a partir da contraposição de posições frente à expressão literária, uma sincera e de ambição transcendental, a outra fingida e não transcendental, pode lançar algumas luzes à concepção que tinha o próprio José Régio sobre literatura. De acordo com os termos acima expostos poderíamos entender, portanto, que o fato de Régio criar uma poética da sinceridade não queria dizer, contudo, que acreditava ser possível criar uma arte

totalmente não fingida. O que o termo "sincerismo" de José Régio sugere é, de fato, a crença numa verdade, mas uma verdade inatingível. E é essa crença que não lhe permite assumir o fingimento como princípio criador, ou seja, é essa crença que sustenta o seu "sincerismo" na arte, o qual, por conseguinte, seria a base de uma "literatura viva". Não assumindo o fingimento, a artificialidade, como princípio artístico, Régio coloca-se longe das posições artísticas que sobrelevam a arte em relação à vida, tais como a de Oscar Wilde, e procura preencher de vida a arte. Assim, o estético não deveria substituir o humano, mas este é que deveria ser o princípio daquele. A arte seria, portanto, um meio de o plano humano e limitado aproximar-se do Absoluto, e não uma forma de substituição a esse Absoluto.

Nesse sentido, a arte de Régio expressa a permanência do mistério de uma verdade absoluta, pois, apesar de não assumir como princípio a ironia do fingimento, a sua "expressão artística" mostra-se moldada pela ironia do paradoxo da busca por uma verdade que se sabe inatingível, pois, tal como mesmo salientou Vergílio Ferreira,

> todo o projecto de uma vida não curta como a de Régio foi assim a definição de um antagonismo entre a realidade e o que ela encobre, sendo profundamente o que ela encobre a vocação do Absoluto. [56]

Ligando, portanto, o sentido religioso que pudemos depreender da leitura dos romances de José Régio à forma com que este encarava a "expressão literária", somos levados a concordar com a hipótese proposta por Eugênio Lisboa de que toda a obra de Régio expressa uma problemática envolvendo um conflito entre a sua porção mística e a sua porção humana. Enquanto humano buscaria a expressão e a compreensão da verdade através da confissão; contudo, como mesmo observa Eugênio Lisboa, "o desaguadouro inevitável daquilo que mais nuclearmente o consome", a "tentação da verdade", seria a "Ironia" a que já nos referimos. Diante dessa condição paradoxal da ironia, a sua porção mística deveria tender ao silêncio. Assim, como conclui Eugênio Lisboa,

> no limite da perfeição e da ironia, estaria o Silêncio para que o poeta gostaria (ou teria) de tender, se o homem que há em si não vencesse provisoriamente o

[56] Ferreira, Vergílio. *op. cit.* pág. 24.

> místico que em si também habita. A obra de Régio exprime assim (e é disso fruto) esta luta entre o homem e o místico que nele coexistem; o homem (humano) que insiste em testemunhar, o homem (místico) que gostaria de silenciar. Nada mais natural portanto do que a loquacidade gesticulante do primeiro teimar em render homenagem tão ardente ao almejado silenciar do segundo. [57]

Esta formulação de Eugênio Lisboa sobre a personalidade artística de José Régio de certa forma sintetiza também a problemática paradoxal em que vimos estar inseridas as personagens protagonistas do *Jogo da Cabra Cega* e de *A Velha Casa,* o que de certo modo garante a legitimidade de se reaplicar a problemática destas personagens ao próprio caso de José Régio, o qual, por sua vez, parece legitimar também a própria formulação de Eugênio Lisboa ao referir-se, na terceira pessoa, ao seu interesse pela literatura:

> Posto que muito capaz de amar a literatura por ela mesma, - posição bem mais rara do que vulgarmente se crê – nunca a sua literatura lhe interessou fundo senão como grande meio de exprimir, expandir, comunicar o que em parte lhe parecia transcender a literatura. [58]

Se, portanto, os dados resultantes de nossa leitura de *Jogo da Cabra Cega* e de *A Velha Casa* levaram-nos a concordar com as conclusões a que chegou Eugênio Lisboa a respeito da zona limite entre o silêncio e a ironia em que se pode entender estar inserida a obra de José Régio, conseqüentemente somos levados a reavaliar o que disse Fernando Cabral Martins[59] ao pensar o *Jogo da Cabra Cega* paralelamente às teorizações de José Régio na *Presença*, no intuito de esclarecer o lugar histórico desta no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Enquanto Eugênio Lisboa formula essa sua hipótese de entendimento de toda a obra de Régio a partir do que, assumidamente, declara ter apreendido da teoria da ironia da personagem Jaime Franco[60] (o que coincide com o rumo

---

[57] Lisboa, Eugênio. "O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio". *op. cit.* pág. 34.

[58] Régio, José. "Introdução a Uma Obra" (Posfácio). In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Portugália Editora. Portugal. 1969. pág. 161.

[59] Martins, Fernando Cabral . "Notas sobre o lugar histórico da *Presença*". In: VVAA, *Os Sentidos e o Sentido. Literatura e Cultura Portuguesa em Debate. Homenagem a Jacinto do Prado Coelho.* (Org. Ana Hatherley e Silvina Rodrigues Lopes). Lisboa, Edições Cosmos. 1997. pp. 225-231.

[60] A título esclarecedor vale aqui uma transcrição da nota final adicionada por Eugênio Lisboa (como um *P.S.*) ao seu referido ensaio sobre *O Silêncio e a Ironia na Obra de José Régio*: "Jaime Franco, o sinistro

tomado em nosso trabalho), Fernando Cabral Martins, por sua vez, chega à conclusão de que "o sentido do *Jogo da Cabra Cega* –como da poética presencista – nada tem a ver com essa tese da ironia de Jaime Franco".[61] Essa discordância aparente merece, portanto, ser aqui melhor explicitada.

Se é que bem entendemos o propósito do sucinto e agudo ensaio de Cabral Martins sobre a geração presencista, poderíamos dizer que procura demonstrar uma releitura regiana do modernismo e, ao mesmo tempo, uma recusa do que nesse modernismo mostrava-se como vanguarda estético-literária. Para tanto, Cabral Martins realiza uma análise paralela entre *Jogo da Cabra Cega* (entendido enquanto romance "presencista", já que fora publicado em partes na revista) e o postulado tríplice que Régio estabelece, num artigo do terceiro número da *Presença*, como sendo a base de uma arte modernista: "Tendência vincada e confessa para a multiplicidade da personalidade", "Tendência para a transposição, isto é: para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos" e "Tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte".[62] Em relação ao primeiro enunciado, Cabral Martins considera *Jogo da Cabra Cega* "uma tradução da 'multiplicidade da personalidade' modernista para o código freudiano consciente/ inconsciente e eu superfície/eu profundo". Contudo, de uma certa forma, Cabral Martins insinua uma certa contradição a esse primeiro princípio modernista em *Jogo da Cabra Cega*, ao assinalar que a "questão da multiplicidade, se não de todo resolvida com o recurso à psicanálise, vai ver-se sublimada a partir do capítulo XII,

---

Arcanjo da Noite do *Jogo da Cabra Cega*, esteve na origem deste longo artigo. Foi ele quem nos ajudou a tornar clara uma idéia de ironia que só nebulosamente tínhamos chegado a entrever, à leitura da obra de Régio. Pois não deixa de ser curioso notar que este mesmo Jaime Franco, propulsionador de uma noção de ironia resultante de uma 'riqueza de pontos de vista', acumulados por exames repetidos, mas sempre diferentes, do mesmo corpo de motivos, é ele mesmo um motivo insistente e de renovado interesse nas mãos de José Régio. O romancista 'pegou-lhe' pela primeira vez no *Jogo da Cabra Cega*. Depois, não satisfeito, retomou-o como alter-ego de Lèlito, juntando-o às criaturas que povoam os volumes de *A Velha Casa*. Sempre inquieto, porém, consta agora que Régio rumina ainda uma História Verdadeira de Jaime Franco (assim sugerindo que o leitor fora mais uma vez 'levado' pela aparente sinceridade das Pseudo-Memórias, insertas no Jogo: pelo menos, em parte...). E como o importante é que o mistério nunca inteiramente se desvende, pela nossa parte já nos não surpreenderíamos se viessem ainda a aparecer um Regresso de Jaime Franco e um Testamento (Provisório) de Jaime Franco. Assim o precursor de uma ironia nascida da busca incessante de pluralidades e de uma 'apreensão simultânea de aspectos diversos em actividade', acaba por se tornar também vítima das manipulações intérminas do seu criador. Cá se dizem, cá se pagam!". Cf. Lisboa, Eugênio. *op. cit.* pág. 36.

[61] Martins, Fernando Cabral. *op. cit.* pág. 230

[62] Como representantes destas três principais tendências do modernismo, José Régio destaca Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Cf. Régio, José. "Da Geração Modernista". *Presença*, 8 de Abril de 1927.

centro nevrálgico do romance, com o tema salvador de Deus".[63] Vê, portanto, nesse romance de Régio, uma reação ao próprio modernismo na medida em que coloca numa "Unidade" o desembocadouro da multiplicidade da personalidade. Assim

> a relação entre duplos, que é importada de Sá-Carneiro, vai-se tornando, a partir da visão nuclear de Deus, um inequívoco pendor de individuação, uma progressiva separação de duplos, uma supressão do processo especular, tudo em ordem a assentar os pés na terra das regras e dos valores clássicos assegurados pela emergência da Unidade revelada.[64]

Em relação à segunda tendência destacada por Régio, Cabral Martins reconhece haver em *Jogo da Cabra Cega* uma constante expressão paradoxal dos sentimentos e vê mesmo passar por aí a noção de sinceridade, comparando-a a um "ziguezague por entre os meandros interiores de uma verdade que se furta".[65] No entanto, mesmo assim, considera esse tipo de sinceridade contrária ao princípio modernista, pois mostrar-se-ia como uma representação romântica da sensibilidade ao pressupor a relação entre a literatura e o sujeito. Já no modernismo, diz Cabral Martins, "a relação entre o texto e o seu sujeito perde a ingenuidade representativa".[66] Com relação à terceira tendência, Cabral Martins vê também uma apropriação e ao mesmo tempo uma negação do modernismo ao qual Régio se refere no artigo em questão. Nota que é na expressão paradoxal dessa terceira tendência "que se cifra, ao mesmo tempo, a sincera atenção de Régio à experiência modernista e a manifestação (prática, na escrita de *Jogo da Cabra Cega*) do mais profundo desacordo com ela".[67] Tal desacordo residiria no fato de que a "a tendência para o abandono às forças do subconsciente" , menos adequada à definição do modernismo ao qual se refere em seu artigo, serviria mais ao entendimento de *Jogo da Cabra Cega* do que a tendência "para o domínio da intelectualidade na Arte", a qual, segundo Cabral Martins, é capital para o modernismo.

Essa tendência, vê-la o crítico apenas como "um dos fios que tecem a personagem Jaime Franco" e considera que a sua tese da ironia, que "pretende generalizar as formas de

---

[63] Martins, Fernando Cabral. *op. cit.* pág. 228.
[64] Ibidem.
[65] *Op. cit.* pág. 229.
[66] Ibidem.
[67] *Op. cit.* pág. 230.

uma 'intelectualidade' atravessada por paradoxos e propor uma interpretação que os aceite e afirme"[68], torna-se apenas um aspecto de "um modernismo citacional, dessa personagem em particular". Por isso, Cabral Martins chega à conclusão já aludida anteriormente, de que o "sentido do *Jogo da Cabra Cega* – como da poética *presencista* – nada tem a ver com essa tese da ironia de Jaime Franco".

Quanto ao problema da "poética presencista", não nos cabe aqui arriscar conclusões, mas, quanto ao sentido de *Jogo da Cabra Cega*, somos obrigados a fazer algumas ressalvas quando Fernando Cabral Martins declara que este não tem a ver com a tese da ironia de Jaime Franco. Se tomarmos o termo "sentido" como expressivo de uma coincidência entre o que tal teoria da ironia propõe como saída para o "criador literário", o qual é representado nesse romance pelo protagonista Pedro Serra, e o que este assume como caminho, neste caso poderíamos concordar com Cabral Martins. Contudo, como não especifica o escopo do termo "sentido" atribuído ao romance, somos levados a discordar dessa opinião se levarmos em conta que este termo diz respeito a um entendimento interpretativo que podemos depreender da leitura do romance como um todo. Sendo assim, tal opinião de Cabral Martins quer dizer que a "teoria da ironia" de Jaime Franco pode ser descartada quanto à construção desse entendimento. Isso não coincide com o que procuramos demonstrar em nossa leitura não só de *Jogo da Cabra Cega* mas também de *A Velha Casa*, já que é essa teoria que serve de contraponto para a análise de toda a evolução narrativa dos romances. Como chegamos a concluir anteriormente, os protagonistas tanto do primeiro romance quanto do ciclo vivem o problema do paradoxo que a teoria da ironia de Jaime Franco resolve ao propor a aceitação deste como solução tanto para a vida quanto para a arte. É nessa contraposição entre protagonistas e antagonista que vimos residir o sentido dos romances analisados. Enquanto os protagonistas sofrem com a ironia que lhes é imposta, tanto a ironia dos seus fados no plano da ação quanto a ironia da incapacidade de se chegar à verdade no plano da expressão, o antagonista Jaime Franco mostra-se um agente da ironia , ou seja, um ironista. Ao nosso ver, portanto, a personagem Jaime Franco expressa muito mais do que "um modernismo citacional, dessa personagem em particular". Acreditamos que a relação deste antagonista com os protagonistas, na verdade, pode ser entendida mesmo como um longo e complexo diálogo do próprio Régio com o

[68] Ibidem.

modernismo, representado principalmente pelos ícones Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

A propósito dessa nossa suposição vale salientar inclusive que a personagem Jaime Franco, que demonstramos ser fundamental para a compreensão dos romances de Régio, foi já diretamente associada às figuras desses dois poetas símbolos do chamado primeiro modernismo português. Nuno Júdice, por exemplo, considera que em Jaime Franco "se projeta um escritor inspirado no modelo 'degradado' do artista de Orpheu. Franco tem as qualidades intelectuais de Pessoa e os gostos degenerados de uma figura de romance de Mário de Sá-Carneiro".[69] Tal aproximação que faz Júdice é válida, mas precisa ser melhor ajustada ao caso da personagem levando em conta as conclusões a que chegamos. O fato de se associar as qualidades intelectuais de Pessoa aos gostos degenerados de uma figura à la Sá-Carneiro nesta personagem pode fazer-nos entrever um significado maior no diálogo de Régio com o modernismo de tais poetas.[70] A junção de características destes numa só personagem parece representar, pela contrariedade, justamente o que Régio parece não aceitar como fato no modernismo, que é a dissolução do "eu" do criador literário. A criação literária para Régio, como vimos, mostra-se estreitamente ligada ao sentido existencial do indivíduo que a produz, por isso ela pressupõe uma ética, que tem como parâmetro uma ascese ao Absoluto, mesmo que este seja conscientemente inatingível. Pressupõe uma unidade e uma verdade, mesmo que sabidamente intangíveis, daí ter o seu princípio colocado na sinceridade, mesmo que esta seja impossível em sua totalidade. Ora, nesse sentido, Régio só poderia conceber as características de um artista "fingidor-sincero", tal como as de Pessoa, num indivíduo que se colocasse, no plano existencial, além do bem e do mal, ou seja, que fosse um ironista enquanto artista e também enquanto homem de ação. É por isso que, como vimos, "os gostos degenerados" da personagem Jaime Franco são

---

[69] Júdice, Nuno. *Viagem Por Um Século de literatura Portuguesa*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. 1997. pág. 65.

[70] Prova do diálogo de Régio com o modernismo é a autodefinição da personagem Jaime Franco em *Vidas São Vidas* ("Dotado de excepcionais faculdades de fingimento, e fingindo tão frequentemente, a mim próprio pergunto hoje se às vezes não julgarei fingir quando exactamente estou sendo mais sincero"), que pode ser aproximada com toda a pertinência da idéia de "sincero fingimento" de Pessoa, expresso em "Autopsicografia": "O Poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente/ E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só as que eles não têm./ E assim nas calhas de roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse combóio de corda/ Que se chama coração.". Vale salientar que a correspondência entre as palavras da personagem Jaime Franco e este poema foi já notada por João Manuel de Sousa Nunes em sua Dissertação de Mestrado. Cf. *op. cit.* págs. 160-161.

tratados nos romances em que aparece a partir de um ponto de vista extra-moral, tal qual aquele que esta mesma personagem propõe em sua "nova moral", que procura praticar e ensinar aos seus discípulos. Parece-nos, portanto, que para José Régio um artista que assumisse o fingimento enquanto princípio teria que igualar-se, no plano da ação, a uma espécie de "super-homem" nos moldes nietzscheanos.

Ao contrário, portanto, do que muitas críticas sugerem, quanto a um certo anacronismo de José Régio em relação ao modernismo, ou mesmo até uma sua retração, diríamos que a sua obra assimila e entende muito bem os problemas propostos pela arte modernista, inclusive a ponto de não aceitar as soluções que os representantes desta, principalmente Fernando Pessoa, deram a eles. É por isso que acreditamos que o lugar exato de Régio é mesmo daquele que está à frente do modernismo, não enquanto inovação estética, mas enquanto aquele que se propõe a repensar os problemas suscitados por este e a encontrar uma outra solução, que se adequasse à condição daqueles que sobreviveram à avalanche vanguardista e às explosões *niilistas* do modernismo. O que resta a Régio é um problema existencial, mas de fundo e raiz psicológicos. Ao nosso ver, portanto, os problemas de Régio são ainda os mesmos que os de Pessoa, só que o caso de Régio é agravado porque reinsere o indivíduo na raiz do problema estético. Ao invés de assumir as várias verdades contraditórias, ou mesmo a nenhuma verdade de tudo, tal como faz Pessoa, e anular a individualidade colocando-se por detrás de uma criação artística que se diz sincera em cada realidade que cria mas que se desmente na outra que é criada simultaneamente, Régio procurou, contudo, uma unidade, uma verdade Absoluta, mesmo só podendo apreender a mesma nenhuma verdade de tudo de Pessoa. Tal como notou já Eugênio Lisboa, talvez pudesse residir na coincidência dos problemas e na diferença de resolução a causa da discordância várias vezes expressa por Régio em relação a Pessoa. Na verdade, talvez Fernando Pessoa representasse mesmo a via de solução à qual Régio via-se tentado a (ou a que seria mais cômodo) concordar e aceder, mas a que, no entanto, nunca pôde - a via pela qual a intelectualidade, a consciência do fingimento, mata na raiz qualquer possibilidade de sinceridade. Assim, tal como considera Eugênio Lisboa, "não seria o receio nunca a si próprio confessado de se parecer mais com Pessoa" que levaria Régio,

> numa manobra de autodespiste, a extremar a eloqüência do ataque... àquilo mesmo que temia? Não terá sido o seu prolongado prélio uma tentativa não

> identificada de exorcizar o seu detestado duplo? Não teria Régio encenado, ao longo da vida, sem disso se dar conta, o famoso 'William Wilson', de Poe, assassinando, afinal, a sua própria imagem? Eis perguntas que é muito legítimo fazer. [71]

Tais perguntas, apesar de legítimas, são impossíveis de serem respondidas cabalmente, o que, no entanto, não nos impede de buscar um esclarecimento para a relação Régio-Pessoa que possa dar alguns indícios de resposta a tais questões. Por conseguinte, a chave para tal esclarecimento parece ter sido dada já por Eduardo Lourenço num seu pequeno ensaio intitulado "Situação de Régio".[72] Neste estudo Lourenço entende que o universo de Régio está ao mesmo tempo longe e perto do de Pessoa, está aquém e além deste, e considera que é desta situação paradoxal que resulta a "dificuldade em situá-lo numa perspectiva com algum sentido relativa à história do moderno espírito português".[73] Enxergando Régio como um descendente direto de Baudelaire, Eduardo Lourenço o entende como se tivesse economizado atravessar o mundo de Pessoa e seria essa economia no plano formal que teria custado caro a Régio, deixando-o à margem da ruptura estética que Lourenço assinala com a palavra Modernismo.[74] Contudo, "tão ou mais importante que a dedada formal modernista", cujas marcas considera serem equívocas e até menos pertinentes do que se costuma assinalar em Pessoa, Lourenço acredita ser "a interrogação ontológica de que vivem e morrem" as "respectivas visões do homem e do universo" tanto em Régio como em Pessoa. Seria essa "interrogação ontológica", que no caso de Régio se faz pelo modo psicológico, que Eduardo Lourenço acredita "atar em profundeza" o que em suas obras se "separa em superfície".

Contudo, a esse questionamento em comum Eduardo Lourenço procura assinalar as diferentes respostas de Pessoa e Régio. Considera que na obra do primeiro há um "sentimento da existência como ausente de si e do mundo", ao passo que na do segundo

---

[71] Lisboa, Eugênio – "José Régio e Mário de Sá-Carneiro –Afinidades Electivas". *op. cit.* pág. 221.

[72] Lourenço, Eduardo. "Situação de Régio". In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)* .Lisboa. Editorial Presença. 1994. págs. 144-149. (Tal artigo foi publicado originalmente na revista *A Cidade*, de Portalegre, em número de homenagem a José Régio, em 1984).

[73] *Op. cit.* pág. 146.

[74] Ao falar desse desacordo de José Régio com as inovações formais do que chamou já de Modernismo, parece ser evidente uma referência indireta que Eduardo Lourenço faz de um outro seu importante trabalho em que aborda o movimento "presencista" relativamente ao modernismo de Orpheu. Cf. Lourenço, Eduardo.

figura um "sentimento da existência como presença transcendente e ambígua do eu no mundo". Nesse sentido, a obra de Pessoa seria a "expressão limite" da pulsão *niilista* do espírito moderno somado a um anarquismo estético, se não "comportasse uma consciência aguda e tão dolorosa da sua própria tragédia". Esta tragédia, em Régio,

> seria convertida em drama ao descobrir-se como vida dividida, em sentido ao mesmo tempo metafísico, ético e psicológico, entre o assentimento pleno à existência absoluta e a negação dela, entre a presença em si do que chamará Deus e a presença-negação de si que chamará Diabo.[75]

Diante disso não podemos concordar com Fernando Cabral Martins quando diz que o problema da expressão da "multiplicidade da personalidade" em *Jogo da Cabra Cega* desemboca numa "Unidade". Ao nosso ver, o que aparece neste romance não são os "valores clássicos assegurados pela emergência da Unidade revelada". O que ficou patente em nossa leitura foi justamente a ironia em que o homem encontra-se inserido, ao buscar uma Unidade que sabe inatingível. A Unidade não é a solução, mas sim o problema. Não se trata de recuperação de "valores clássicos" como solução a um problema moderno, mas sim de uma reinserção e do confronto desses tais "valores clássicos" num campo que já não é mais o deles, o campo do modernismo.

Dentro da problemática ontológica em que aparecem inseridos tanto Pessoa quanto Régio, Eduardo Lourenço considera que tanto um quanto outro tiveram a consciência do que ambos chamaram mistério, mas o conteúdo e o perfil deste seria diverso na vivência que os dois tiveram dele:

> Pessoa pôde mesmo supor, num paroxismo de negação, que o único sentido do Mistério é não haver mistério algum, quer dizer, o de aceitar que a leitura óbvia do mundo é a sua única leitura. A noção e presença do mistério para José Régio é mais turva e mais carnal. Não é um enigma que diga respeito propriamente à realidade misteriosa do mundo e à nossa presença nele, mas à situação da nossa alma, à relação dela com o corpo, sobretudo à opacidade irremediável das nossas

---

"Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português". *Revista do Livro*. Rio de Janeiro. N°s. 23-24, Julho-Dez. 1961.

[75] Lourenço, Eduardo. "Situação de Régio". *op. cit.* pág. 147.

> relações conosco mesmo enquanto seres de instinto e sexo. Na obra de Pessoa o corpo é como se não existisse. [76]

Eduardo Lourenço assenta a diferença entre Pessoa e Régio, dizendo que o primeiro é o poeta da "consciência separada do corpo", ao passo que o segundo seria o poeta da "consciência imersa num corpo". Vê, portanto, nesta característica de Régio a sua "primeira originalidade própria", a qual expressaria não um "regresso", mas "um novo começo e redescoberta do estatuto incarnado do homem, outra face da Modernidade, ou já da sua fatal extenuação".[77] Nesse mesmo sentido, como atesta Eduardo Lourenço, a volta ao "eu" que há na obra de Régio não diz respeito à recuperação , tal como sugere Cabral Martins ao falar de *Jogo da Cabra Cega*, da ingenuidade da relação entre literatura e sujeito, característica do romantismo. Na verdade, como conclui Eduardo Lourenço,

> para lá da sua leitura óbvia, e, por assim dizer, predeterminada, podemos considerá-la [a obra de Régio] em termos mais universais como reação profunda contra a tendência desumanizante, puramente intelectual, do espírito moderno e a sua visão desincarnada da existência humana.[78]

Essa volta de Régio, em sua obra, à consciência de um "eu encarnado", consciência que se expressa pelo debate entre corpo e espírito e que Eduardo Lourenço chamou de *alma* na conclusão do ensaio citado, parece ter feito de José Régio uma vítima fácil de críticas que não hesitaram em tomar essa sua proposta de volta ao "eu" meramente como anacronismo, de um romantismo tardio impregnado por traços de uma provinciana imagística católica. A passo contrário, Fernando Pessoa nunca se fez uma vítima fácil, já que, optando pela "consciência separada do corpo" e pela negação do "eu encarnado", resulta constituído como um alvo móvel. Diríamos até que Fernando Pessoa faz com seus leitores o mesmo que Jaime Franco faz com as sua vítimas, brinca ironicamente com os cordelinhos daqueles que buscam em sua obra um princípio de unidade de onde pudesse aflorar uma sua interpretação não contraditória. É nesse sentido que Eduardo Lourenço lembra o esforço vão dos "animadores do combate crítico contra Régio" de voltarem as

---

[76] Ibidem.
[77] *op. cit.* pág. 148.
[78] *op. cit.* pág. 149.

"suas armas e os seus argumentos contra" um Fernando Pessoa, que emergia na cena literária lusitana na primeira metade do vinte, no mesmo passo que Régio ia sendo relegado à sua sombra. Entende Lourenço que

> o homem-prometeu não era tão fácil de crucificar como o autor de *Jacob e o Anjo*. Ele todos e ninguém, as críticas preparadas contra um dos seus aspectos não funcionavam contra outros, o niilista perfeito podia ser também o poeta da afirmação absoluta, o da melancolia negra o da exaltação dionisíaca e assim no resto. Como Deus – o seu deus sem unidade – Pessoa estava em toda a parte e em nenhuma, mas brilhava cada vez mais, com o seu mistério claro ou a sua obscuridade invencível, no palco poético, ofuscando e relegando para a sombra as outras grandes 'presenças' presentes e até passadas. [79]

Se por um lado Fernando Pessoa cria uma certa imunidade, por outro, Régio revela uma fragilidade, mas uma fragilidade que expressa acima de tudo a coragem de quem, mesmo reconhecendo a multiplicidade, as incoerências, o paradoxo da condição humana, luta pela busca contínua da verdade da unidade, do Absoluto mantenedor do sentido de tudo. João Manuel de Sousa Nunes, lembrando as três facetas reconhecidas por John M. Parker[80] em Régio – "metafísico por natureza, religioso por vocação e lutador por destino"- reconhece na última delas a principal, a que distinguiria a vivência literária de Régio da de Pessoa. Assim, considera que

> A fragmentação da personalidade em Pessoa culminou com e teve expressão na criação dos heterónimos. Régio, ao contrário, empreendeu uma luta permanente contra a neblina que parecia impedir o reconhecimento pleno daquela identidade pessoal que queria preservar. (...) Na rota de Pessoa, o barco sulca o seu caminho solitário, sem bússola nem referências, num mar de ninguém. Na viagem de Régio, o ponto de partida permanece presente como fonte de reabastecimento anímico para as sucessivas etapas. A sua meta é tão definida como a visível dificuldade de a atingir: cada nova partida tem por objetivo uma forma de

---

[79] *Op. cit.* pág. 145.
[80] Parker, John M. *Three Twientieth-Century Portuguese Poets* [Pessoa, Sá-Carneiro e Régio], Johannesburg, Witwatersrand Universit Press, 1960.

> perfeição ou completude da unidade perseguida, intuída num espaço nomeadamente poético para lá de todo o conformismo temporal.[81]

Assim, para Régio o "ponto de partida permanece presente" e a "meta é tão definida quanto a dificuldade de a atingir" , por isso vê até no "fingimento" poético de Pessoa um fundo de sinceridade. No capítulo intitulado "A Religião e A Arte" de seu *Confissão Dum Homem Religioso*[82], Régio procura repensar o seu conceito de "sinceridade" ao indagar-se sobre a sinceridade do caráter religioso de suas poesias ("Seriam realmente sentidos, vividos, aqueles motivos artisticamente explorados pelo autor?"). Para tanto Régio passa a pensar a noção de "sinceridade artística" partindo da idéia expressa por Fernando Pessoa de que "o poeta é um fingidor". Régio depreende daí que a arte, enquanto um "jogo" não se contenta com a expressão imediata que tenderia a anular o "jogo". Considerando, portanto, as "quadras célebres de Fernando Pessoa", chega à conclusão de "que a dor sentida tem que ser fingida para se tornar expressão", pois a arte é "transposição", "deformação", através de uma "linguagem científica". Contudo, não deixa de considerar que a "dor sentida" é que é o alicerce e a raiz da expressão artística, caso contrário, tornar-se-ia "expressão retórica".

No entanto, Régio não se contenta em explicar a sinceridade artística baseando-se nesse postulado de que "a dor sentida" é que deve ser a base da sinceridade, pois considera que nem sempre "é necessária à criação artística a vivência objetiva, efectiva, da coisa expressa". Diante disso, Régio questiona-se se a "dor pode ser fingida sem haver sido sentida" e responde negativamente ao introduzir uma sua noção muito particular de "pré-experiência" ou "pré-vivência". Tal noção, como diz, entende como sendo "o conhecimento pessoal que têm os artistas" e que se anteciparia à "experiência de certos fenômenos, aspectos, realidades vitais".[83] Assim, considera Régio que um artista poderia dizer "amo" sem ter passado pela efetiva experiência do amor ou sustentar que tem a necessidade de Deus sem ainda tê-la vivido. Poderá dizer isso sinceramente pois condiz com uma sua pré-experiência. Chegado a esse ponto de seu raciocínio, Régio diz ter ampliado a sua noção

---

[81] Nunes, João Manuel de Sousa. *José Régio (1901-69): uma introdução aos seus romances*. *op. cit.* págs. 154-155.
[82] Régio, José. "A Religião e A Arte". In: *Confissão Dum Homem Religioso*. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1971) 3ª Edição, 1983. págs. 173-201.
[83] Cf. *op cit.* pág. 179.

simplista de sinceridade, considerando haver sinceridade no próprio fingimento do jogo artístico:

> Em boa parte é aqui o poeta um fingidor; mas não qualquer coisa senão que certas: as que sente como de sua exclusividade, sabendo muito embora que as compartilha com outros. Por outro lado já nem precisa ele de sentir deveras a dor que artisticamente finge, basta – o que já é muito! – que haja nascido predisposto para a sentir, e até antes de a sentir a conhecer. Basta que tenha a pré-experiência do que ainda não tem experiência. [84]

Por estas definições dadas por José Régio, vemos que encara o artista como uma espécie de predestinado, aquele que carrega o fado da criação. Chega inclusive a encarar o artista como um profeta:

> Tudo se passa como se a vida se encarregasse de fazer do poeta um profeta, encarreirando os acontecimentos e situações no sentido de virem a ser sentimentos os seus pressentimentos, fenómenos exteriores, digamos, os seus misteriosos fenómenos íntimos. Assim, quando ele dizia amo sem ainda amar, tenho necessidade de Deus sem ainda o ter, - não fazia senão antecipar-se, adiantar-se, profetizar. Tornava presente um inegável futuro. [85]

Diante desse modo como compreende o poeta, podemos entender o fato de como são caracterizados tanto o protagonista do *Jogo da Cabra Cega* quanto o de *A Velha Casa*, como sendo dotados de um Fado de artista, Fado inclusive reconhecido pelo próprio Régio como sendo a explicação do fato de ter se tornado escritor.[86] Ao nosso ver esse Fado ganha aqui, tendo em vista as palavras acima citadas, um caráter místico-religioso que abarcaria o sentido maior que tinha a literatura para José Régio. Sentido que parece ter sido notado por Agustina Bessa Luís quando diz que o seu ato de "escrever" constituir-se-ia num "rito".[87] Esse sentido particularmente religioso da literatura de José Régio, esta que já entendemos como estando situada no limite entre o silêncio do "místico" e a ironia do "poeta", parece

---

[84] Cf. *op. cit.* pág. 180.
[85] Cf. *op. cit.* pág. 181.
[86] Cf. Régio, José. "Introdução a Uma Obra". In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Portugália Editora, 1969. pág.137.

ter sido bem apreendido por Eduardo Lourenço, de quem emprestamos as palavras com as quais encerramos este estudo:

> o discurso manifesta para ele [Régio] a impotência sem cessar renovada de aceder a essa sabedoria que já está no silêncio da natureza e num outro mais primordial ainda que é o silêncio divino, cuja presença só nos é acessível nessa impotência do discurso que dele irrompe deixando-o intacto. Como consolação, mas também como insuperável tormento, só o instante criador e a obra de arte, seu testemunho já decaído, incarnam (ou apontam para) essa plenitude, mas sob um modo que ao fim e ao cabo é *imaginário*, embora o seja menos que tudo o resto. [88]

---

[87] Luís, Agustina Bessa. "Escrito em Itálico". In: VVAA, *In Memoriam de José Régio*. Porto, Brasília Editora, 1970. págs. 61-67.

[88] Lourenço, Eduardo. "As confissões incompletas ou a religião de Régio". In: *O Canto do Signo -Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994. págs. 136-144. (Publicado originalmente na revista Colóquio/Letras, N°11, Janeiro de 1973).

BIBLIOGRAFIA

I – Obras de José Régio utilizadas:

Jogo da Cabra Cega. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1934) .3ª Edição, 1971.

A Velha Casa:

I- *Uma Gota de Sangue*. Porto, Brasília Editora (1ª Edição, 1945), 4ª Edição, 1981.

II- *As Raízes do Futuro*. Porto, Brasília Editora(1ª Edição, 1947), 3ª Edição, 1982.

III- *Os Avisos do Destino*. Porto, Brasília Editora (1ª Edição, 1953), 3ª Edição, 1980.

IV- *As Monstruosidades Vulgares*. Porto, Brasília Editora (1ª Edição 1960), 3ª Edição, 1985.

V- *Vidas são Vidas*. Porto, Brasília Editora (1ª Edição, 1966), 3ª Edição, 1985.

"Introdução a uma Obra". In: *Poemas de Deus e do Diabo*. Portugália Editora, (1ª Edição, 1925), 7ª Edição, 1969.

Confissão dum Homem Religioso. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1971), 2ª Edição, 1983.

Três Ensaios Sobre Arte. Porto, Brasília Editora, (1ª Edição, 1967), 2ª Edição, 1980.

II-Textos referentes aos pressupostos teóricos:

Adorno, T. W. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel (1962). pp. 45-62.

Amêndola, Ana Luísa. *Verbo, Classe Dominante na Narração?*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 1981.

Auerbach, E . *Mimesis*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

Barthes, Roland . *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes. 1973.

Benjamin, W. "O narrador". In: *Os pensadores* .São Paulo, Abril Cultural, 1983.

Benveniste, Émile- "A relação do tempo com o verbo francês". In: *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo, Companhia Editora Nacional&Editora da USP, 1976.

Booth, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa, Arcádia Editora, 1980.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press, 1974.

Candido, Antonio. "A personagem do romance". In: *A personagem de Ficção*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse.Narrative Structure in Fiction and Film*. New York, Cornell University Press, 1978.

Dal Farra, Maria Lúcia . *O narrador Ensimesmado - O foco Narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo, Editora Ática, 1978.

Eco, Humberto . *Lector in Fábula*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

Eco, Umberto . *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

Eco. Umberto . "O uso prático da personagem". In: *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

Foster, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Globo, 1969.

Fridman, Norman "Point of View in Fiction, the development of a critical concept." In : Stevick, Philip, ed. *The Theory of the Novel* .New York, The Free Press, 1967.

Friedrich, Hugo, *Montaigne*. Paris, Gallimard, 1968. (Traduit de L'Alemand pour Robert Pourine) .

Frye, Northrop. *Anatomia da Crítica* . São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1973.

Genette, Gérard . *Figures II* . Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Genette, Gérard . *Figures III* . Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard . *Nouveau Discours du Récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Hamburger, Käte . *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

Hamon, Ph. "Pour un statut sémiologique du personnage" In: Barthes, R. *et Alli* . *Poétique du récit*. Paris, Seuil. 1977. (págs. 115-180).

Harvey, W. J. "The human context". In: Stevick, Ph. *The theory of the novel*. New York, The Free Press. 1967.

Humphrery, R. . *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1965.

Iser, Wolfgang . *The Implied Reader*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980.

James, H. *The art of the fiction*. New York, The Viking Press, 1951.

Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie*. Paris, Flammarion, 1964.

Kayser, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1985.

Kayser, Wolfgang . "Qui raconte le roman?" *Poétique 4*. Paris, Seuil, 1970.

Kierkegaard, Soren A . *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. São Paulo, Editora perspectiva, 1995.

Lang, Candance D. Irony/ Humor. Baltimore and London, The Johns Hospkins University Press, 1988.

Lefebve, Maurice –Jean. *Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra, Livraria Almedina. 1976.

Leite, Lígia Chiappini Moraes . *O Foco Narrativo*. São Paulo, Editora Ática. 1993.

Lima, Sílvio. *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*. Coimbra, Arménio Amado Editora, 1964.

Lubbock, Percy . *A técnica da Ficção*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.

Maingueneau, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo, Martins Fontes,1996.

Maingueneau, Dominique . *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

Maingueneau, Dominique . *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Mathieu-Castellani . *Montaigne. L'écriture de l'essai*. Paris, Puf. Écrivains, 1988.

Mendilow, A . A .*O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.

Meyerhoff, H. *O Tempo na literatura*. São Paulo, MacGraw-Hill do Brasil,1976.

Montaigne, Michel de . *Oeuvres Complètes* . Paris, Éditions Gallimard, 1962.

Muir, Edwin . *A Estrutura do Romance*. Porto Alegre, Editora Globo, 1975.

Nietzsche, Friedrich. *Além do Bem e do Mal (Prelúdio de Uma Filosofia do Futuro)*. São Paulo, Ediouro, sd.

Nunes, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Editora Ática, 1995.

Pouillon, Jean . *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1974.

Poulet, G. *Études sur le temps humain*. Paris, Plon, 1950.

Régio, José. "Marcel Proust". *Presença 5*. Coimbra, 4 de Julho de 1927. Contexto Editora. Tomo I . Lisboa, 1993.

Régio, José . "Sim meus senhores ainda Marcel Proust". *Presença 53-54*. Coimbra, novembro de 1938. Contexto Editora. Tomo III. Lisboa, 1993.

Reuter, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Ricoeur, Paul . *Tempo e Narrativa – (Tomo I)*. Campinas, Papirus Editora, 1994.

Ricoeur, Paul . *Tempo e Narrativa – (Tomo II)*. Campinas, Papirus Editora, 1995.

Ricoeur, Paul . *Tempo e Narrativa – (Tomo III)*. Campinas, Papirus Editora, 1997.

Rosenfeld, Anatol . "Reflexões sobre o romance moderno" . In : *Texto/Contexto*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

Rosenfeld, Anatol . "A teoria dos Gêneros Literários". In : *O Teatro Épico*. São Paulo, Editora Col Buriti, 1965. p.2-26

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal. *L'univers du roman*. Paris, PUF, 1972.

Scholes, R. e Kellog, R. *A Natureza da narrativa*. São Paulo, Mac Graw-Hill do Brasil, 1977.

Starobinski, Jean . *Montaigne em Movimento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Stevock, Ph . *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.

Tadié, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

Thibaudet, A . *Réflexions sur le roman*. Paris, Gallimard,1938.

Todorov, Tzvetan . *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

Vieira, Yara Frateschi. *Níveis de Significação no Romance*. São Paulo, Editora Ática, 1974.

Watt, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Weinrich, Harold . *Estructura y función de los Tiempos en el Lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, 1964. (Versión Española de Federico Latorre).

Woolf, V. *L'art du roman*. Paris, Seuil,1963.

Zéraffa, M . *Persone et personnage*. Paris, Klincksieck, 1969.

III- <u>Textos referentes ao "Presencismo" e ao Modernismo Português :</u>

Coelho, Eduardo Prado . "Casais Monteiro: o imprevisto pássaro clandestino". *Colóquio/ Letras* N° 38, 1977.

Coelho, Eduardo Prado . "Teorias da Presença". *Colóquio/Letras* N° 42, 1978.

França, José Augusto . *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1991.

França, José Augusto *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

Gomes, Álvaro Cardoso "O psicológico e o social na ficção da Presença". *Colóquio/Letras* N° 70, 1982.

Guimarães, Fernando. "A expressão artística: uma polêmica entre presencistas e neo-realistas". *Colóquio/Letras* N° 96, 1987.

Guimarães, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto, Lello&Irmão-Editores, 1992.

Hourcade, Pierre ."O ensaio e a crítica na Presença". *Colóquio/Letras* N° 38, 1977.

Lisboa, Eugênio . "A Presença e a Ficção" . *Colóquio/Letras* N°38, 1977.

Lisboa, Eugênio . *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.

Lopes, Óscar . *Entre Fialho e Nemésio -Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea. Vol II* , Maia- Portugal, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda,1987.

Lopes, Óscar/ Saraiva, Antonio J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora,1973.

Lourenço, Eduardo "Presença ou a Contra-revolução do Modernismo Português". Rio de Janeiro, *Revista do Livro* N°23-24, Julho-Dez. 1961.

Machado, Álvaro Manuel. "A poesia da Presença ou a retórica do eu". *Colóquio/Letras* N° 38, 1977.

Miranda, Vasco. "Dois Decênios de Poesia". *Estrada Larga. Vol 3*, Porto, págs. 228 a 237,sd.

Monteiro, Adolfo Casais. *A Poesia da "Presença"* .Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1959.

Monteiro, Adolfo Casais . *O que foi e o que não foi O Movimento da Presença*. Maia, Portugal, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1995.

Monteiro, Adolfo Casais- "Os subterrâneos da Literatura- Um estudo sobre José Régio" *Cadernos de Teoria e de Crítica Literária*, N° 12, Araraquara, 1983.
-"Uma historia da *Presença*". Idem.
- "A *Presença* e o seu momento histórico". Idem.

Presença – Tomos I, II, III , Contexto Editora. 1° edição, Lisboa, 1993.

Quadros, Antônio . *A idéia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos*. Lisboa, Edições Panorama, 1962.

Rocha, Clara . *Revistas Literárias do Séc. XX em Portugal*. Maia, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

Sena, Jorge de . "Tentativa de Um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950." *Tetracórnio*, Lisboa, 1955.

Simões, João Manuel . "Da *Presença* ao neo-realismo". *Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo"*, 4/04/1970.

Simões, João Gaspar . *História do Movimento da Presença*. Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1958.

IV – Textos Referentes ao Romance Português Contemporâneo:

Andrade, João Pedro de . *O Problema do Romance Português Contemporâneo*. Lisboa, Cadernos da Seara Nova, 1942.

Antunes, Manuel. "O Renascimento da Ficção em Prosa com o Romantismo". Porto, *Estrada Larga. Vol. I*, p. 430-32.

César, Amâdio- "Alguns Casos do Romance Português Contemporâneo". Porto, *Estrada Larga. Vol. I*. p.525-530.

França, José Augusto. "Nota de Releitura de *A Confissão de Lúcio* e de *Nome de Guerra*". Porto, *Estrada Larga*. Vol. I , p. 493-97.

Mendonça, Fernando. *O Romance Português Contemporâneo. (1930-1964)*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

Monteiro, Adolfo Casais *O Romance e seus Problemas*. Lisboa, Biblioteca de Cultura Contemporânea 1, 1950.

Mourão-Ferreira, David *O Romance Contemporâneo*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Escritores, 1964.

Ribas, Tomaz . "Breve Nota sobre as Portas do Romance Português". *Unicórnio*. Lisboa, Maio de 1951.

Sacramento, Mário. "O neo-realismo e o romance português de tal tendência". Porto, *Estrada Larga Vol. I*, p. 531-38.

Sena, Jorge de . "Características do romance português". Porto, *Estrada Larga. Vol. I* , p.548-54.

Simões, João Gaspar *A Arte de Escrever Romances* .Lisboa, Editora Ática, 1947.

Crítica I. Porto, Livr. Latina, 1942.

Crítica III. Lisboa, Ed. Delfos, s.d.

Sternberg, Ricardo- "Técnicas narrativas em *Elói de João Gaspar Simões*". *Colóquio/Letras*, N° 76, Nov. 1983.

Torres, Alexandre Pinheiro. *Romance : O Mundo em Equação*. Lisboa, Portugália Editora, 1967.

V - Textos referentes a José Régio:

Alvarenga, Fernando. "A irracionalidade possível em José Régio – O Tempo no Tempo Humano-Artístico". *Colóquio/Letras* N°91, março, 1986.

Alvarenga, Fernando . "José Régio Perante o Neo- Realismo". In*:* *Ensaios Críticos Sobre José Régio*. Lisboa, Edições Asa, 1994.

Andrade, João Pedro de . "Intenções e realizações da presença na prosa de ficção" – *O Comércio do Porto* , 24 de Abril. 1956; reprodução In: *Estrada Larga* – 1, s/d. [1958], pp. 518-524.
- Recensão de *Os Avisos do Destino. Diário Popular*, Lisboa, 9 de Maio 1956.
- "O Homem e o Escritor" *In Memoriam de José Régio*. Porto. Brasília Editora, 1970. pp. 288-295.

Anselmo, Manuel – Recensão de *As Monstruosidades Vulgares*. Lisboa, *Cadernos de Manuel Anselmo*, Vol I, fasc. V, Set-Out. 1960, pp.469-471.

Boletim do Centro de Estudos Regianos. Câmara Municipal de Vila do Conde. N°1 (Dezembro de 1997), N°2 (Junho de 1998), N°3 (Dezembro de 1998). N°s. 4 e 5 (Junho-Dezembro de1999).

Cabral, Eunice . *A ilusão amorosa na ficção de José Régio*. Lisboa, Vega, 1998.

Carmo, Carina Infante do . *A aprendizagem adolescente no romance de internato : estudo de "Uma Luz ao Longe", de Aquilino Ribeiro, "Uma Gota de Sangue" , de José Régio, e "Manhã Subemersa", de Vergílio Ferreira*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade Nova de Lisboa, 1996.

Décio, João & Nogueira, Ana Helena de Carvalho – "O dualismo no Jogo da Cabra Cega. Para uma interpretação da metafisica de José Régio." *O Comércio do Porto* ,25 de Set. 9 e 23 de Out, 13 e 27 Nov. 1973.

Dionísio, Sant'Ana – Recensão de *Jogo da Cabra Cega* [segunda edição] . *Colóquio-Revista de Artes e Letras* N°29, Jun. 1964, pp. 67-68; reprod. com variantes, in Diário Popular, Lisboa, 30 de Mar. 1967.
- "Romance onírico, sibilino e nocturno" [Jogo da Cabra Cega] O Primeiro de Janeiro, Porto, 7 de Dez. 1977.

Faria, Duarte ."Um fantástico de imersão social em José Régio". *Colóquio/Letras*, N° 18, Mar. 1974. Pp. 22-32.

- *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1977.

Faria, Octávio de- "Sobre José Régio poeta e romancista." . *Jornal de Notícias*, 5 de Jan. 1961.

Felgueiras, Telmo – "Algumas considerações sobre o romance de José Régio *Jogo da Cabra Cega*". *Fradique*, N° 43,29 de Nov. 1934. [Resposta de Régio no n°45, 13 de Dezembro 1934 : "Da imoralidade, ou moralidade, do *Jogo da Cabra Cega*"] .

Fernandes, Rogério – Recensão de *Há mais Mundos*. *Seara Nova*, n°1414, Ag. 1963, pp.220-221.

Ferreira, Armando Ventura- Recensão de *Uma Gota de Sangue*. *Seara Nova*, n° 1000-7, 26 de Out. 1946, pp. 214-218.

- Recensão de *História de Mulheres*. *Seara Nova*, Ano XXVI, n° 1036, 7 de jun. 1947, p. 89.

Figueiredo, Tomaz de . "Comentário a *O Príncipe com Orelhas De Burro*". Lisboa, *Aléo – Boletim de Edições Gama*, Ano II, II série, n° 6, 5 de Ab. 1943.

Ferreira, Vergílio. "Na Morte de Régio" In : Diário de Lisboa, 15/1/1970. Reprod. In: *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Arcádia, 1976. 2° ed. Lisboa, Bertrand, 1991.

Galhoz, Maria Aliete. *Catorze ensaios sobre José Régio* . Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

Gil, Castro . *Sá Carneiro, Miguel Torga, José Régio. Três Atitudes perante a Vida*. Coimbra, Ed. Mensagem, 1949.

Gotlib, Nádia Battela . *A Poesia de José Régio: O "Símbolo" nos Poemas de Deus e do Diabo*. Dissertação de Mestrado/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1981.

Gomes, Álvaro Cardoso . "O psicológico e o social na ficção da Presença". *Colóquio/Letras*, N° 70, nov. 1982.

Kayser, Wolfgang – "Davam grandes Passeios aos Domingos de José Régio como novela". *Aventura*. N° 3, Jul. 1943.

Lapa, Rodrigues – "A propósito de dois romances da vida colegial" [*Uma Gota de Sangue* e *Internato*] . *Seara Nova*, números 1008-1030, Nov. 1946 – Ab. 1947.

Lima, Paula Margarida da Silva *A idéia de literatura na obra romanesca de José Régio*. Dissertação de Mestrado. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997.

Lisboa, Eugênio – "O silêncio e a ironia na obra de José Régio". *O Tempo e o Modo*, N° 40, Jul-Ag. 1966, pp. 770-783; reprod. In: *Crónica dos Anos da Peste I*, Lourenço Marques, 1973, pp. 25-48.

- "A Presença e a ficção". *Colóquio/ Letras*, N° 38, Jul. 1977, pp. 13-19.

Lisboa, Eugênio. "José Régio e Mário de Sá-Carneiro : As Afinidades Electivas?" *Colóquio/ Letras*. N° 117/118, Set./Dez, 1990.

Lisboa, Eugênio – "Coisas Nossas- José Régio e Camilo 'A Love for All Seasons'." *Colóquio/Letras* N°119, Jan.Março, 1991.

Lisboa, Eugênio . *José Régio, a obra e o homem*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

Lisboa, Eugênio . *José Régio* . Porto, Livraria Tavares Martins, 1957.

Lisboa, Eugênio . *José Régio – Uma literatura viva*. Lisboa, Biblioteca Breve, 1978.

Lopes, Óscar . "A Obra de José Régio. Ensaio Crítico Seguido de um Inquérito ao Autor Criticado". Porto, Separata da *Lusíada*, Vol. III. N° 9, 1956.

Lopes, Óscar – Recensão de *Os Avisos do Destino*. *O Comércio Porto*, 28 de Fev. 1956.

-Recensão de *As Monstruosidades Vulgares*, *O Comércio do Porto*, 11 de Nov. 1960.

Lourenço, Eduardo – "As confissões incompletas ou a religião de Régio"[Confissão Dum Homem Religioso] .Colóquio/ Letras, N°11, Jan. 1973, pp. 20-27.

- "A ficção dos anos 40 ou o Neo-Realismo e o resto"- *Jornal de Letras*, Ano II, n° 32, 11/24 de maio de 1982, pp. 2-3, e "Arte portuguesa – Anos Quarenta", vol 6, Lisboa , Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 139-149.

- "Situação de Régio". In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa, Editorial Presença, 1994. Págs. 144-149.

Marques, João Minhoto *Arte e vida em Jogo da Cabra Cega de José Régio*. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa,1993.

Mendonça, Fernando . *O Romance Português Contemporâneo*. Assis, 1966, pp. 13-82.

- Recensão de *Vidas são Vidas*. *Diário de Lisboa*, 20 de Ab. 1967.

- "Semiologia dos acontecimentos na ficção de José Régio". *Colóquio/Letras*, N°11, Jan. 1973, pp. 28-34.

Moisés, Massaud- "José Régio e o conto". Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 18 de Dez. 1961.

- "Há Mais Mundos". Idem. 14/9/1963.

- "José Régio e o conto". Idem. 18/11/1961.

- "Um ciclo romanesco"[A Velha Casa]. Idem, números 392,393 e 394, de 8, 15 e 22 de Ag. 1964.

Monteiro, Adolfo Casais- "Jogo da Cabra Cega" . In: *O Romance e os Seus Problemas*, Lisboa, 1950, pp. 215-234; reprod. In: *O Romance (Teoria e Crítica)* , Rio de Janeiro, 1964, pp. 323 ss. ("José Régio e o romance") .

Monteiro, Adolfo Casais . *Esboço da figura de José Régio*. *Colóquio/Letras*, N°11, Janeiro de 1973.

Mourão, Luís . "José Régio: Jogo da Cabra Cega ou o Discurso do Método da Poética". Lisboa, Separata da *Brotéia*, Vol. 116, N°4, Abril de 1983.

Nunes, João Manuel de Sousa . *José Régio (1901-69) : Introdução aos seus Romances*. Lisboa, Fevereiro de 1983. (Versão corrigida e traduzida para o português, pelo autor, da Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Manchester em abril de 1971).

Nunes, João Manuel de Sousa. "O numinoso na ficção narrativa de Régio". In: *Ensaios Críticos Sobre José Régio*. Lisboa, Edições Asa. 1994.

Parker, John M. *Three Twientieth-Century Portuguese Poets* [Pessoa, Sá-Carneiro e Régio], Johannesburg, Witwatersrand Universit Press, 1960.

Pimentel, Diana- "*Jogo da Cabra Cega* e Literatura Viva de José Régio". *Colóquio/Letras* N° 140/141, Abril/Setembro de 1996.

Pinto, Maria Luíza Rocha. *Os Monstros na Ficção de José Régio*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, 1999.

Piva, Luiz . *José Régio –O Ser Conflituoso*. Brasília, Clube de Poesia de Brasília, 1975.

Poppe, Manuel . *José Régio e a Vocação da Sinceridade*. Vila do Conde, Círculo de Operários de Vila do Conde, 1999.

Ribeiro, Álvaro- *A Literatura de José Régio*. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969.

Salema, Álvaro – "Repensar (hoje) o *Jogo da Cabra Cega*". *Colóquio/Letras*, N°38, Jul. 1977, pp. 48-51.

Segolin, Fernando . "Um exemplo de José Régio: a Personangem-Função e a Personagem-Estado", In *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo, 1978, pp. 55-62.

Serrão, Leopoldino . "Régio- Uma Heterodoxia do Sagrado". In: *Ensaios Críticos Sobre José Régio*. Lisboa, Edições Asa, 1994.

Silveira, Luís . Recensão de *Uma Gota de Sangue*. *Ocidente*, vol. XXVIII, n° 98, Ab. 1946, pp.280-281.

Simões, João Gaspar *Critica III – Romancistas Contemporâneos*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1968.
- "José Régio romancista"[*Uma Gota de Sangue*] . – Mundo Literário, N° 2, 18 de Maio 1946, pp.3-5; reprodução In: *Liberdade de Espírito*. Porto, s/d [1948], pp. 143-154.

- Recensão de *Vidas São Vidas*. Lisboa, *Diário de Notícias*, 29 de Dez. 1966.

Simões, João Gaspar. *Liberdade do Espírito (Ensaios)*, Porto, Livraria Portugália, s.d.

Sobreira, Luís. "*Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio*". *Colóquio/Letras*, N° 140/141, Abril/ Setembro de 1996.

Torres, Alexandro Pinheiro ."Itinerário parcial da ficção de José Régio - Dualismo metafisico ou idealismo dialético?". In: *Romance: O Mundo em Equação*. Lisboa, Portugália Editora, 1967.

Vasconcelos, Taborda de . "José Régio ou Jaime Franco?". IN: VVAA, *In Memoriam de José Régio*. Porto, Brasília Editora, 1970. pp. 515-524.

Vieira, Yara Frateschi . *Níveis de Significação no Romance*, São Paulo, Ática, 1974.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE