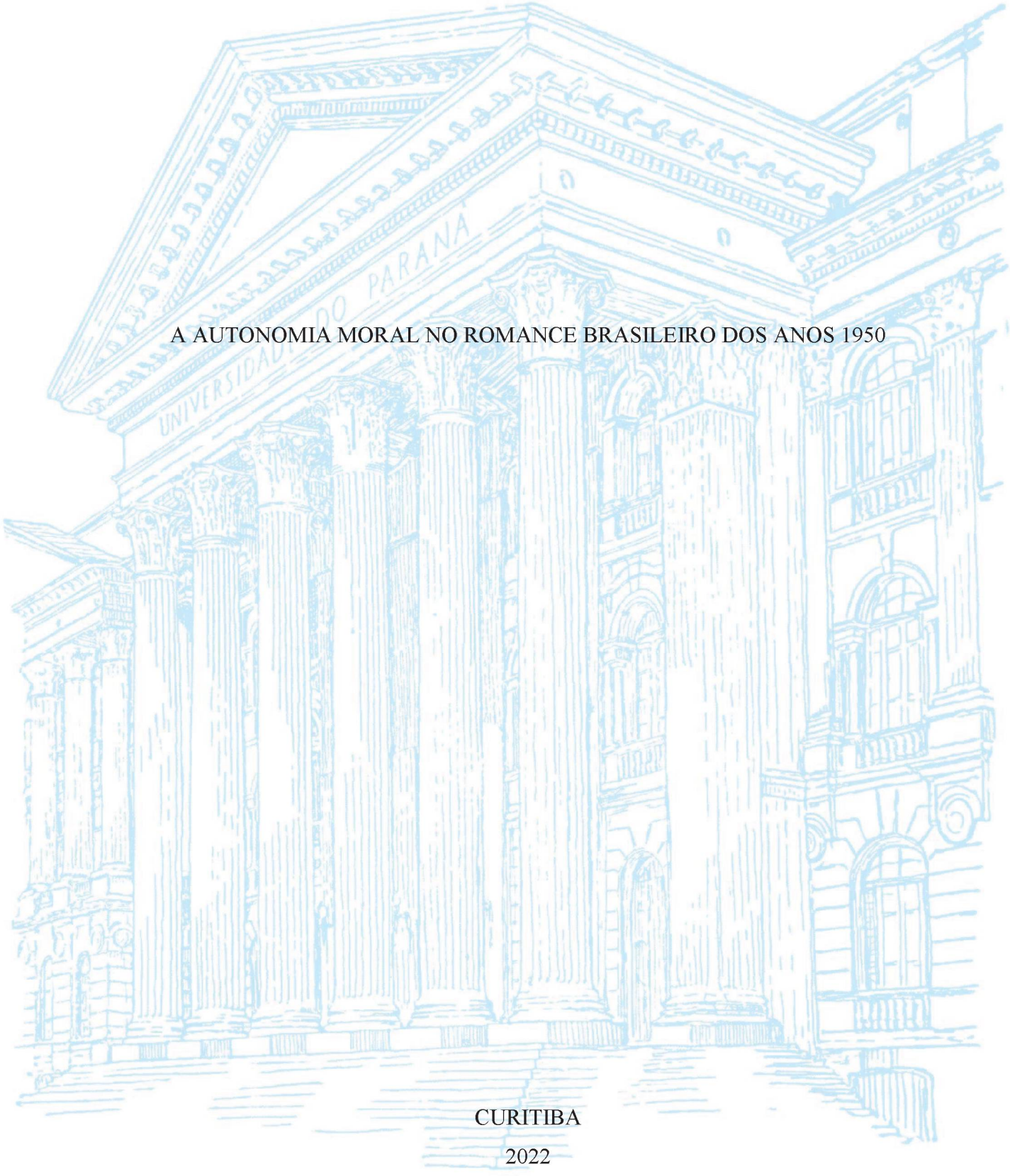
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANKAR BERTINATO GUARDIANO DE SOUZA



A AUTONOMIA MORAL NO ROMANCE BRASILEIRO DOS ANOS 1950

CURITIBA

2022

DANKAR BERTINATO GUARDIANO DE SOUZA

A AUTONOMIA MORAL NO ROMANCE BRASILEIRO DOS ANOS 1950

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários do Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas

CURITIBA

2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Souza, Dankar Bertinato Guardiano de
A autonomia moral no romance brasileiro dos anos 1950. / Dankar Bertinato Guardiano de Souza. – Curitiba, 2022.
1 recurso online : PDF.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas.

1. Literatura brasileira – História e crítica - 1950. 2. Romance brasileiro. 3. Moralidade (Direito). I. Chagas, Pedro Dolabela. II. Título.

CDD – B869.09

ATA Nº1101

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e quatro de fevereiro de dois mil e vinte e dois às 14:30 horas, na sala virtual, on line, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **DANKAR BERTINATO GUARDIANO DE SOUZA**, intitulada**: *A autonomia moral no romance brasileiro dos anos 1950***, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RAQUEL ILLESCAS BUENO (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR), RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 24 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 13:58:09.0
PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 15:06:48.0
RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR)

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 14:17:19.0
RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 156016
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 156016

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **DANKAR BERTINATO GUARDIANO DE SOUZA** intitulada: ***A autonomia moral no romance brasileiro dos anos 1950***, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Fevereiro de 2022.

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 13:58:09.0
PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 15:06:48.0
RAQUEL ILLESCAS BUENO
Avaliador Externo (DEPARTAMENTO DE LITERATURA E LINGUISTICA - UFPR)

Assinatura Eletrônica
25/02/2022 14:17:19.0
RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 156016
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 156016

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao professor Pedro Dolabela Chagas, orientador não só desta pesquisa, mas também de minha monografia e de uma Iniciação Científica. Agradeço também às professoras Raquel Illescas Bueno e Renata Telles, cujas considerações na banca de qualificação foram essenciais para a presente versão deste trabalho.

Agradeço aos amigos e colegas que me acompanharam desde a graduação até hoje, embora tenha sido difícil manter contato nesses anos de isolamento por conta da pandemia. Citar nomes implicaria na omissão de outros, o que eu consideraria imperdoável. Menciono apenas Luiz Guilherme de Oliveira e Mariana Okimoto, que além de amigos de longa data foram parceiros em mais de uma atividade acadêmica.

Acima de tudo, agradeço à minha família, meus pais Danielle Bertinato e Givanildo Guardiano de Souza, e à minha companheira Mariana de Oliveira Moreira, a primeira e mais atenciosa leitora destas páginas.

RESUMO

O principal objetivo desta dissertação é analisar a maneira que a autonomia moral é retratada no romance brasileiro da década de 1950. Seguindo a hipótese formulada a partir de trabalhos anteriores (CHAGAS, 2019; CHAGAS, BERTINATO, 2021), espera-se encontrar na produção desse período um interesse mais marcado na autonomia moral de seus personagens, em contraste com nosso romance anterior, o que se convencionou chamar de "romance de 30", em que a individualidade muitas vezes se vê subjugada a normas morais universalizáveis. Para confirmar isso, são analisados em detalhe cinco romances — *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, de 1954; *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, de 1956, *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira, de 1957; *O ventre*, de Carlos Heitor Cony, de 1958; e *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues, publicado em folhetim entre 1959 e 1960 —, enquanto outros, contemporâneos, anteriores e posteriores, são mencionados a fim de enfatizar as continuidades e divergências no que se refere ao tratamento da moral no romance brasileiro. A análise da moralidade, por sua vez, parte das considerações de estudos recentes da área (KEKES, 1989; KEKES, 1993; HAIDT, 2012; KEANE, 2016), em especial da compreensão que oferecem da vida moral como algo manifestado muitas vezes de maneira implícita e intuitiva.

Palavras-chave: Romance brasileiro. Moralidade. Anos 1950. Lygia Fagundes Telles. Fernando Sabino.

ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to analyze the ways in which moral autonomy is portrayed in the Brazilian novel of the 1950s. Following the hypothesis formulated from previous works (CHAGAS, 2019; CHAGAS, BERTINATO, 2021), it is expected that the novels from this period would show a demarked interest in the moral autonomy of its characters, in contrast to the previous tradition, the one conventionally called the "1930s novel", in which individuality often finds itself subjugated to universalizable moral norms. To confirm this, five novels are analyzed in detail — *The Marble Dance*, by Lygia Fagundes Telles, from 1954; *A Time to Meet*, by Fernando Sabino, from 1956; *Marcoré*, by Antonio Olavo Pereira, from 1957; *O ventre* ["The Womb"], by Carlos Heitor Cony, form 1958; and *Asfalto selvagem* ["Savage Asphalt"], by Nelson Rodrigues, published as a serial between 1959 and 1960 — while others contemporary, earlier, and later works are mentioned in order to emphasize the continuities and divergences regarding the treatment of morals in the Brazilian novel. The analysis of morality, in turn, starts from the considerations of recent studies in the area (KEKES, 1989; KEKES, 1993; HAIDT, 2012; KEANE, 2016), in special their understanding of the moral life as something often manifested in implicit and intuitive ways.

Key-words: Brazilian novel. Morality. 1950s. Lygia Fagundes Telles. Fernando Sabino.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10
2 A DESINTEGRAÇÃO DA MORALIDADE TRADICIONAL EM *MARCORÉ* 31
2.1 O ANTIGO E O MODERNO 32
2.2 "FUI SEMPRE INDIVIDUALISTA" 39
2.3 MEIOS-TERMOS? 44
2.4 AS FOSSAS ABERTAS 49
2.5 ANO-NOVO 51
3 A AUTONOMIA MORAL NO *BILDUNGSROMAN* DOS ANOS 1950 55
3.1 AS BOAS MANEIRAS EM *CIRANDA DE PEDRA* 62
3.2 "LIBERDADE É POUCO" 72
3.3 "A PARTE MAIS DEFINITIVA DE SI MESMO": A AUTENTICIDADE EM *O ENCONTRO MARCADO* 83
3.4 "A GRANDE NOSTALGIA DE DEUS" 98
3.5 A AUTONOMIA EM SUSPENSO EM *O VENTRE* 110
4 A DESCONFIANÇA DA AUTONOMIA EM *ASFALTO SELVAGEM* 134
4.1 "SE HOUVE O QUE HOUVE FOI A NATUREZA" 138
4.2 A MORALIDADE DE *ASFALTO SELVAGEM* ALÉM DOS VÍCIOS 150
4.3 A MORALIDADE NO DESENVOLVIMENTISMO 158
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 161
REFERÊNCIAS 176

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste na análise de cinco romances: *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira, *O ventre*, de Carlos Heitor Cony, e *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues, todos publicados originalmente entre 1954 e 1960. Embora à primeira vista não possuam muito em comum, são obras representativas de uma mudança no tratamento da moralidade no romance brasileiro do período. Contrastada à tradição imediatamente anterior, a que se convencionou chamar de "romance de 30" e que foi cenário de uma acentuada polarização entre comunistas e conservadores, a produção dos anos 50 chama a atenção por sua aparente desconfiança em quaisquer normas de comportamento que se pretendam universalizáveis. Para resumir, o romance de 1950 chama a atenção por sua ênfase na *autonomia moral* de seus personagens.

Tais observações procedem do grupo de pesquisa sobre o romance brasileiro orientado pelo professor Pedro Dolabela Chagas, do qual participei entre 2017 e 2018. Nesse grupo, lemos e discutimos dezenas de romances publicados entre as décadas de 1930 e de 1970, a fim de identificar padrões e mudanças ao longo do tempo. Minhas hipóteses foram elaboradas a partir de trabalhos surgidos nesse contexto, a dizer, o artigo de Chagas "Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil" (2019) e seu livro *Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980* (2020). Como indicado pelo subtítulo, o livro se dedica ao aumento da variação estética do romance brasileiro, que teria seu apogeu entre finais dos anos 1960 e se consolidaria na década seguinte. A produção da década de 50, portanto, é tratada na medida em que ilumina o contexto posterior, ao apresentar elementos formais, representações do Brasil e pontos de vistas que eram raros ou inexistentes no romance de 1930, considerado como um momento de "afunilamento" em que parâmetros críticos específicos geraram uma "orientação [que] podava a ironia, o riso, a metaliteratura como matéria do romance" (CHAGAS, 2020, p. 81). Essa orientação refere-se à polarização entre autores "sociais" e "regionalistas", de um lado, e "intimistas" e "psicológicos", do outro. Se boa parte da produção da década não se reduz a um dos termos da polarização, ela foi forte o suficiente, no entanto, para que a intelectualidade do país achasse necessária tal filiação, a ponto de autores que exploravam a psicologia de seus personagens, como Graciliano Ramos, serem tachados exclusivamente como autores regionalistas. No livro de Chagas, portanto, os anos 50 aparecem como um momento de passagem desse cenário restritivo para o cenário mais plural da década de 1970. É uma visão corrente, perceptível, por exemplo, na *História concisa da literatura brasileira* (2015) de

Alfredo Bosi, que fala dos romances dos anos 50 ainda em termos de "regionalistas" e "intimistas", ao mesmo tempo em que aponta o surgimento de obras "formalistas" que não se encaixariam na polarização, mas que ganhariam maior espaço apenas nas décadas seguintes, quando "a pluralidade das formas" (BOSI, 2015, posição 13834) tornaria o cenário de difícil sistematização.

Se esse quadro não é equívoco e os anos 50 de fato podem ser vistos como um momento de transição — mais plural do que os anos 30, mas menos do que os 60 e 70 —, é necessário especificar quais variações tiveram espaço. O humor e os recursos metaliterários ainda eram raros na década de 1950, de forma que não seriam os melhores elementos a se buscar a fim de ter uma visão mais geral da década. O livro de Chagas reproduz e expande os argumentos de seu artigo anterior, e é este que apresenta a ideia de que uma grande novidade do romance da época, fundamental para a produção posterior, está no seu caráter romântico.

O que isso quer dizer? No artigo, Pedro Dolabela Chagas argumenta que os romances de estreia de Clarice Lispector, Fernando Sabino, Carlos Heitor Cony e os três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles representariam a primeira produção intensa do subgênero do *Bildungsroman* no Brasil. Isto é, o romance de formação (que tem como marco o romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), narrando o processo de amadurecimento de um jovem protagonista, teria sido raro em nossa literatura até então. "[P]arece que", diz Chagas, "enquanto a representação da identidade nacional esteve em primeiro plano na nossa literatura, a formação individual pela experiência do 'mundo da vida' não despontou como tema recorrente" (CHAGAS, 2019, p. 2). Para sustentar tal afirmação, Chagas contrasta os romances supracitados aos ciclos romanescos que José Lins do Rego e Octávio de Faria iniciaram na década de 30. Se as obras dos dois autores poderiam ser consideradas *Bildungsromane* na medida em que narram trajetórias de indivíduos da juventude à vida adulta, Chagas contrapõe a isso a falta de autonomia desses protagonistas, no sentido de que seu amadurecimento não é alcançado pela própria experiência, e sim mediado por um "juízo das ações e modos de vida [...] externo ao 'eu' (e aparentemente inflexível à variação individual)", de forma que "não é dado ao protagonista o poder de desenvolver um modo próprio de relacionamento moral com o mundo" (*Ibidem*, p. 5). Esses romances, em outras palavras, estariam mais interessados no processo de *Bildung* enquanto "ângulo adequado para a crítica social" (*Ibid*, p. 5), seja de esquerda ou de direita, do que enquanto trajetórias individuais.

Estaria aí, segundo Chagas, a inovação desses romances que seguiriam à publicação de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, em 1943. *O encontro marcado*, de

Fernando Sabino, *O ventre*, de Carlos Heitor Cony, e principalmente *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário* e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, demonstrariam uma grande desconfiança das ideologias e dos códigos de condutas pré-estabelecidos e narrariam, ao contrário da adesão a qualquer programa, trajetórias individuais de autoconhecimento e autoafirmação. É isso o que Chagas chama de "*Bildung* romântica" (CHAGAS, 2019, p. 5) e "autonomia romântica" (*Ibidem*, p. 6), enfatizando a novidade que isso representava para nosso romance: "Pela primeira vez a autonomia individual era objeto de uma valoração incondicionalmente positiva, às vezes unilateralmente positiva" (*Ibid*, p. 11). Isso não quer dizer que personagens românticos não tenham aparecido antes em nossa literatura, mas sim que seria a partir dos anos 50 que eles se tornariam comuns. O aspecto romântico dessas obras seria mais decisivo para a produção posterior do que a recorrência da forma do *Bildungsroman*. Se é questionável o quanto o subgênero continuou profícuo em nosso romance posterior, o fato é que foi através dele que se consolidaram "temas, personagens e modelos de conflito que nunca mais sumiriam de nossa produção" (*Ibid*, p. 12).

Não caberia aqui uma discussão aprofundada em torno da ideia de romântico, mas algumas considerações são necessárias antes de darmos continuidade. O filósofo Rüdiger Safranski falaria do romântico como uma atitude do espírito. Enquanto o Romantismo seria um movimento circunscrito historicamente à Alemanha de meados do século XVIII e do XIX, o romântico, enquanto atitude, não se restringiria a um país ou a uma época (SAFRANSKI, 2012, p. 14). Mas dar uma definição desse "espírito" não é tão simples:

> O espírito romântico é multiforme, musical, rico em perspectivas e tentações, ama a distância do futuro e a do passado, as surpresas do cotidiano, os extremos, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão. O espírito romântico não se mantém idêntico; ao contrário, se transforma e é contraditório, é saudoso e cínico, doido até o incompreensível e popular, irônico e exaltado, apaixonado por si mesmo e sociável, ao mesmo tempo consciente e dissolvente de forma. (*Ibidem*, p. 15)[1].

Isaiah Berlin, outro autor que se dedicou ao assunto, também notaria uma série de opostos que poderiam, igualmente, definir o romântico, como "força e fraqueza, individualismo e coletivismo, pureza e corrupção, revolução e reação, paz e guerra, amor pela vida e amor pela

[1] Todas as citações de Safranski, 2012 em tradução minha. Da tradução para o espanhol de Raúl Gabás Pallás: "El espíritu romántico es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico e exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tempo consciente y disolvente de la forma."

morte" (BERLIN, 1999, p. 18)[2]. O romântico, portanto, consiste menos em um conjunto específico de crenças do que na atitude com que se posiciona. O que se mantém de uma "manifestação" romântica para a outra é seu espírito de integridade, de levar às últimas consequências o que se crê, contra as determinações externas:

> Os valores aos quais eles [os românticos] atribuíram a maior importância foram valores como integridade, sinceridade, prontidão para sacrificar a própria vida por alguma chama interior, dedicação a algum ideal pelo qual vale a pena sacrificar tudo que se é, pelo qual vale a pena viver e morrer. [...] O que as pessoas admiravam era sinceridade, pureza de alma, a habilidade e prontidão para se dedicar ao seu ideal, não importava qual fosse. (*Ibidem*, pp. 8-9)[3].

É esse ponto de vista, para o qual o ímpeto importa mais do que a motivação, que Berlin considera inimaginável antes do Romantismo. Como o autor exemplifica, "nenhum cavaleiro cristão teria imaginado, quando lutou contra os muçulmanos, que se esperava que ele admirasse a pureza e a sinceridade com que os pagãos acreditavam em suas doutrinas absurdas" (*Ibid*, p. 10)[4].

Falar de uma autonomia romântica nos protagonistas de Lispector, Telles, Sabino e Cony, portanto, não significa apontar valores específicos que sejam compartilhados por todos eles, e sim apontar o ímpeto com que os afirmam, na contramão das expectativas normativas da sociedade, entendidas sempre como medíocres e limitantes. Há, assim, como comenta Pedro Dolabela Chagas nos capítulos de seu livro sobre o romântico no romance brasileiro dos anos 1960 e 1970, uma "justificação da inadaptação do eu em sua busca de autorrealização, a legitimação de verdades individuais autofundamentadas contra os valores 'mediocrizantes' e 'falsos' da 'sociedade burguesa'" (CHAGAS, 2020, p. 343). O ponto de vista dos próprios romances e de seus protagonistas coincidem: estes são idealizados como moralmente superiores ao mundo em que habitam.

Essa perspectiva romântica, no entanto, que legitima os personagens, não é a única maneira que o romance de 1950 se diferencia da produção imediatamente anterior no tratamento da autonomia moral. No meu trabalho de conclusão de curso, defendido em 2019 e derivado das discussões feitas no grupo de estudos orientado por Chagas, analisei a moralidade de *Asfalto*

---

[2] Todas as citações de Berlin, 1999 em tradução minha: "[...] strength and weakness, individualism and collectivism, purity and corruption, revolution and reaction, peace and war, love of life and love of death."

[3] "The values to which they attached the highest importance were such values as integrity, sincerity, readiness to sacrifice one's life to some inner light, dedication to some ideal for which it is worth sacrificing all that one is, for which it is worth both living and dying. [...] What people admired was wholeheartedness, sincerity, purity of soul, the ability and readiness to dedicate yourself to your ideal, no matter what it was."

[4] "No Christian knight would have supposed, when he fought against the Muslim, that he was expected to admire the purity and the sincerity with which the paynim believed in their absurd doctrines."

selvagem, romance de Nelson Rodrigues publicado em folhetim entre 1959 e 1960. Recentemente voltei ao assunto em um artigo com coautoria de Chagas, "A moralidade em *Asfalto selvagem*: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro" (2021), que adianta algumas discussões que aparecem neste trabalho, em especial no quarto capítulo, sobre a mesma obra. Nesse artigo, contrastamos a obra de Nelson Rodrigues mais uma vez ao romance de 30, especificamente a *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, e *Capitães da areia*, de Jorge Amado, ambos publicados em 1937 e ambos emblemáticos da polarização estética e ideológica que caracterizou a década. Apesar da divergência ideológica (sendo Faria um autor católico e Amado, comunista), argumentamos que os dois autores se aproximam no que se refere à construção da moralidade em seus mundos ficcionais, por construírem "mundos ficcionais moralmente dicotômicos, estruturalmente divididos entre o certo e o errado, entre líderes e seguidores" (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 41). Nos dois casos, o mundo ficcional seria dualista, e a moralidade defendida pela obra, normativa. Em Faria, a postura correta a se adotar seria a de um ascetismo religioso, em constante combate com as tentações do mundo e dos próprios instintos; em Amado, a militância política e a solidariedade com os oprimidos, na tentativa de mudar a estrutura social injusta e cruel. Trata-se mais uma vez do padrão externo ao "eu", ao qual os personagens precisam aderir para ser vistos positivamente pela obra. Uma atitude que é indicada como a ideal para o leitor, que deveria tomar os personagens como modelos. Nos dois casos, há uma intenção militante, embora de ideologias divergentes.

O romance de Nelson Rodrigues seria diferente não por não moralizar, mas por não moralizar através de uma estrutura dicotômica que separa o mundo ficcional entre modelos negativos e positivos. Em outras palavras, "Rodrigues moralizava o texto sem enunciar juízos diretivos, não orientando a reação do leitor de maneira assertiva" (*Ibidem*, p. 34). Na prática, isso quer dizer que Rodrigues deixava a moralização a cargo do leitor, ao dramatizar, por exemplo, cenas em que as ações dos personagens traem seus discursos, revelando sua hipocrisia, o que veremos no quarto capítulo. Com o acúmulo de exemplos negativos, extrai-se uma moralização de como "não se comportar", sem, no entanto, que um modelo de comportamento alternativo seja prescrito como o adequado. Como veremos, cria-se assim uma ambiguidade em torno do que está sendo criticado: se é a prática (por não se coadunar ao discurso) ou o discurso (por ser impraticável). Há, portanto, um viés crítico na construção da moralidade no romance, mas nada que tente convencer o leitor a tomar uma atitude específica.

Todavia, o contraste de Nelson Rodrigues se dava não apenas em relação ao romance de 1930, mas também com seus contemporâneos. Uma das conclusões do artigo era a de que,

em *Asfalto selvagem*, "[c]aberia a cada um enfrentar seus próprios demônios, uma concepção de moralidade que, para arrepios da sensibilidade 'romântica' emergente no *Bildungsroman* dos anos 50, aceitava que restrições à liberdade pessoal deveriam ser aceitas para o bom convívio coletivo" (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 55). Remetíamos, como se vê, ao artigo anterior de Chagas. Tanto *Asfalto selvagem* quanto os *Bildungsromane* dos anos 50 se diferenciavam dos romances de 30, tanto intimistas quanto regionalistas, por desconfiarem dos *padrões externos ao "eu"*, mas por vias diferentes. Enquanto Telles confiaria no eu para encontrar a melhor atitude na contramão das expectativas sociais, Rodrigues desconfiaria tanto do indivíduo quanto dos códigos de conduta dominantes.

Se a ideia de autonomia romântica ilustra bem o que se encontra nas obras de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino (as de Carlos Heitor Cony, como tento mostrar no terceiro capítulo, já são mais difíceis de se encaixar nisso), para se tratar das obras de Nelson Rodrigues é imprescindível abandonar o adjetivo. E assim chegamos na hipótese anunciada no primeiro parágrafo desta introdução, a de que é pela ênfase na autonomia moral de seus personagens que o romance brasileiro de 1950 se distingue da tradição imediatamente anterior (isto é, o romance de 30). Contudo, é necessário esclarecer ainda duas coisas. Primeiro, evitar um equívoco: não pretendo afirmar que os personagens do romance de 30 não exerciam sua autonomia. É óbvio que exerciam, isso não está em questão. O que está em questão é que os juízos segundo os quais os personagens de Octávio de Faria e Jorge Amado agiam eram esquemáticos, facilmente reconhecíveis pelo leitor como ideologias específicas, e que, além disso, os juízos pelos quais eles eram julgados (pelo *próprio romance*) também o eram. Antes de me aprofundar nisso, no entanto, convém deixar claro exatamente como analiso a moralidade *nos* romances e *dos* romances.

Não existe uma metodologia para se analisar a moralidade em uma ficção. Um narratologista como Lubomír Doležel, do qual falarei mais adiante, nos ajuda a identificar a relevância da moralidade para o enredo e a construção de um mundo ficcional, mas não a descrever os valores em questão. A solução é recorrer a autores que sejam não da teoria ou crítica literária, mas dos estudos da moral. Mas, nesse caso, filósofos da moral, com pontos de vista específicos, não são tão interessantes enquanto pontos de partida do que enquanto referenciais a se remeter *ao fim* das análises. O que quero dizer com isso é que, se autores como Søren Kierkegaard e Jean-Paul Sartre aparecem neste trabalho, é por minhas análises concluírem que a moralidade de determinados personagens ou de determinados romances se relaciona de alguma maneira com suas filosofias, de forma que é conveniente e esclarecedor remeter a elas, em maior ou menor profundidade. Mas isso só pode ser feito produtivamente

após a análise do romance, pois senão se tornaria um exercício de tentar comprovar que tal obra é representativa das ideias de um ou outro filósofo pré-estabelecido, o que não é meu objetivo. Para contornar isso, recorro a autores mais recentes, que lidam com a moralidade através de evidências de "ciências duras" como a neurociência e a biologia, a fim de encarar a moralidade nos romances do modo mais imparcial possível. Minhas principais referências nesse sentido são *Moral tradition and individuality* (1989) e *The morality of pluralism* (1993), do filósofo moral John Kekes, *The righteous mind: why good people are divided by politics and religion* (2012), do psicólogo social Jonathan Haidt, e *Ethical life: its nature and social histories* (2016), do antropólogo Webb Keane. Suas considerações aparecem ao longo das análises, conforme a conveniência, e não valeria a pena comentá-los em minúcia. Afinal, o que utilizo deles são menos as contribuições originais para suas respectivas áreas do que os conhecimentos gerais, introdutórios, dos quais partem. Não se trata, portanto, estritamente de um método, mas de alguns pressupostos sobre a moralidade a partir dos quais saberei o que buscar nos romances.

O principal é a visão naturalista da moralidade compartilhada pelos três autores. Por essa perspectiva, fazer juízos morais (isto é, distinguir entre "certo" e "errado") é uma capacidade inata ao ser humano, da qual todos nós fazemos uso o tempo inteiro, conscientes ou não. Como diz Jonathan Haidt, "a natureza humana não é apenas intrinsecamente moral, ela é também intrinsecamente moralista, crítica e julgadora" (HAIDT, 2012, posição 88)[5]. O julgamento, portanto, seria principalmente inconsciente. A ideia de "intuições" ou "emoções" morais é importante para os três autores, embora com sentidos sutilmente diferentes. Para John Kekes, as intuições morais dizem respeito à conduta social na vida cotidiana, ao comportamento sobre o qual não pensamos a respeito, em acordo com a moralidade social na qual fomos educados. Ou seja, "as inumeráveis ocasiões espontâneas em que fazemos nossos trabalhos, mantemos compromissos, ajudamos os outros se pudermos fazê-lo sem muitos problemas e pagamos nossas contas" (KEKES, 1989, p. 92)[6]. Nesse sentido, as intuições morais se refeririam à esfera da moralidade em que não há conflitos, em que sequer percebemos que estamos agindo de acordo com alguma moralidade, que outras opções de ação seriam possíveis: "Normalmente, agir em várias situações morais não é uma questão de escolher, mas de fazer o que vem naturalmente" (*Ibidem*, p. 41)[7]. Nossos valores morais, ou nossos

[5] Todas as citações de Haidt, 2012 em tradução minha. Do original: "[...] human nature is not just intrinsically moral, it's also intrinsically moralistic, critical, and judgmental."

[6] Todas as citações de Kekes, 1989 e 1993 em tradução minha. Do original: "[...] the contexts of intuitions are, not moral dilemmas and conflicts, but the innumerable spontaneous occasions on which we do our jobs, keep appointments, help others if we can without too much trouble, and pay our bills."

[7] "Normally, acting in many moral situations is not a matter of choosing but doing what comes naturally."

"comprometimentos", como Kekes chama, seriam explicitamente evocados "apenas em situações morais sérias, quando somos instigados a justificar ou criticar as condutas de outras pessoas ou de nós mesmos" (KEKES, 1993, p. 88)[8]. Tais situações, no entanto, seriam raras na vida cotidiana.

Para Haidt e Keane, por sua vez, as intuições ou emoções morais têm mais a ver com reações espontâneas que antecedem o julgamento racional, independentemente da "seriedade" da situação. Como resume Keane, a "vida ética frequentemente envolve fenômenos psicológicos que operam em um nível abaixo da consciência" (KEANE, 2016, p. 22)[9]. Assim como para Kekes, a reflexividade seria secundária, induzida principalmente por circunstâncias sociais, "pois as interações sociais são a casa natural de justificativas, desculpas, acusações, razões, elogios, culpas, e todas as outras maneiras pelas quais a ética torna-se explícita" (*Ibidem*, p. 26)[10]. Haidt comenta que a racionalização posterior tende a ser feita apenas para confirmar a intuição inicial (HAIDT, 2012, posição 110), ilustrando isso com a metáfora de um cavaleiro montado em um elefante. O cavaleiro representa nosso raciocínio, o elefante nossas intuições morais. O cavaleiro tem pouco controle (embora tenha algum) sobre o elefante, mas quando um caminho já está tomado justifica como se tivesse sido de sua própria escolha.

Haidt chega a falar em "receptores morais", semelhantes às papilas gustativas, no sentido de que "todos nós temos os mesmos receptores de gosto, mas não gostamos todos das mesmas comidas" (*Ibidem*, posição 1964)[11]. Nessa metáfora, a moralidade poderia se diferenciar de pessoa para pessoa (como o gosto) e de cultura para a cultura (como a culinária), mas sempre com o mesmo objetivo: agradar os receptores morais com que a mente é equipada (como a língua é equipada com receptores de gosto). Assim como o gosto, os receptores morais seriam "ativados" instantaneamente diante de estímulos específicos, motivando determinadas reações (de aprovação ou de desaprovação) antes de qualquer racionalização consciente:

> Eles seriam adaptações a ameaças e oportunidades na vida social de longa data. Eles chamariam a atenção das pessoas para certos tipos de eventos (como crueldade ou desrespeito), e desencadeariam reações instantâneas intuitivas, talvez até emoções específicas (como simpatia ou raiva). (*Ibid*, posição 2133)[12].

---

[8] "[...] only in serious moral situations, when we are called upon to justify or criticize the conduct of other people or of ourselves."

[9] Todas as citações de Keane, 2016 em tradução minha. Do original: "Ethical life often involves psychological phenomena that work beneath the level of awareness[...]".

[10] "For social interactions are the natural home of justifications, excuses, accusations, reasons, praise, blame, and all the other ways in which ethics comes to be made explicit."

[11] "We humans all have the same five taste receptors, but we don't all like the same foods."

[12] "They would be adaptations to long-standing threats and opportunities in social life. They would draw people's attention to certain kinds of events (such as cruelty or disrespect), and trigger instant intuitive reactions, perhaps even specific emotions (such as sympathy or anger)."

É a fim de sistematizar essas intuições que Haidt propõe o que chama de teoria das fundações morais. Essas fundações seriam universais, podendo ser "ativadas" a qualquer momento, mas assumindo diferentes proporções de sensibilidade a cada caso, o que explicaria as variações entre as moralidades de indivíduos, ideologias e culturas. Seria de acordo com elas que se formariam nossas intuições (a serem, em seguida, racionalizadas ou não). Inicialmente, Haidt apresenta cinco fundações, com exemplos entre parênteses de "violações" que elas impediriam imediatamente: "Cuidado (machucar uma criança), Equidade (lucrar com a perda imerecida de outrem), Lealdade (criticar sua nação para estrangeiros), Autoridade (desrespeitar seu pai) e Santidade (agir de forma degradante ou repugnante)" (HAIDT, 2012, posição 2214)[13]. O "compromisso" com cada fundação implicaria na recusa instintiva de seus opostos — respectivamente: dano, trapaça, traição, subversão e degradação —, que podem assumir diversas faces. Partindo de uma perspectiva evolucionista, Haidt comenta como as reações imediatas provenientes de cada fundação teriam contribuído para a sobrevivência dos indivíduos equipados com ela e de sua prole, garantindo assim sua permanência genética. São argumentos complexos e amplos, e não cabe a este trabalho reproduzi-los. Haidt admite ainda a possibilidade de que as fundações sejam revistas ou que outras sejam identificadas, e, mais adiante, ele próprio propõe uma sexta fundação, que teria sido desenvolvida mais recentemente: a de Liberdade, oposta à opressão. Como a intenção de Haidt com sua nomenclatura é remeter a sensos comuns, o sentido de cada fundação é intuitivo.

A mera descrição dessas intuições morais, no entanto, não é suficiente para estabelecer comparações produtivas entre a construção da moralidade em romances diferentes. É necessário interpretar essas demonstrações momentâneas e espontâneas de moralidade como algo mais sistematizado. Pensemos na diferenciação que Webb Keane propõe entre "moralidade" e "ética". Para o autor, a moralidade seria aquilo que concerne às decisões momentâneas, enquanto a ética diria respeito aos valores mantidos a longo prazo, o modo de vida de alguém ou de um grupo (KEANE, 2016, p. 20). Keane reconhece que os dois termos se confundem: uma distinção rígida entre os dois pode prejudicar mais do que contribuir para a compreensão de suas diferenças, e por isso a adotarei apenas parcialmente. O que importa, no entanto, não é a nomenclatura, mas o discernimento dessas duas "dimensões" da vida moral. O movimento de minhas análises será o de retirar, do que Keane chama de "moralidade", uma "ética". Graças ao

[13] "[...] Care (hurting a child), Fairness (profiting from someone else's undeserved loss), Loyalty (criticizing your nation to outsiders), Authority (disrespecting your father), and Sanctity (acting in a degrading or disgusting way)."

vocabulário conciso da teoria das fundações morais, posso interpretar as ações, falas e sentimentos momentâneos dos personagens como demonstrações instintivas dos valores com os quais estão comprometidos, que, por sua vez, podem ser associados, em conjunto, a uma ética mais ampla. Como veremos no próximo capítulo, Haidt associa algumas fundações (como as de Autoridade e Lealdade) a éticas mais "sóciocêntricas", enquanto outras (Liberdade, Cuidado e Equidade) seriam priorizadas por éticas individualistas. Isso tornará mais eficaz a descrição do contraste entre os valores morais de diferentes personagens, ou entre um personagem e sua "moralidade social", para utilizarmos um termo recorrente em Kekes.

Para a coisa ficar mais clara, vejamos duas situações. Na primeira um adolescente tem dificuldade para dormir. Ele se revira na cama por horas, sem conseguir cair no sono. O rapaz sabe que uma única coisa o ajudaria: masturbar-se. Mas ele é um jovem religioso, e ceder ao desejo sexual contrariaria suas crenças. Embora saiba de antemão que vai ceder, ele tenta resistir. A segunda situação envolve um garoto, coxo, que vive nas ruas. Sem família e negligenciado pelas instituições, sua sobrevivência depende de golpes e furtos que planeja com os amigos. O plano mais recente é ambicioso: ele deve pedir abrigo a uma família rica, mas apenas com a intenção de conhecer bem a casa para que os colegas a saqueiem. O que o garoto não esperava era criar afeição pela família, que o trata como um filho. Agora ele precisa se decidir se vai se deixar ser adotado pela família ou se seguirá fiel aos companheiros e dar continuidade ao plano.

Os dois exemplos são dos romances de 30 analisados por mim e por Chagas no artigo sobre *Asfalto selvagem*. O primeiro é a cena de abertura de *Mundos mortos*; o segundo é narrado no capítulo "Família", de *Capitães da areia*. Para os dois personagens, é necessário responder ao que Webb Keane descreve como a questão com que a moralidade lida: o que se deve fazer a seguir? (KEANE, 2016, p. 18). Se o primeiro caso pode parecer um tanto banal aos olhos de um leitor moderno, para Ivo, um dos protagonistas de *Mundos mortos*, é uma questão determinante, que envolve o futuro de sua alma. Ou seja, os dois exemplos não lidam com a moralidade cotidiana, em que a moralidade social, segundo Kekes, determina o que se fazer, mas sim com verdadeiros dilemas, em que é necessário refletir arduamente. Em ambos os casos, somos convidados a compartilhar do sofrimento que acompanha a indecisão. Tratam-se de cenas muito diferentes, com possíveis consequências diferentes. O que Ivo fizer não afeta ninguém além dele mesmo. Ainda assim, ele tem total consciência do que deve fazer, pois seus valores são claros nesse quesito: deve-se resistir às tentações. É um conflito básico, para nos acostumarmos aos termos de Haidt, com a fundação da Santidade, mas também com a de Autoridade (já que a proibição é um desígnio de Deus). Sem-Pernas, o personagem de *Capitães*

da areia, por sua vez, não sabe o que deveria fazer: sua fidelidade aos colegas nunca havia sido testada dessa maneira. Além disso, sua decisão envolve não só sua própria vida (se continuará morando na rua ou se viverá com a família rica), mas também a de outros. Alguém inevitavelmente sairá prejudicado da situação, ou os amigos ou a família. Uma série de valores entram em choque. O sentimento de lealdade está dividido entre as duas partes, e surgem sentimentos morais novos, com os quais nunca esteve acostumado por conta da vida difícil que tem: ele sente o ímpeto de *cuidar* de Dona Ester, e sente-se perturbado com a ideia de *roubá-la*. Ou seja, a fundação da Lealdade, que já existia em relação aos colegas, estende-se à família generosa, e as de Cuidado e de Equidade são ativadas.

Mundos mortos compartilha dos sentimentos de Ivo: o que ele precisa aprender é seguir com eficiência a autoridade divina e manter-se puro. Como não consegue, a lógica dualista do romance o coloca no grupo dos personagens "perdidos" para as tentações mundanas. *Capitães da areia* admira os sentimentos contraditórios de Sem-Pernas (significam, afinal, que ele é bondoso, que não sente prazer na maldade gratuita), mas admira ainda mais a decisão que toma: a da lealdade (entre os oprimidos) e, principalmente, o da liberdade — segundo a lógica do romance, os burgueses são prisioneiros da rotina, enquanto os jovens moradores de rua são livres, "os donos das cidades, os que a conheciam totalmente" (AMADO, 2009, p. 27). No primeiro caso, o comportamento individual é legitimado na medida em que se direcione a uma ética do divino (pautada na Autoridade e na Santidade); no segundo, na medida em que se direcione a uma ética da comunidade. Ambos os casos remetem ao que John Kekes chama de monismo, "a visão de que existe um e apenas um sistema de valores razoável. O sistema é o mesmo para todos os seres humanos, sempre, em qualquer lugar" (KEKES, 1993, p. 8)[14]. Por mais diferente que um sistema seja do outro, eles possuem em comum o fato de proporem um valor específico como superior a todos os outros, em qualquer contexto:

> Monistas acreditam que os conflitos podem ser resolvidos porque é possível estabelecer um sistema de valores autoritário no qual existe um valor mais alto que justificadamente substituirá valores inferiores e no qual a posição de todos valores será determinada por sua contribuição ao valor mais alto. (*Ibidem*, p. 19)[15].

No caso dos romances de Octávio de Faria e Jorge Amado, para que os personagens sejam legitimados, eles devem agir de acordo com os valores que as obras colocam como o

[14] "[...] the view that there is one and only one reasonable system of values."

[15] "Monists think that the conflicts can be resolved because it is possible do establish an authoritative system of values in which there is a highest value that will justifiably override lower-ranked values and in which the standing of all values will be determined by their contribution to the highest-ranked value."

mais alto: os princípios cristãos, no primeiro; a solidariedade entre os oprimidos, no segundo. O que não quer dizer, repito, que não exista autonomia nesses romances. Ivo exerce sua autonomia tanto ao buscar se controlar quanto ao desistir e se entregar de vez ao que considerava vícios; Sem-Pernas exerce sua autonomia ao escolher a qual dos lados da estratificação social será fiel. O ponto é que a escolha individual é balizada por critérios externos, "aparentemente inflexíveis à variação individual", como diria Pedro Dolabela Chagas (CHAGAS, 2019, p. 5). Tratam-se de éticas sóciocêntricas, mas éticas que aparecem no romance defendidas por certos personagens e valorizadas pela obra em si, e não em vigor em seus respectivos mundos ficcionais. Estes, ao contrário, são mostrados pelos autores como individualistas, e portanto (segundo a moralidade da obra) *imorais*. O mundo de Faria por ignorar as fundações de Autoridade e de Santidade; o de Amado por ignorar as de Cuidado e Equidade. Ambos os romances deixam claro o que deve ser feito para corrigir isso: respectivamente, a propagação da doutrina católica, e a revolução comunista.

Os parágrafos acima são uma súmula do procedimento empregado nas análises dos próximos capítulos. As considerações de Kekes, Keane e mesmo as de Haidt, mais recorrentes, contribuem para a *descrição* da moralidade nos romances, acerca dos valores aos quais os personagens se inclinam e por quais discordâncias entram em conflitos com outros ou consigo mesmos. Evidentemente, nenhum autor tinha as fundações morais de Haidt em mente ao compor seus romances; contudo, por serem propositadamente tão básicas e, segundo as intenções do autor, universais, elas podem ser identificadas em praticamente qualquer ficção com certa objetividade. A *interpretação* propriamente dita reside na associação entre esses valores específicos e moralidades (ou "éticas", nos termos de Keane) mais abrangentes, assim como na interpretação de uma hierarquia interna aos romances, que legitima certas moralidades enquanto deslegitima outras. Autores como Octávio de Faria e Jorge Amado tornam isso mais fácil, pois enunciam explicitamente o que valorizam, seja pelo próprio narrador ou por personagens colocados em posição de autoridade moral (os militantes comunistas, que "iluminam" os garotos para o caminho certo em *Capitães da areia*). Nos romances dos anos 50, esse processo é mais sutil, mas ainda possível de ser identificado, embora com mais incerteza, na economia do texto. Cada caso é um caso: às vezes, trata-se de buscar quais personagens são "punidos" pelo que se entende como seus maus comportamentos; outras, de encontrar contradições internas entre suas falas e ações, e assim por diante.

Um exercício no geral eficaz é o de procurar em cada romance a crise que motiva o desenvolvimento do enredo. A narratologia de Lubomír Doležel em seu *Heterocosmica: fiction and possible worlds* (1998) contribui para isso. Doležel propõe uma sistematização dos mundos

ficcionais enquanto *construções*, e não como cópias do real. Assim, cada romance específico apresentaria mundos com regras próprias, por mais que pareçam próximos do real: são as operações formativas, que "molda[m] mundos narrativos em ordens com o potencial de produzir (e gerar) histórias" (DOLEŽEL, 1998, p. 113)[16]. As principais dessas operações são o que Doležel chama de modalidades, cuja importância é tão grande por "terem impacto direto na ação; elas são restrições rudimentares e inescapáveis, que cada pessoa agindo no mundo enfrenta" (*Ibidem*, p. 113)[17].

E quais são essas modalidades? Embora não negue a possibilidade de existirem outras, Doležel reconhece quatro: a alética, a deôntica, a axiológica e a epistêmica. A modalidade alética diria respeito à constituição do mundo natural (o que é "possível", "impossível" e "necessário" nesse mundo); a deôntica, às normas desse mundo (o "permitido", "proibido" e "obrigatório"); a axiológica ao que é valorizado (o que é "bom", "ruim" ou "indiferente"); e a epistêmica à esfera do saber (o que é "conhecido", "desconhecido" ou "acreditado"). É presumível que todo mundo ficcional apresente as quatro operações. O que muda é a ênfase dada a cada uma delas em cada caso. De maneira geral, a modalidade alética, por exemplo, não chamaria muita atenção em uma narrativa realista cujas restrições de possibilidade fossem próximas ao referencial do "mundo real" de seu leitor; acrescente-se, todavia, um personagem que voa (um "excedente" de possibilidade) e essa modalidade terá repercussões primárias no nível do enredo. O mesmo ocorre em uma história de detetive em relação à modalidade epistêmica: personagens diferentes acreditarão e conhecerão coisas diferentes de qualquer maneira, mas o mais relevante, para o enredo, será o que se sabe e o que se crê sobre a identidade do assassino.

Esses são os exemplos mais óbvios. Doležel, contudo, explora a presença das modalidades em todo tipo de narrativa. Além do sobrenatural, a modalidade alética rege também o que se impõe externamente aos personagens, como uma força da natureza maior que eles. Trajetórias trágicas costumam ter essa característica, ao levar os indivíduos "da cultura à selvageria [...], da civilização à destruição [...], da vida à morte [...], da riqueza à pobreza [...], do privilégio à humilhação [...], do amor à traição [...], da família à solidão" (*Ibid*, p. 117)[18]. A modalidade alética se aplica não só ao mundo como um todo, mas também aos indivíduos em

[16] Todas as citações de Doležel, 1998, em tradução minha: "[...] shapes narrative worlds into orders that have the potential to produce (and generate) stories."

[17] "[...] they have a direct impact on acting; they are rudimentary and inescapable constraints, which each person acting in the world faces."

[18] "[...]from culture to savagery [...], from civilization to its destruction [...], from life to death [...], from riches to poverty [...], from privilege to humiliation [...], from love to betrayal [...], from family to solitude [...]".

particular. Determinados personagens possuem mais ou menos capacidades do que os outros, o que não significa que habilidades sobrenaturais estejam em jogo: pode significar apenas que alguns sabem nadar e outros não. A partir do momento que a diferença na capacidade de ação de um personagem, seja por excesso ou por falta, se torna fundamental na sua relação com o mundo, o personagem se caracteriza como um estrangeiro alético.

A figura do estrangeiro [*alien*] está presente nas considerações de Doležel sobre outros sistemas modais, e será importante para este trabalho. No caso da modalidade deôntica, que rege as normas prescritivas do mundo ficcional, "o estrangeiro deôntico é uma pessoa que isenta a si mesmo dos códigos do mundo e segue seus próprios princípios" (DOLEŽEL, 1998, p. 122)[19]. O autor usa de exemplo Raskólnikov, de *Crime e castigo*. A intriga do romance de Dostoiévski é famosa: seu protagonista, vendo-se como um "grande homem", considera-se no direito de violar as normas que regem as pessoas "comuns", no caso a proibição do assassinato. Ao evidenciar a culpa e o arrependimento de seu herói, entretanto, o romance deslegitima a moralidade alternativa proposta pelo personagem: "Ao sujeitar Raskólnikov à lógica da história de queda, Dostoiévski argumenta contra o *Übermensch*, que[...] emancipa a si mesmo das normas absolutas (teonômicas)" (*Ibidem*, p. 122)[20]. Em outras obras, a inclusão de um estrangeiro deôntico serve para deslegitimar a moralidade predominante, e não o indivíduo que a contradiz: "de fato, muitas [normas] são apoiadas por instituições de legitimidade duvidosa. A pessoa que desafia os códigos impostos por tal instituição age, na verdade, com maior autoridade moral" (*Ibid*, p. 122)[21].

Em qualquer um dos casos, a modalidade deôntica pode ser considerada a fonte mais rica de narratividade (*Ibid*, p. 121). A popularidade de histórias envolvendo a violação de normas leva Doležel a comentar inclusive "a suspeita de que em mundos ficcionais proibições frequentemente são impostas apenas para serem violadas, e obrigações apenas com o propósito de não serem mantidas" (*Ibid*, p. 121)[22]. A estrutura deôntica de um mundo ficcional pode mudar (certamente com mais facilidade do que sua estrutura alética) de acordo com o avanço de seu enredo: personagens ganham ou perdem liberdade, por exemplo, se vencem uma guerra de libertação nacional ou se são escravizados. Em resumo, é essa a modalidade responsável pelas tensões entre moralidades individuais e normas sociais, às quais os personagens podem

---

[19] "The deontic alien is a person who exempts himself from the world's codex and follows his own principles."

[20] "In subjecting Raskolnikov to the logic of the story of the fall, Dostoievsky builds a case against the *Übermensch*, who, by fiat, emancipates himself from the absolute (theonomous) norms."

[21] "[...] indeed, many are backed by institutions of dubious legitimacy. The person who challenges a codex imposed by such an institution acts, in fact, on a higher moral authority[...]"

[22] "[...] the suspicion that in fictional worlds, prohibitions are often imposed only to be violated, and obligations only for the purpose of not being kept."

responder se conformando, em um extremo, ou se rebelando, no outro (DOLEŽEL, 1998, p. 122).

A modalidade axiológica é mais subjetiva, dado o que se considera bom ou ruim variar entre pessoas e grupos: "A estrutura axiológica geral dos mundos ficcionais é produto de diversas combinações e hierarquias de operadores-G ["bom", "ruim", "indiferente"] codificados e subjetivos" (*Ibidem*, p. 124)[23]. Doležel identifica dois tipos de enredos principais que partem dessa modalidade: o de busca [*quest*] e o do estrangeiro axiológico. As narrativas de busca são aquelas que envolvem, simplesmente, o esforço para se conquistar algo valorizado, o que inclui desde a expedição dos Argonautas até as histórias de amor. As narrativas de estrangeiros axiológicos, por sua vez, envolvem a "abnegação subjetiva da ordem axiológica do mundo" (*Ibid*, p. 124)[24]. O "herói romântico" é uma forma típica desse papel que "varia em um espectro [que vai] da assimilação imperfeita a uma aparente rejeição completa" (GARBER apud *Ibid*, p. 124)[25]. Doležel comenta duas manifestações principais dessa figura: o niilista e o rebelde axiológico. O niilista é aquele que recusa o próprio ato de valorizar, "substituindo [a ordem axiológica do mundo] por uma axiologia subjetiva que tem apenas um operador: indiferença" (*Ibid*, p. 124)[26]. O rebelde axiológico, por outro lado, propõe uma axiologia subjetiva contrária à dominante: "o que é valor para os códigos [do mundo] é desvalorizado no sistema subjetivo do rebelde" (*Ibid*, p. 125)[27].

Por último, a modalidade epistêmica, que rege os conhecimentos, as ignorâncias e as crenças do mundo ficcional, "expressas em representações sociais, tais como o conhecimento científico, ideologias, religiões, mitos culturais" (*Ibid*, p. 126)[28]. É, portanto, a modalidade mais subjetiva: "A pessoa de um mundo ficcional é uma 'mônade' epistêmica, percebendo a si mesma, aos outros e ao mundo inteiro de um ponto definido e distinto" (*Ibid*, p. 126)[29]. Por isso, é frequente que enredos partam de uma "distribuição desigual de conhecimento entre as pessoas ficcionais", como no exemplo já mencionado da história de mistério, que pode ser considerada uma "busca epistêmica" (*Ibid*, p. 126). Outro exemplo desse tipo está presente justamente no *Bildungsroman*, que apresenta como uma de suas características "uma transformação de *ignorância* (de si) para *conhecimento* (de si)" (SULEIMAN apud *Ibid*, p.

---

[23] "The overall axiological structuring of fictional worlds is a product of diverse combinations and hierarchies of codexal and subjective G-operators."

[24] "Subjective abnegation of the world's axiological order [...]".

[25] "[...] ranging in a spectrum from imperfect assimilation to an apparently thorough rejection".

[26] "[...] replaces it with a subjective axiology that has a single operator: indifference."

[27] "What is a value in the codex is disvalue in the rebel's subjective system[...]".

[28] "[...] expressed in social representations, such as scientific knowledge, ideologies, religions, cultural myths."

[29] "The person of the fictional world is an epistemic 'monad,' perceiving himself or herself, other persons, and the entire world from a definite and distinct vantage point."

127)[30]. Ou seja, a busca epistêmica não se refere apenas a problemas específicos, como a resolução de um crime, mas também a questões mais vagas e abrangentes, inclusive sem respostas objetivas possíveis, como o autoconhecimento e o conhecimento do mundo. Outra forma em que a modalidade é enfatizada é nas narrativas envolvendo enganos [*deceptions*], em que um personagem "induz o ignorante a agir baseado em informações falsas" (DOLEŽEL, 1998, p. 127)[31]. Há ainda o autoengano, como no exemplo de *A passage to India*, de E. M. Forster, em que "o autoengano que alimenta informações falsas é o preconceito social e racial dos colonialistas" (*Ibidem*, p. 128)[32]. É ao abandonar as representações sociais de seu grupo que um personagem se torna um estrangeiro epistêmico.

Como já foi dito, essas modalidades podem ser combinadas de inúmeras maneiras, em diferentes intensidades. O que é difícil imaginar é um mundo ficcional em que nenhuma seja tensionada de alguma forma, no sentido de haver desacordos e discrepâncias entre os personagens. Como Doležel comenta:

> Mundos ficcionais compósitos são típicos, na verdade necessários, para narrativas. Mundos ficcionais narrativos são, em regra, constituídos por simbioses, hierarquias e tensões de muitos domínios. Eles precisam ser semanticamente heterogêneos a fim de fornecer palco para várias e diversas pessoas atuantes, histórias e contextos. (*Ibid*, p. 23)[33].

Uma das formas mais básicas de um mundo ficcional ser composto é por uma estrutura diádica. Nela, o mundo ficcional "é dividido em dois domínios governados por restrições globais contrárias" (*Ibid*, p. 23)[34]. É o caso de certas narrativas em que personagens transitam do mundo natural a um mundo fantástico, mas a divisão pode se dar por qualquer outra modalidade, não só a alética. A composição do mundo também varia: ele pode ser proporcionalmente diádico, ou homogêneo, ou homogêneo com a exceção de um único indivíduo (o estrangeiro), ou fragmentado em inúmeros "mundos" com regras (aléticas, deônticas, axiológicas ou epistêmicas) diferentes, e assim por diante.

Note-se que, assim como a teoria das fundações morais de Haidt, as modalidades de Doležel servem menos para a interpretação dos textos do que para uma descrição relativamente objetiva. A compreensão de seus conceitos não é necessária para a leitura de minhas análises,

---

[30] "[...] a transformation from *ignorance* (of self) to *knowledge* (of self)[...]".
[31] "[...] to induce the ignorant person to act on false information."
[32] "[...] the self-deception that feeds false information is the social and racial prejudice of the colonialists."
[33] "Composite fictional worlds are typical, indeed necessary, for narratives. Narrative fictional worlds are, as a rule, constituted by symbiosis, hierarchies, and tensions of many domains. They have to be semantically heterogeneous in order to provide the stage for many and diverse acting persons, stories and settings."
[34] "[...] two domains governed by contrary global constraints."

pois recorrerei a eles apenas esporadicamente, como "atalhos" que informam, em um único termo, tipos de enredo e de personagens que de outra maneira exigiriam um desenvolvimento mais longo. Descrever um personagem como um estrangeiro axiológico, por exemplo, é o mesmo que dizer que ele possui valores morais específicos que o resto de seu mundo ficcional como um todo não compartilha — mas de maneira mais clara e dinâmica[35].

O principal motivo para que seja importante explicar aqui os conceitos de Doležel, no entanto, é o fato de que eles foram fundamentais para a própria seleção do *corpus* e para a elaboração das hipóteses. Com suas modalidades em mente, uma das primeiras coisas que chama atenção ao se contrastar o romance de 1950 com o de 1930 é a diferença de ênfase nas restrições aléticas e mesmo deônticas. Os personagens de Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino, por exemplo, lidam pouco com *impossibilidades*: é uma característica essencial de seus mundos e de seus enredos que eles sejam capazes de escolher entre inúmeras alternativas, o que torna seus conflitos questões de preferências. Nos romances sociais de Jorge Amado, por sua vez, a miséria é uma restrição alética forte, que restringe, e muito, a capacidade de ação de seus personagens. Toda a questão moral de um romance como *Capitães da areia* é subordinada a isso. Assim, que os personagens roubem é de antemão justificado como meio de sobrevivência. Quando Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, rouba um livro, esse ato deve ser compreendido e julgado segundo parâmetros completamente diferentes, já que ela não sofre restrições que tornem isso um ato de sobrevivência. Para citar ainda outro exemplo, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o horizonte de ação dos personagens é tão reduzido que a questão de valores sequer é abordada com ênfase. Fabiano e sua família fazem o que são capazes dentro de suas exíguas possibilidades, e quando surge a oportunidade de um ato subversivo (quando Fabiano encontra o policial que o agredira sozinho e indefeso) ele é descartado de antemão, como se a subserviência à autoridade não fosse uma restrição deôntica, e por isso *violável*, mas uma lei da natureza. "Governo é governo" (RAMOS, 1999, p. 107): eis a única coisa que precisa pensar para aceitar que uma rebelião dessas está fora de seu alcance. Assim, a distância entre a moralidade nos romances do *corpus* e no romance regionalista de 30

[35] Vale comentar que tanto Haidt quanto Doležel foram discutidos no grupo de estudos mencionado anteriormente. Pedro Dolabela Chagas e Miriany Litka Guimarães, outra participante do grupo, publicaram recentemente um artigo em que utilizam os dois autores para a análise da moralidade. O artigo está interessado na relação obra-leitor, no sentido de inferir valores morais sugestionados em textos que não os enunciam no plano da narração, e o método proposto apresenta ainda, além das fundações morais de Haidt e das modalidades de Doležel, conceitos de pragmática. Como se vê, nossos métodos são diferentes, apesar das referências em comum. A principal diferença é que utilizo as fundações de Haidt para descrever os valores morais dos *personagens*, e não para identificar os valores que o próprio texto suscita no leitor, embora as duas coisas, é claro, estejam relacionadas. O artigo de Chagas e Guimarães está disponível em: https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/35849.

já está demarcada desde a construção de seus mundos ficcionais. Os romances intimistas, por sua vez, tendem a apresentar mundos e enredos em que as modalidades determinantes são as axiológicas e deônticas, de maneira que a liberdade de ação de seus personagens é enfatizada — o que está mais próximo dos romances da década de 1950. Por conta disso, a comparação entre eles será mais produtiva e recorrente nos próximos capítulos.

Por questões de espaço, não é possível analisar minuciosamente o romance de 30. Tomar as obras de Jorge Amado e de Octávio de Faria como metonímias de toda a produção de uma década seria, no mínimo, redutor, e tornaria de pouco valor qualquer análise comparativa que se pretenda mais geral. A concepção deste trabalho correu dois riscos diferentes, portanto: de um lado, o de me estender longamente sobre obras que não eram meu objeto; do outro, o de resumir uma produção rica em uma generalização pouco produtiva. Para contorná-los, me fiei a um estudo seminal sobre o período: o livro *Uma história do romance de 30* (2015), de Luís Bueno, que apresenta não só leituras aprofundadas de centenas de romances desse contexto como também uma rica remissão ao debate intelectual da época. Como Bueno mostra, o romance da década de 30 não era um bloco homogêneo, como por vezes chega a ser considerado até hoje. Existiram grandes mudanças no decorrer da década, e mesmo no auge da polarização entre o regionalismo e o intimismo, que Bueno situa entre os anos de 1933 e 1936, a variação interna não foi insignificante. O que não quer dizer que não tenha existido também padronização e expectativas normativas sobre como os romances *deveriam* ser, como Pedro Dolabela Chagas observa ao falar de um afunilamento na variação estética. Como as análises de Bueno frequentemente lidam com a moralidade, remeterei às suas leituras de romances específicos que dialoguem produtivamente com meu *corpus* sempre que for pertinente, complementando suas considerações com o vocabulário que adoto nas minhas próprias análises. Espero com isso enriquecer meu trabalho sem torná-lo muito mais longo e exaustivo, o que poderia acontecer se eu tivesse que introduzir e analisar do zero cada romance mencionado.

Já que o contraste entre os romances do *corpus* e a produção anterior e posterior é recorrente, cabe aqui assinalar em uma ou duas palavras minha perspectiva histórica. Em resumo, tendo a concordar com o que diz Franco Moretti em ensaios como "Da evolução literária", em que defende "uma história literária 'mais lenta', na qual a estabilidade e as convenções teriam o espaço que merecem" (MORETTI, 2007, p. 315). Nessa perspectiva, a história literária, enquanto plano macroscópico, se transformaria gradativamente, mas as mudanças em si, no nível microscópico, não seriam gradativas, e sim "pontuais" (*Ibidem*, p. 316). Ou seja, não se trata de buscar em centenas de textos alterações graduais de determinado

elemento, mas sim de encontrar uma mudança pontual em um texto que de resto mantém semelhanças suficientes com a tradição (fazendo com que sua influência na literatura posterior pareça "gradual"). O que busco nos romances do *corpus*, portanto, são essas rupturas microscópicas que, se não chegam a fazer com que a obra como um todo se difira drasticamente de outras, anteriores e contemporâneas, abre, por outro lado, novas possibilidades que a produção posterior pode explorar ou abandonar. O melhor exemplo disso encontra-se no terceiro capítulo, em que analiso a defesa irrestrita da liberdade individual (a "autonomia romântica" comentada por Chagas) como a principal "mudança pontual" da obra de Clarice Lispector em relação ao romance intimista, da qual autores posteriores, especificamente Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino, se apropriariam exercendo suas próprias mudanças pontuais, que não influenciaram a produção posterior, embora outros aspectos de seus romances, sim. É um processo, insisto, que teria grandes repercussões no romance brasileiro, mas que só é perceptível no nível microscópico.

O primeiro romance analisado é *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira, publicado em 1957. Fujo da ordem cronológica, que tentei respeitar no resto deste trabalho, por dois motivos. Em primeiro lugar, é a obra do *corpus* mais próxima do romance de 30, o que torna possível introduzir as primeiras comparações entre a produção das duas décadas com ênfase maior do que nos outros capítulos. Em segundo lugar, o romance apresenta um conflito moral que, senão deixa de ser complexo por isso, é posto em termos básicos: o conflito entre uma sociedade relativamente coesa em seus valores e um indivíduo que não compactua com eles, isto é, um "estrangeiro axiológico". Entendido esse conflito que, em última instância, deriva do choque entre duas moralidades (uma pautada na fundação da Liberdade e a outra na da Autoridade), será mais fácil reconhecer, depois, o conflito entre outros valores nos demais romances. Nesse capítulo, analiso como a obra encena valores que remetem a uma ética sóciocêntrica, interessada no bem-estar da comunidade, em oposição a valores individualistas. Os primeiros constituem o que vou chamar de uma moralidade "tradicional", os segundos, uma moralidade "moderna". Por apresentar a moralidade tradicional como um conjunto de valores excessivamente rigorosos, que se recusam a aceitar as mudanças dos tempos e por isso prejudicam todos os envolvidos, o romance acaba por assumir um ponto de vista liberal, raro em nossa literatura, seja de esquerda ou de direita.

Uma objeção possível a este trabalho seria em relação justamente à escolha dos quatro romances seguintes. Por que dar tanta atenção à *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado* e *O ventre*, que já foram tratados no artigo de Pedro Dolabela Chagas sobre o *Bildungsroman* brasileiro dos anos 50? Embora eu parta de suas considerações, principalmente de sua leitura

sobre os elementos românticos desses romances, nossas interpretações divergem o suficiente para que o terceiro capítulo desta dissertação não possa ser visto como uma repetição mais detalhada de seus argumentos. Se por um lado reforço suas conclusões de que seria nessas obras que se consolidaria um tipo de personagem que se tornaria recorrente em nosso romance posterior, por outro, identifico em Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino uma defesa da moralidade cristã que os aproximaria dos intimistas dos anos 30, mas por meios diversos — através da legitimação romântica de seu protagonista como desenvolvida por Clarice Lispector. Outro ponto em que me afasto de Chagas é ao ler as obras de Carlos Heitor Cony como mais distantes do *ethos* romântico de seus contemporâneos, embora compartilhe, principalmente em seu romance de estreia, de alguns de seus pressupostos.

A leitura que faço de *Asfalto selvagem* no quarto capítulo, por sua vez, de fato não difere muito daquela que eu e Chagas apresentamos em nosso artigo. Não obstante, sua inclusão aqui é pertinente na medida em que reforço a posição de Nelson Rodrigues na contramão das tendências românticas do romance brasileiro da década de 1950. Reproduzindo brevemente os contrastes entre sua obra e a do romance de 30, foco principal do artigo, posso me dedicar aqui a explorar com mais afinco as distinções entre Rodrigues e seus contemporâneos, lá apenas sugerida. Graças à distância de seu narrador e à descentralização de seu foco narrativo, nenhum personagem aparece aos olhos do leitor como um modelo ou mesmo como alguém com quem seja adequado se identificar. Nelson Rodrigues desmantela a legitimação romântica do indivíduo ao mostrar quase todos seus personagens como sórdidos, egoístas, hipócritas e ridículos, com nenhuma ou poucas qualidades redentoras. A própria concepção de uma oposição entre indivíduo e meio se desmancha. Ao invés de um eu e um mundo cujos valores entram em conflito, *Asfalto selvagem* mostra diversos indivíduos cindidos entre seus impulsos, quase sempre abjetos, e uma imagem social, construída a partir de valores tradicionais, que temem manchar — mas apenas por não quererem perder prestígio. Essa construção de efeitos cômicos é uma forma de encarar a moralidade que apareceria pouco tanto no romance brasileiro anterior quanto no posterior, evidenciando a singularidade de Nelson Rodrigues na literatura brasileira.

Ao longo desses três capítulos, recorro também a críticas da época, às quais tive acesso graças ao acervo da Hemeroteca Digital Brasileira. Não pretendo com isso esgotar a fortuna crítica das obras, e a maior parte dos textos a que tive acesso sequer são mencionados, mas só aqueles pertinentes a meus interesses. Além de serem interessantes por si mesmas (não só pelas interpretações que apresentam, mas também como manifestações de como os romances foram recebidos inicialmente), essas críticas contribuem para que eu não perca de vista o juízo moral

da época. Afinal, minha distância histórica em relação a esses textos torna ainda maior o risco sempre existente de que meus próprios valores se insinuem nas interpretações, principalmente ao lidar com temas como adultérios e relações sexuais casuais, que hoje são encarados de maneira muito diferente do que há sessenta anos, quando esses romances foram escritos e publicados. Não que os valores desses críticos não se insinuem em suas leituras (e falarei disso já no próximo capítulo), mas, pelo menos, são valores correntes *na época* — o que me proporciona um terreno um pouco mais seguro para evitar anacronismos.

Por último, é claro, um capítulo de conclusão em que retomo as considerações anteriores a fim de propor de modo mais sistematizado novas hipóteses sobre o que já deve estar claro ser o interesse latente desta pesquisa, para além da análise dos cinco romances do *corpus*: contribuir para uma melhor compreensão da década de 1950 na história do romance brasileiro.

Sem mais delongas, passemos ao romance e ao autor menos lidos entre os analisados. *Marcoré*, de Antonio Olavo Pereira, e sua representação de uma sociedade cuja moralidade está se desintegrando.

2 A DESINTEGRAÇÃO DA MORALIDADE TRADICIONAL EM *MARCORÉ*

Apesar de sua publicação prevista para 1953[36], *Marcoré*, o primeiro romance de Antonio Olavo Pereira, só sairia ao público quatro anos depois, em 1957. O autor não era então exatamente um desconhecido. Publicando contos em revistas dispersas desde finais da década de 1930, quando estava na faixa dos vinte anos, Olavo Pereira chamaria a atenção de Graciliano Ramos, que o incentivaria a continuar escrevendo. Em 1949, sua breve novela *Contramão* ganharia o Prêmio Fábio Prado, sendo publicada pela célebre editora de seu irmão mais velho, José Olympio, no ano seguinte. A recepção foi positiva: Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, José Lins do Rego e Paulo Rónai são alguns dos nomes cujos elogios constam na contracapa de sua segunda edição, de 1975. Nada que se comparasse, entretanto, à recepção que teria sua obra seguinte. *Marcoré* atraiu para o autor não só novos admiradores entre a nata da intelectualidade do período (Antônio Cândido, Gilberto Freyre e Assis Brasil entre eles), como se tornou um *best-seller*[37], com uma segunda edição saindo ainda em 1957. O autor seria novamente premiado, dessa vez com o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. A julgar pelas críticas do período disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, tratava-se de um consenso: o romance era uma obra-prima.

E hoje, entretanto, romance e autor são praticamente desconhecidos. Sua novela *Contramão* e seu segundo e último romance, *Fio de prumo*, de 1965, não são reeditados desde a década de 70, e por mais que *Marcoré* tenha se mantido em catálogo e sido objeto de elogios em *blogs* e revistas literárias desde então, seu interesse na academia (geralmente o local em que mais se "resgata" autores esquecidos) é quase nulo. Por quê?

É em torno desta pergunta que organizo este capítulo. Minha hipótese é que *Marcoré* teria sido recebido com tanto entusiasmo na época por apresentar um elemento de novidade, que não foi devidamente compreendido, ao mesmo tempo em que mantinha traços reconhecíveis do romance de 30. Com o tempo, tal novidade se tornaria de difícil percepção, justificando em alguma medida (embora não por critérios de qualidade) que tenha caído em esquecimento. Essa novidade, ao meu ver, é a maneira que explora a autonomia moral de seu

---

[36] É o que consta nos anúncios de futuros lançamentos da José Olympio Editora em diversos jornais durante o segundo semestre do ano. Ver, por exemplo: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 15-16 de agosto de 1953, p. 9; *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1953, p. 4; e *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1953, p. 3 do Suplemento Literário. Todos disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

[37] O jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, registra onze semanas, entre 8 de junho e primeiro de dezembro de 1957, em que *Marcoré* esteve entre os livros brasileiros mais vendidos em "livrarias representativas" do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Fonte: acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

protagonista. Ao contrário do que ocorre nas obras de Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino ou Carlos Heitor Cony, contemporâneos seus que analiso no próximo capítulo, é uma autonomia posta em conflito direto com um meio cuja moralidade é ainda muito rígida e normativa. De certa forma, é o conflito moral mais básico que podemos encontrar em uma ficção: entre uma sociedade relativamente coesa em seus códigos e costumes e um indivíduo relativamente independente. Por isso é o romance ideal para começarmos nossa discussão.

2.1 O ANTIGO E O MODERNO

Marcoré é estruturado como um diário íntimo, mantido esporadicamente ao longo de duas décadas por um narrador que nunca revela seu nome. Sua primeira anotação é no dia em que Sílvia, sua mulher, anuncia que está grávida. O narrador então está na faixa dos quarenta anos, e a vinda tardia do primeiro filho do casal traz consequências drásticas para a família. Em primeiro lugar, Sílvia, preocupada com a própria saúde e a do filho durante o parto complicado, faz uma promessa de nunca mais manter relações sexuais, que está decidida a cumprir. Em segundo lugar, D. Ema, mãe de Sílvia, tenta impor ao garoto (chamado Marco Aurélio, mas logo apelidado de "Marcoré") restrições e costumes com os quais o narrador não concorda. Sílvia e seu pai, Seu Camilo, tentam conciliar os ânimos, mas conforme este falece e aquela adoece, os desentendimentos entre genro e sogra levam a uma ruptura completa. Além do drama familiar em primeiro plano, acompanhamos também a rotina da cidade, no estado de São Paulo, semelhante à Batatais em que o autor nasceu. É uma típica cidade do interior. Todos se conhecem, a religião é importante, os laços de compadrios são comuns e valorizados, coronéis ainda possuem riqueza, terras e influência, e processos de modernização impostos pelo Estado são vistos com suspeita.

É provável que esse breve sumário seja suficiente para que alguém familiarizado com a produção reconheça uma proximidade entre *Marcoré* e o romance regionalista de 30. Não à toa, é o único romance analisado nesta dissertação que não se passa em uma capital. O próprio Antonio Olavo Pereira, segundo a nota bibliográfica da décima terceira edição do romance, considerava Graciliano Ramos e José Lins do Rego como seus "mestres" (1995, p. vii). E, como nos romances desses dois autores, *Marcoré* dramatiza um Brasil na transição do velho para o novo. O plano de fundo reforça isso. As fazendas, a figura do coronel, a religiosidade e a superstição do povo, a alocação hereditária de funções (o narrador ocupa o antigo cargo do sogro em seu cartório), a indistinção entre o público e o privado (Aristides, seu colega de repartição, é também seu compadre), o núcleo familiar estendido (os pais de Sílvia moram com

o casal), são todos elementos que remetem a um Brasil que na década de 30 já era tratado como antigo, "arcaico", "tradicional". Em 1957, então, certamente estava ainda mais distante da realidade de seus leitores. Regionalismo, portanto?

Não exatamente. Pode parecer curioso, mas a crítica da época pouco estabeleceu relações entre *Marcoré* e o regionalismo de 30. Foram frequentes, sim, as comparações com Graciliano Ramos, mas em termos de estilo e tom, e não de "material", por assim dizer. O crítico Valdemar Cavalcanti descreveria sua linguagem como "precisa mas flexível, enxuta mas dúctil, que lembra, em alguns passos, o melhor Graciliano, pela força e contensão" (CAVALCANTI, 1957, p. 31). Permínio Asfora compararia a experiência de leitura do romance de Olavo Pereira com a de *Angústia* (ASFORA, 1958, p. 31), e a poeta Lia Corrêa Dutra construiria todo um artigo em torno das proximidades e diferenças entre os dois autores (DUTRA, 1957, pp. 31-32). No geral, preferiu-se salientar o caráter "psicológico", "intimista", "introspectivo" da obra. Um trecho da crítica de Brito Broca sobre *Marcoré*, reproduzido na orelha da primeira edição do romance seguinte de Olavo Pereira, *Fio de prumo*, vai nesse sentido: "Está é, pois, uma tragédia de família — de família encarada no plano das relações psicológicas e não como grupo social".

É uma tendência olhar toda a obra de Olavo Pereira nesses termos. Anos depois, Alfredo Bosi, nas três vezes que menciona o autor em sua *História concisa da literatura brasileira*, o colocaria não no "veio neorrealista da prosa regional", mas sim como "intimista" (BOSI, 2015, posições 12967, 13080, 13530). Desde a primeira novela do autor, *Contramão*, de 1950, essa seria a recepção dominante, como atesta o comentário de Rachel de Queiroz para a revista *O Cruzeiro*:

> [...] a gente se sentiria muito tentada a enveredar por uma análise longa do estreante Antonio Olavo filiado àquela corrente introspectiva que é talvez a mais significativa do romance brasileiro: a corrente da "solidão e da angústia", que tem como porta-estandartes os grandes nomes de Octávio de Faria e de José Geraldo Vieira. E à qual de certo modo também se incorpora mestre Graciliano, esse ambivalente, já que é também um dos maiorais da nossa, a do chamado "romance nordestino". (QUEIROZ, 1951, p. 130).

Indiretamente, talvez, o comentário da autora de *O quinze* explica por que a associação ao regionalismo não foi profícua: Olavo Pereira era paulista, e não nordestino. Como Luís Bueno mostra em seu estudo sobre o romance de 30, a polarização entre regionalismo e intimismo tinha outras variáveis, possivelmente ainda mais determinantes para a alocação dos autores em grupos distintos por parte da crítica. Uma delas era justamente a geográfica, separando os autores entre os do Norte e os do Sul. Outra, ideológica, separando-os entre

autores sociais (que criticavam a sociedade por um ponto de vista político, de esquerda) e psicológicos (que a criticavam por um ponto de vista moral, católico). Olavo Pereira certamente não era um nortista, e também não era comunista. Bueno, entretanto, comenta que, perto do final da década, se tornaria frequente a produção de um "regionalismo" desvinculado desses termos, mais pautado na "exploração daquilo que já se chamou aqui de crônica, ou seja, a revelação de uma particularidade de algum lugar do Brasil pela ficção" (BUENO, 2015, p. 470).

Isso levaria outros críticos a afastarem, ou pelo menos relativizarem a inscrição de Olavo Pereira enquanto autor "intimista". Boa parte da crítica de Gilberto Freyre, por exemplo, estaria dedicada a realçar o caráter regionalista da obra, elogiando o autor por não cair numa recusa "ao ambiente brasileiro de província, por mera reação sectária ao regional ou ao pitoresco. Reação de quem se considerasse superiormente introspectivo; acima de regiões ou de províncias" (FREYRE, 1957, p. 4). Em seguida, um longo parágrafo se posicionando contra o que chama de "guerra santa ao regional", citando, além de *Marcoré* outros romances, contos, poemas, peças e ensaios dos últimos anos que descreve vagamente como "de caráter em parte regional ou brasileiro" (*Ibidem*, p. 4). Freyre cita também a crítica de Paulo Rónai sobre *Contramão*, que tem um trecho reproduzido na contracapa da segunda edição da novela. O crítico afirma ser um equívoco "considerar *Contramão* obra meramente ou sobretudo introspectiva. As recordações que vêm moldando a figura do protagonista trazem reminiscências concretas e pitorescas de um ambiente provinciano bem brasileiro".

Luís Bueno comentaria que ainda no final da década de 30 surgiria "a percepção de que autores que não seguiram rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes" do que os autores restritos ao regionalismo ou ao intimismo (BUENO, 2015, p. 426). É curioso, então, que mesmo após duas décadas ainda haveria um esforço de restringir um romance a um dos termos da polarização. Freyre e Rónai, nesse sentido, estão mais certos, por verem Olavo Pereira como um autor que concilia as duas coisas. Apesar da abordagem psicológica, o contraste entre o "antigo" e o "moderno" é tema de seus três livros. Sobre *Fio de prumo* falarei no próximo capítulo. Mas vale a pena tratar rapidamente de como o problema aparece em *Contramão* para vermos como *Marcoré* se difere.

Novela de extensão pouco maior que um conto, *Contramão* acompanha os pensamentos de outro narrador inominado, do momento em que sai de seu escritório no centro de uma metrópole até a manhã seguinte, que passa insone na casa em que vive com a família. Tímido e excessivamente retraído, chega a espantar-se com a multidão ao sair do emprego:

> Nada sei das finalidades da vida. Insensível às suas alegrias, só tenho consciência de seu lado mau. Ouço risos — risos excessivos à minha volta. A vida não será um chifre duro de roer. Eu é que não me integrei nela. Não acompanho o passo dos caminhantes apressados. Talvez ande na contramão. (PEREIRA, 1975, p. 7).

Não há maior integração em casa. O único familiar com quem conversa de forma apaziguada é sua irmã mais nova. Dos outros, evita o contato. Lentamente, descobrimos que a família saíra do interior motivada pelo pai, em busca de oportunidades para os filhos na cidade grande. Henrique, um dos irmãos do narrador, de fato consegue dinheiro, mas gasta principalmente consigo mesmo. Lembrando de ter ouvido um dia o pai admitir que sentia saudades do interior, o narrador reflete: "Teríamos sido mais felizes sem essa mudança? Algo me diz que sim. Teríamos vivido na mesma pobreza, mas sem sobressaltos, sem grandes ambições, sem aparências" (*Ibidem*, p. 45). A timidez natural do narrador foi aguçada pela mudança para a cidade grande. Sua frustração atual deve-se à nostalgia desse mundo perdido e também a um amor perdido praticamente ao mesmo tempo: sua namorada do interior o havia abandonado para casar-se com um homem por interesse. No fim da novela, após um sonho embriagado, o narrador passa a sentir esperanças ao pensar em corresponder ao interesse que demonstra por ele uma colega de trabalho, Nair. "Há um chamado de fora para a vida" (*Ibid*, p. 79), anuncia. É uma resolução um tanto convencional depois do retrato de uma angústia existencial tão aguda: o amor verdadeiro como alternativa ao vazio de sentido da vida moderna.

Luís Bueno identificaria, em personagens como o Carlos de Melo, de *Menino de engenho*, Luís da Silva, de *Angústia*, e Belmiro Borba, de *O amanuense Belmiro*, um tipo frequente no romance de 30. Esses personagens, "frutos de uma aristocracia rural decadente, já estão desligados da vida rural e, ao mesmo tempo, não conseguem se integrar à vida urbana" (BUENO, 2015, p. 101). O narrador de *Contramão* não vem de uma aristocracia, e talvez por isso seu "desligamento" da vida rural não seja tão drástico, mas o retorno a esse mundo não é encarado como uma possibilidade. A incapacidade de integração à vida urbana, portanto, é a mesma.

Em *Marcoré*, por sua vez, essa relação é invertida. O deslocado não é mais o nostálgico pelo mundo antigo, mas o indivíduo por assim dizer "moderno" que, ainda assim, *pertence* a um mundo antigo, de forma que não consegue se desvencilhar completamente dele. Da permanência do antigo no novo, passa-se, então, ao surgimento do novo no antigo. Se em tom e estilo *Marcoré* não difere tanto de *Contramão*, e também faz pensar em *Angústia* e *O amanuense Belmiro*, em termos de ambientação a coisa é diferente. A Maceió e a Belo Horizonte desses autores são capitais retratadas em sua contemporaneidade, enquanto a

cidadezinha anônima de *Marcoré* definitivamente pertence ao passado. Seu mundo se parece menos com os mundos que Luís da Silva e Belmiro Borba habitam no presente do que aqueles, perdidos, que sobrevivem em suas memórias. A nostalgia por um mundo perdido, que aproxima *Contramão* de *Menino de engenho*, *Angústia* e *O amanuense Belmiro*, produz uma melancolia elegíaca. A luta no presente contra um mundo cujas regras não se aceita, que é o drama de *Marcoré*, assume proporções trágicas.

Paulo Rónai diria, em sua crítica sobre *Marcoré*:

> É fácil imaginar o que teria feito com tal assunto um romancista católico do estilo de Mauriac ou de Graham Greene: mais um patético drama de santidade, com a mãe como única protagonista possível, sendo que as demais personagens formariam em seu redor um coro de meras comparsas. A derrisão ou a incompreensão delas serviria para ressaltar mais a vitória da fé sobre a carne mortificada. (RÓNAI, 1957, p. 28).

Nessa "versão alternativa" que o crítico conjetura, uma paródia verossímil de literatura católica, Sílvia seria a figura heroica que salvaguarda uma ética tradicional, contra a "derrisão ou a incompreensão" do ceticismo moderno. "Mas o autor brasileiro coloca no centro da história o pai", continua Rónai logo em seguida (*Ibidem*, p. 28). É a figura complexa do narrador que torna o livro diferente dos outros de Olavo Pereira e da tradição do romance de 30.

Embora toque no assunto, o próprio Paulo Rónai não o explora (é uma crítica curta, afinal). Quem o fará será Antônio Houaiss, em um texto reproduzido como posfácio em várias reedições de *Marcoré*. Após indicar pontos de contato entre Olavo Pereira e uma "admirável linha de penetração psicológica" (HOUAISS, 1991, p. 236), que inclui Machado de Assis, Lima Barreto, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos e Cornélio Penna, Houaiss passa às especificidades do autor. As primeiras diferenças apontadas são um tanto banais: "[...] menos profundo do que Machado de Assis, [...] menos militante do que Lima Barreto, [...] mais ingênuo do que Cyro dos Anjos, menos rigoroso do que Graciliano Ramos, menos unilateral do que Cornélio Penna" (*Ibidem*, p. 237). Mas logo chega-se a algo mais interessante ao falar do narrador e protagonista:

> [...] vivendo um drama entre personagens da pequena burguesia de um lugarejo do interior de Estado progressista, empresta ao oficial-maior as qualidades de *um letrado cujo mundo mental está eventualmente em dia com a média da vida mental dos seus irmãos de classe*, mas diferenciada nisso em que a cidade é pequena no seu ritmo de encasulado. (*Ibid*, p. 238, grifos meus).

No trecho grifado, o crítico identifica na diferença de "mentalidade" entre o narrador e seu meio um traço significativo de originalidade do romance. Uma das pesquisas de Jonathan Haidt relatadas em *The righteous mind* refere-se a testes psicológicos aplicados nos Estados

Unidos, no Brasil e na Índia, entre indivíduos de diferentes classes sociais e em diferentes níveis de escolaridade. A conclusão foi de que "pessoas bem escolarizadas das três cidades eram mais parecidas entre si do que com seus vizinhos de classe baixa" (HAIDT, 2012, posição 487)[38]. Haidt remete ao conceito de cultura *WEIRD*, introduzido pelos psicólogos culturais Joe Henrich, Steve Heine e Ara Norenzayan, para caracterizar o fenômeno. A palavra é ao mesmo tempo um acrônimo para "ocidentais, escolarizados, industrializados, ricos e democráticos" [*western, educated, industrialized, rich and democratic*] e "estranho" em inglês. Termo conveniente, dado serem "as pessoas menos típicas, menos representativas que você poderia estudar caso queira fazer generalizações sobre a natureza humana" (*Ibidem*, posição 1693)[39]. Haidt resume as especificidades dos indivíduos de sociedades *WEIRD* no fato de "*ver[em] um mundo de objetos separados, ao invés de relações*" (*Ibid*, posição 1693)[40]. Isso levaria a uma moralidade centralizada no indivíduo e na proteção de seus direitos, para o que as fundações de Cuidado, Equidade e Liberdade seriam suficientes: não prejudicando direta ou indiretamente o próximo, cada um pode fazer o que quiser. Haidt associa tal postura à ética da autonomia, conforme a tríade elaborada pelo antropólogo cultural Richard Shweder que influenciou a teoria das fundações morais. A ética da autonomia estaria por trás das sociedades individualistas e liberais:

> A ética da *autonomia* se baseia na ideia de que as pessoas são, antes de mais nada, indivíduos autônomos com vontades, necessidades e preferências. As pessoas devem ser livres para satisfazer essas vontades, necessidades e preferências como acharem adequado, e assim as sociedades desenvolvem conceitos morais como direitos, liberdade e justiça, que permitem que as pessoas coexistam pacificamente sem interferir muito nos projetos umas das outras. (*Ibid*, posição 1743)[41].

Em sociedades não-*WEIRD*, por sua vez, as pessoas enxergariam mais relações e contextos, predominando uma visão "sóciocêntrica" em que "as necessidades de grupos e de instituições [vêm] em primeiro lugar, muitas vezes na frente das necessidades dos indivíduos" (*Ibid*, posição 1716)[42]. É o caso das sociedades regidas pelas éticas da comunidade e do divino. Comum a ambas está a concepção de que cada indivíduo tem responsabilidade não só com sua

---

[38] "[…] well-educated people in all three cities were more similar to each other than they were to their lower-class neighbors."

[39] "[...] the least typical, least representative people you could study if you want to make generalizations about human nature."

[40] "*The WEIRDer you are, the more you see a world full of separate objects, rather than relationships*."

[41] "The ethic of *autonomy* is based on the idea that people are, first and foremost, autonomous individuals with wants, needs, and preferences. People should be free to satisfy these wants, needs, and preferences as they see fit, and so societies develop moral concepts such as rights, liberty, and justice, which allow people to coexist peacefully without interfering too much in each other's projects."

[42] "The needs of groups and institutions first, often ahead of the needs of individuals."

própria vida, mas também com algo maior, seja com entidades coletivas (famílias, equipes, exércitos, empresas, tribos e nações) ou Deus. Desse ponto de vista, uma ética da autonomia pode ser até mesmo nociva. Em sociedades em que predominam a ética do divino, "a liberdade pessoal das nações ocidentais seculares parece libertinagem, hedonismo e uma celebração dos instintos mais vis da humanidade" (HAIDT, 2012, posição 1756)[43]. Nas sociedades da ética da comunidade,

> a insistência ocidental de que as pessoas deveriam projetar suas próprias vidas e perseguir seus próprios objetivos parece egoísta e perigosa — um caminho certo para enfraquecer o tecido social e destruir as instituições e entidades coletivas das quais todos dependem. (*Ibidem*, posição 1756)[44].

A ética da comunidade favorece as fundações da Autoridade e da Lealdade, além das do Cuidado e da Equidade, em detrimento da fundação da Liberdade. A ética do divino acrescenta a fundação da Santidade. Um dos experimentos de Haidt envolvia cenários hipotéticos de "tabus sem vítimas", como o de um alguém que ejacula em uma galinha antes de jantá-la. No geral, indivíduos de classe média, embora considerassem a cena repugnante, diziam que não havia nada de errado nela, já que não prejudicava ninguém. Indivíduos que compartilham de uma ética do divino, no entanto, partem de outros argumentos: "[m]esmo que não prejudique nem viole os direitos de ninguém [...], ele ainda assim não deveria fazê-lo por que é degradante, desonra seu criador e viola a ordem sagrada do universo" (*Ibid*, posição 1758)[45].

É bom enfatizar que *Marcoré* não apresenta nada tão extremo como os cenários hipotéticos de Haidt. Todavia, narra o conflito entre alguém com uma ética individualista, que quer viver como bem entende, e um meio de ética sóciocêntrica, que espera que determinados costumes sejam obedecidos sem questionamento. A fundação da Liberdade, comenta Haidt, opera em tensão com a fundação da Autoridade (*Ibid*, posição 2876). Não é espantoso, portanto, que o narrador do romance de Olavo Pereira receba mal tanto as intervenções da sogra na criação de Marco Aurélio quanto o voto de castidade da esposa, que restringem a liberdade individual.

---

[43] "[...] the personal liberty of secular Western nations looks like libertinism, hedonism, and a celebration of humanity's baser instincts."

[44] "[...] the Western insistence that people should design their own lives and pursue their own goals seems selfish and dangerous — a sure way to weaken the social fabric and destroy the institutions and collective entities upon which everyone depends."

[45] "Even if it does no harm and violates nobody's rights [...], he still shouldn't do it because it degrades him, dishonors his creator, and violates the sacred order of the universe."

Antônio Houaiss percebeu essa crise, mas ela não é o suficiente para discernir o traço de novidade de *Marcoré* em nossa literatura. O próprio romance de 30 explorou o problema entre "mentalidades" inúmeras vezes, através de figuras como a do estrangeiro "civilizador" e a do filho do interior que se forma na capital e depois volta, com novos valores, para sua cidade de origem[46]. O parágrafo de Houaiss, no entanto, continua: "Concomitantemente, porém, *afloram, na interação do urbano com a periferia rural, sintomas da vida contemporânea mais avançada* — no que se sente a atmosfera diferenciada de *Marcoré* para com quaisquer dos livros dos autores cotejados" (HOUAISS, 1991, p. 138, grifos meus). O indivíduo de "mentalidade" diferente não é fruto de outros meios, mas dessa mesma cidade à qual se contrapõe. A "interação do urbano com a periferia rural", apontada por Houaiss, gera uma moralidade social aberta o suficiente para possibilitar que a variação de valores surja em seu seio, mas fechada demais para aceitar essa variação sem conflitos.

O traço de novidade apresentado por *Marcoré* — que creio ser tanto o motivo do fascínio que o romance exerceu na época quanto algo que não foi devidamente compreendido — é esse ponto de vista. Bueno comenta que tanto "regionalistas" quanto "intimistas" se uniam em sua desconfiança do liberalismo e da modernização (BUENO, 2015, pp. 68-71). Em uma literatura já acostumada com a alternância entre visões revolucionárias e visões conservadoras, não estava prevista o que é, em última instância (e um pouco contra a vontade do próprio autor, como veremos), uma visão liberal.

2.2 "FUI SEMPRE INDIVIDUALISTA"

No geral, tende-se a apontar o nascimento de Marco Aurélio como o acontecimento desestabilizador das relações familiares. O fato, no entanto, é que o narrador do romance de Olavo Pereira sentia-se deslocado desde muito antes.

Isso se vê logo na primeira página. Antes mesmo que Sílvia lhe comunique que está grávida, o narrador tem um "impulso de mau humor", tratando-a com uma grosseria que sabe injusta (PEREIRA, 1991, p. 5). Mas não é nada grave. A mulher tem alegria de sobra para contornar o azedume do marido, e ele próprio consegue manter um bom convívio com os outros. Com o sogro, Seu Camilo, se dá especialmente bem; e embora nunca se livre totalmente de seu aspecto taciturno, não é o que se poderia chamar de um excluído socialmente, como é o narrador de *Contramão*. Se sua falta de religiosidade é vista com suspeita, sua inteligência e boa posição

[46] Vide as análises de Luís Bueno de *Maleita*, de Lúcio Cardoso, e de *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus (BUENO, 2015, pp. 204-205, 373-377).

social na pequena burguesia da cidade (para não falar de seu bom casamento) são motivos de admiração e respeito. Internamente, porém, vive frustrado: "Ignoram que falta alguma coisa para que possa me considerar feliz" (PEREIRA, 1991, p. 42).

Sua posição prestigiosa não faz com que se sinta melhor. Aceitara ser padrinho da filha de Aristides, seu funcionário no cartório do sogro, mas faz pouca questão de vê-la. Sente-se alheio: "O que sinto não é bem desinteresse, mas uma preguiça pastosa que não me permite maiores expansões" (*Ibidem*, p. 20). Por mais que nada tenha contra o colega, não consegue se ligar muito a ele: "Em geral, considero-o menos um ser humano que um instrumento de trabalho" (*Ibid*, p. 20). Não é um sentimento de superioridade, e sim a mera consciência de que são diferentes: "Estranho que fora do cartório nossas relações se encurtem, chegando ao constrangimento. Nenhuma intimidade, nenhum elemento de comunicação" (*Ibid*, p. 25). Quando descobre pela mulher do compadre que ele precisa urgentemente de um aumento, sente remorsos por não ter sequer percebido. Promete, além do novo salário, visitá-los com mais frequência, como se lhes devesse uma reparação.

Enquanto o narrador de *Contramão* era um introvertido incorrigível, o narrador de *Marcoré* mantém-se quieto por fastio. É mais do que mera falta de afinidade. Como aponta Houaiss, existe um abismo entre o seu universo mental e o de seus conterrâneos. "Fui sempre individualista", confessa ainda em sua primeira anotação, "vivia para as minhas comodidades, indiferente ao que me cercava" (*Ibid*, p. 34). Muitas das coisas que seu meio elege como fundamentais são insignificantes para ele: as relações de compadrio, as idas regulares à igreja. Ao perguntar a Aristides se ele realmente acredita em Deus, o colega responde com indignação: "Isto é pergunta que se faça?" (*Ibid*, p. 21). Para remeter aos termos de John Kekes, tais crenças são convenções "profundas" daquela moralidade social: violá-las é tido como ofensa séria (KEKES, 1989, p. 7). O narrador não valoriza o mesmo que seu meio e, em certa medida, tampouco compartilha de suas crenças. Nos termos de Doležel, ele é tanto um estrangeiro epistêmico quanto axiológico. Suas considerações íntimas, se externalizadas, só poderiam ser recebidas com espanto.

Embora se dê bem com a mulher e com o sogro, como dito, as coisas não são diferentes no âmbito familiar. Seu comentário sobre o que falta para ser feliz continua assim: "Um quase-nada, um pouco menos de desconfiança de minha sogra, maior compreensão de minha mãe" (PEREIRA, 1991, p. 42). O tempo é um tema importante para o romance, e uma de suas manifestações está nas diferenças entre as gerações. As duas mulheres frustram-se diante da perda de poderes que, tradicionalmente, esperavam ter. Ambas queriam casar seus filhos com outras pessoas, com quem julgam que seriam mais felizes, e não conseguem superar que suas

vontades tenham sido desrespeitadas. Em consequência disso, antipatizam-se mutuamente e com os genros, dificultando o convívio cotidiano. O narrador não entende como algo que considera tão natural, ele e Sílvia se casarem com quem queriam, pode assumir tais proporções:

> Podiam ser amigas, morar sob o mesmo teto, governar a casa em harmonia. [...] Mas não. Preferem viver aferradas a uma inimizade surda que perdurará pelo tempo afora. Construíram planos que fizemos gorar, e não nos perdoam. No entanto, Lauro casou-se com acerto, tem uma filharada sadia e buliçosa. Minha prima, por seu lado, enganchou-se com um viúvo, e vai criando os filhos de mistura com os enteados. Tudo perfeitamente normal, razoável. Apenas minha mãe e D. Ema não veem isso. Recusam a evidência elementar, envenenam-se, sentem-se infelizes. (PEREIRA, 1991, pp. 39-40).

Um comentário feito nas últimas páginas do romance ressoa por toda sua extensão: "Certo que podíamos ter sido felizes" (*Ibidem*, p. 216). O anúncio do filho aparece como uma possibilidade de resolver essas questões, mas o narrador não consegue ser otimista. Desde o início, sente-se incapaz de compartilhar da alegria da mulher e do sogro (D. Ema, sempre negativa, diz que é tarde demais para Sílvia ter filhos). "Que se passa comigo? Não tenho participação na alegria de Sílvia? Deixo-me envolver por sentimentos contraditórios, com predominância de um vago temor" (*Ibid*, p. 8). Tenta definir seu medo — de que a criança nasça com alguma deficiência? De que Sílvia sofra no parto, como sugere D. Ema? —, mas não adianta. Sabe apenas de uma coisa: "nossa vida não será mais a mesma, deste dia em diante" (*Ibid*, p. 8).

E, realmente, o nascimento de Marco Aurélio leva todas as desavenças cotidianas ao seu paroxismo.

Como já foi mencionado, a primeira consequência da gravidez é na esfera mais íntima possível, a sexual. Com medo de que possa oferecer algum risco para a criança, Sílvia se recusa a relacionar-se com o marido durante a gestação. É uma frustração para o narrador, mas, reconhecendo a saúde frágil da mulher, não insiste. Passa então a frequentar uma prostituta, sua única traição em dez anos de casamento. O adultério com prostitutas, vale dizer, não é algo incomum naquele meio, embora, é claro, seja feito às escondidas. O próprio Seu Camilo já aprontou das suas. Como justificativa, diz que só deixou de ser fiel à esposa depois de ter sido acusado injustamente por cinco anos (*Ibid*, p. 46). De temperamento tão desconfiado, já era esperado que D. Ema se tornasse mais inquisitiva ao ter motivos reais para suspeitar do genro, mas ele tenta ignorar o assunto. Além do mais, é um arranjo temporário: voltará a ser fiel depois do parto.

Ou, pelo menos, era o que imaginava. O parto é complicado e, nascida a criança, Sílvia confessa ao marido que fez uma promessa. Nunca mais teria relações sexuais caso o filho nascesse saudável e ela sobrevivesse. Como já vimos, o narrador é pouco religioso, de forma que tem dificuldades para aceitar o arranjo, que considera uma "estranha viuvez junto à esposa viva" (PEREIRA, 1991, p. 92). Suas tentativas de dissuadir Sílvia fracassam. Sentindo-se envergonhado de insistir no assunto, sugere que perguntem ao padre se não há outra maneira de pagar a promessa. Mas Sílvia é firme: "Fiz a promessa em nome de Nossa Senhora, foi entendimento entre nós duas. Ninguém pode desfazê-lo. Foi ela quem me salvou" (*Ibidem*, p. 96). Para encerrar o assunto, admite ainda que passou a sentir "nojo de pecar".

O narrador se contenta em arranjar uma amante. Não se trata mais de prostitutas, do que se arrepende de ter feito, e sim de uma mãe viúva, Emiliana, que conhece no cartório. A relação se estenderá por anos. "Sinto-me deformado pelo cinismo", ele escreve, indicando que não sente orgulho do próprio comportamento. "As novas condições de minha vida não excluem a melancolia, mas não voltarei atrás" (*Ibid*, p. 100). Assim como admite que sua fidelidade anterior à Sílvia tinha sido mais adaptação do que virtude, ele reconhece que sua bigamia também se tornaria um hábito do qual não seria capaz de se desvencilhar: "transferi para Emiliana minha vida sensual, mantenho intacta para Sílvia a reserva afetiva" (*Ibid*, p. 111).

O caso, é claro, rapidamente torna-se de conhecimento público. Sílvia se mostra resignada com a possibilidade de seu marido ter amantes, disfarçando sua mágoa com brincadeiras a respeito. Os outros, não: "Minha sogra vê na filha uma vítima do meu caráter e me condena; Aristides atribui a mancebia em que vivo ao afastamento de Deus e não me perdoa" (*Ibid*, p. 115). Chega a considerar revelar ao compadre a promessa da esposa, para explicar seus atos, mas sabe que seria inútil: "Meu compadre é homem de viver reto, sincero, mas tem ideias e conceitos limitados por viseiras menos de ordem moral que religiosa" (*Ibid*, p. 143). Mesmo a mãe do narrador diz ao filho que "sentia viver tanto e ter de assistir a um procedimento que manchava a memória de [s]eu pai" (*Ibid*, p. 143). Novamente, a convenção é profunda e invariável, independentemente das justificativas possíveis. Mas o narrador dá pouca atenção às censuras: "Estimei-as, ao contrário, como tudo o que me dava a sensação de liberdade" (*Ibid*, p. 143).

O narrador sente que há muito de hipocrisia nessa reação. Pensa especificamente em como não demonstram o mesmo rigor com o Coronel Medeiros:

> Tivera mulheres a danar, corria que em suas fazendas havia trabalhadores sem conta que eram filhos seus, brancos, mulatos, sararás. O velho [...] agarrava a primeira que lhe cruzasse o caminho. [...] Eram fatos consumados e aceitos. Padre Bento

> frequentava-lhe a casa, comia de sua mesa, concedia-lhe indulgências a longo prazo. Comigo o caso mudava de figura, eu era pecador e impenitente. (PEREIRA, 1991, p. 161).

Duas são as causas para isso. A primeira, o mero fato de o Coronel ser quem é. Existe uma extensão do poder político para a esfera moral: quem poderia julgá-lo, abdicando assim de sua influência? Nem mesmo o Padre Bento. Mas talvez ainda mais importante seja a segunda causa. Naquele mundo regido por uma ética religiosa, uma série de pecados, mesmo que graves, em seguida confessados, "pesam" menos do que um pecado mantido a longo prazo do qual não se demonstre arrependimento através da confissão. A insistência do narrador em viver uma vida considerada interdita o leva a perder a admiração e respeito que ainda tinha: torna-se, além de tudo, o estrangeiro deôntico.

A principal figura a se opor ao narrador é D. Ema. Os conflitos com a sogra se tornam cada vez mais frequentes, não só por conta do adultério, mas principalmente em decorrência de uma disputa pela autoridade doméstica. Por vezes é D. Ema que vence, como quando exige que uma empregada, que engravidou fora do casamento, seja mandada embora (*Ibidem*, p. 104). Outras vezes, sequer lhe dão ouvidos, como em sua insistência de que o apelido "Marcoré", criado por outra empregada, seria falta de respeito (*Ibid*, p. 109). D. Ema critica até mesmo as brincadeiras do garoto com o pai, dizendo que ele "[v]ai sair um perfeito moleque" (*Ibid*, p. 136). Com a morte de Seu Camilo e o agravamento da saúde de Sílvia, que ocupavam papéis conciliatórios entre os ânimos do genro e da sogra, os problemas ficam mais sérios. O embate determinante é quando ela proíbe Marco Aurélio de brincar na rua, onde estaria "aprendendo coisas com esses vagabundos", referindo-se às outras crianças (*Ibid*, p. 168). Ouvindo o filho chorar, o narrador se enfurece e exige que o filho volte a brincar. D. Ema grita seu bordão de "que não estava acostumada a ser desautorizada" (*Ibid*, p. 169) e ameaça ir embora, como o faz frequentemente. Como dessa vez ninguém tenta acalmá-la (pelo contrário, o narrador a incentiva), ela de fato parte. Sílvia, que participou da briga contra a mãe, lamenta a situação e quer vê-la resolvida, mas seu marido se recusa a pedir desculpas.

Marco Aurélio, no entanto, é muito apegado à avó, e nos anos que se seguem passa tanto tempo em sua nova casa quanto na dos pais. D. Ema sequer visita a filha em seu leito de morte, pois "[g]ente antiga tem palavra" (*Ibid*, p. 197). Anos depois, a situação se inverte. Agora é D. Ema quem está gravemente enferma, e Marco Aurélio, já adolescente, diz ao pai que ela gostaria de vê-lo mais uma vez antes de morrer. O narrador desconfia: "não acreditava que a velha tivesse querido falar-me. Era de natureza dura, não seria a proximidade da morte que a fizesse baixar a crista. Aquilo era arranjo do neto" (*Ibid*, p. 223). O médico de D. Ema também

tenta convencê-lo a conciliar-se com a sogra para enfim "acabarem com essa inimizade absurda" (PEREIRA, 1991, p. 217). Não cede, no entanto, e chega a se sentir aliviado com a perspectiva de não precisar mais competir pela companhia do filho.

Após a morte da avó, entretanto, Marco Aurélio decide se mudar para São Paulo, onde já visitava frequentemente a casa de seu padrinho, Dr. Leandro, o antigo médico da família, que agora o convidara para ir estudar na cidade. O pai tenta dissuadi-lo, mas o filho finalmente admite o que pensa de toda a situação: "Pois saiba que me envergonho do senhor, do seu coração de pedra, de sua falta de compostura! Desde os oito anos que sei da vida que o senhor leva. Matou mamãe de desgosto, expulsou vovó de casa. O senhor é um desalmado, um herege, um devasso" (*Ibidem*, p. 225).

É a opinião de D. Ema, e provavelmente de toda a cidade, sem tirar nem pôr. O narrador conta isso no último capítulo do romance, sua última anotação. Ele está sozinho em uma casa vazia, na noite de Ano-Novo. Até mesmo Emiliana, que viveu tantos anos à espera de uma união estável com o amante, foi embora com a filha para São Paulo. Por mais que receasse perdê-la e sentisse que, devido às circunstâncias, o casamento era a atitude mais correta a se tomar, o narrador não consegue dar um passo nessa direção. Sente "a vontade anulada pela esperança de que Marco Aurélio voltasse" (*Ibid*, p. 230). Sua irmã, Cláudia, garante que o garoto deve voltar, assim como Dr. Leandro lhe pede em suas cartas para que "confie ao tempo a solução do problema" (*Ibid*, p. 228). Mas ele já não se vê em condições de esperar. Isola-se em casa na expectativa de uma ligação do filho que lhe permita pedir perdão, mas sabe que é em vão. Sua vida acabou. "Sem Marcoré não poderei continuar a viver" (*Ibid*, p. 233) são as últimas palavras do romance. O destino do narrador é ficar como sempre se sentiu intimamente: sozinho.

2.3 MEIOS-TERMOS?

Em seu livro *Moral tradition and individuality* (1989), John Kekes faz uma defesa do que chama de moralidade social. Vimos na introdução que, segundo o autor, na maior parte das vezes agimos de acordo com as convenções de nosso meio sem sequer refletirmos a respeito, pois elas são eficazes para as decisões do dia a dia. Faz parte de todo o pensamento de Kekes a ideia de que a vida é muitas vezes difícil, mas raramente trágica (KEKES, 1993, p. 92). O que isso quer dizer é que conflitos morais raramente são irresolvíveis, e os conflitos que eventualmente surjam entre o indivíduo e a tradição moral de seu meio não são diferentes. Se uma sociedade restringe suas convenções profundas a alguns poucos valores fundamentais ao

bem comum, os indivíduos terão liberdade para se mover entre as diversas convenções "variáveis" sem com isso atrair reprovações desproporcionais (KEKES, 1989, p. 7). O equilíbrio, portanto, seria sempre o melhor caminho: "o equilíbrio adequado entre moralidade social e pessoal requer o estabelecimento de limites além dos quais o social não deve se intrometer no pessoal; ou, para expressar da outra direção, limites que a moralidade pessoal não deve levar as pessoas a transgredir" (*Ibidem*, p. 95)[47]. Esse seria o cenário ideal e, segundo Kekes, o mais frequente. Mas não o único: "Conflitos ocorrem se a moralidade social está se desintegrando, se convenções profundas e variáveis são rotineiramente inconsistentes ou se opiniões sobre situações morais simples se chocam com frequência" (*Ibid*, p. 150)[48]. O conflito de *Marcoré* leva a uma resolução trágica. Poderíamos dizer que a moralidade de sua sociedade estava se desintegrando? Ou as coisas poderiam ter sido diferentes?

Já vimos que uma nota ressoante no romance é a ideia de que os personagens *poderiam ter sido felizes*. Essa pelo menos é a conclusão a que o narrador chega em sua última anotação. Em primeiro lugar, ele não aponta culpados:

> Nenhum sentimento de revolta ou inconformidade. Tenho o coração calmo, embora fatigado por toda uma existência de equívocos. Nenhuma contrição também, pois me recuso a aceitar o papel que me foi atribuído por meu filho. No balanço geral, cuido só ter havido vítimas, sem discriminação possível dos culpados. (PEREIRA, 1991, p. 214).

É uma confissão que remete à frase inicial do capítulo em que narra sua briga definitiva com D. Ema: "Nenhum sentimento de culpa pelo incidente de ontem" (*Ibidem*, p. 168). Contudo, é possível ver nisso algo parecido com o que Luís Bueno comenta sobre o narrador de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos: "[...] dizer não sentir remorsos é, queira-se ou não, admitir que o arrependimento é uma possibilidade e que, portanto, as razões do outro podem não ser de todo desprezíveis" (BUENO, 2015, p. 609). Por mais que os dois romancistas tenham sido comparados frequentemente, seria difícil, entretanto, sustentar que o narrador de *Marcoré* seja semelhante a Paulo Honório: este certamente teria mais motivos (incluindo um assassinato) para sentir sua consciência pesada. Apesar disso, o narrador do romance de Olavo Pereira internaliza uma possibilidade de culpa, nem que seja para tentar recusá-la e responsabilizar, no lugar de qualquer pessoa, o orgulho. Orgulho tanto seu quanto de D. Ema: "deploro que nos

---

[47] "[..] the proper balance between social and personal morality requires setting limits beyond which the social should not intrude into the personal; or, to express it from the other direction, limits that personal morality should not lead people to transgress."

[48] "Conflicts occur if social morality is disintegrating, if deep and variable conventions are routinely inconsistent, or if considered opinions about simple moral situations often clash."

tivéssemos comportado de modo tão infantil, permitindo que o orgulho e a desconfiança prevalecessem sobre nossos outros sentimentos" (PEREIRA, 1991, p. 215). Lamenta que os bons momentos que tiveram em família não fossem mais frequentes, prevalecendo, ao contrário, "a cadeia de desconfianças, mal-entendidos e agravos" (*Ibidem*, p. 216). O que parece estar sugerido aí é que, sim, meios-termos teriam sido possíveis. Se ele e D. Ema tivessem se comprometido a isso, todos teriam vivido melhor. Deve ter sido isso o que motivou Antônio Houaiss a caracterizar o romance como de um "realismo acrítico psicológico" (HOUAISS, 1991, p. 237). Ninguém é culpado; todos são vítimas.

Mas vejamos as tais cenas felizes rememoradas pelo narrador. O dia em que D. Ema acorda com uma espinha e diz que está com "terçol no nariz", ao que todos riem; a vez em que riram com ela das confusões entre "filó" e "filho" da carta de uma amiga (PEREIRA, 1991, pp. 215-216). Momentos de deliciosa informalidade, realmente, mas que não dão nenhuma diretriz de como seus comportamentos poderiam ter sido diferentes no que se refere ao ponto de conflito: as decisões morais do dia a dia.

Deveriam ter cedido mais, entende-se do capítulo final. O ponto é que o narrador já era uma figura *compromissada*. Sua tragédia, como dito anteriormente, é que por mais que possua valores diferentes ele ainda assim pertence a esse mundo. Não é, por exemplo, isento de preconceitos típicos, como quando se mostra incomodado com os "direitos excessivos" e a "liberdade" que médicos possuem com suas pacientes (*Ibidem*, p. 7). Sua integração é incompleta — ele valoriza mais a fundação da Liberdade e menos a da Autoridade, da Santidade e mesmo a da Lealdade do que seu meio —, mas ainda assim é uma integração. Veja-se sua linguagem. Não só não existem diferenças significativas entre as falas dos personagens e a sua, como o narrador compartilha de todos os pronomes de tratamento informais correntes, grafados sempre em maiúscula, como se fossem nomes próprios: Seu Camilo, D. Ema, Coronel Medeiros, Professor Renato, etc. Essa é a fala de alguém que tem as relações sociais de seu meio por naturalizadas, não de alguém alheio a elas. Mesmo em relação à religião, o narrador não é tão indiferente quanto parece de início: "Quando pressentia que uma ameaça mais séria rondava Sílvia ou Marcoré, fraquejava no meu orgulho e apelava para essa entidade misteriosa que realmente parece estar em toda parte, até na essência mesma do medo" (*Ibid*, p. 134). É possível se apontar aí, como faz a própria Sílvia, a religiosidade um tanto egoísta do narrador, reconhecendo uma existência divina apenas quando lhe interessa. Todavia, é igualmente possível, no contexto da obra, ver isso como uma manifestação de que o narrador não é intimamente alheio ao sentimento religioso, embora seja um tanto cético, mas que acaba se

afastando da religião instituída por conta de suas convenções rígidas e da hipocrisia de seus representantes, fato comentado na seção anterior.

Como muito bem apontado por Houaiss, a vida mental do narrador é diferente, mais afinada à sensibilidade urbana, e, portanto, moderna, do que a da cidadezinha tradicional. Seu comprometimento íntimo com a liberdade individual é a principal característica disso. Mas, como vemos, ele não se distancia de seu meio tanto assim. A figura de Paulo, seu amigo de infância, representa o caminho alternativo da liberdade como valor absoluto que o narrador poderia ter tomado: "O que há com Paulo é que não sabe dissimular, realiza tudo o que a sua natureza exige" (PEREIRA, 1991, p. 62). Tal desprendimento é motivo de admiração por parte do narrador, mas ele não o segue. Quando crianças, Paulo o convenceu a roubar um pão da padaria local; descobertos, o narrador se sentiu extremamente envergonhado por ter traído a confiança do padeiro conhecido (*Ibidem*, p. 37). Na ocasião da promessa de Sílvia, pensa em falar com o amigo, mas desiste porque sua solução não seria algo que considera adequado: "responderia que sou um felizardo, que pegasse a carta de alforria para gozar a vida" (*Ibid*, p. 98). Para o narrador, ao contrário, não existe "alforria" nisso, pois o casamento não era uma prisão; a fidelidade não era uma restrição deôntica que o restringisse, mas algo que lhe era natural até o momento em que a vida sexual do casal é subitamente suprimida. Mais de uma vez, o narrador pensa que deveria viajar, abandonar a cidade nem que seja momentaneamente. Quem faz isso é Paulo — "mudou-se para longe com a família, foi tentar fortuna" (*Ibid*, p. 139) —, mas seu retorno confirma ao narrador que essa não era uma boa alternativa: "Voltou há pouco, acabado, os cabelos brancos, uma expressão ausente e infeliz no rosto flácido. [...] Experimentei conforto, medindo-lhe a desgraça" (*Ibid*, p. 230).

O narrador, portanto, não deseja a ruptura com a moralidade social, mas sim aquilo que Kekes sugere como uma reforma gradual, uma negociação de seus costumes variáveis. O romance mostra, porém, cena após cena, que esse mundo não está interessado em negociações: costumes que deveriam ser variáveis são profundos, o que não traz benefícios a ninguém. A doença de Sílvia, por exemplo, se agrava por ela seguir os costumes. Após a morte de Seu Camilo, ela passa a vestir o tempo inteiro o vestido de luto que D. Ema lhe fizera. O marido pede que não exagere, pois a roupa é pesada e a deixa mais deprimida do que o normal. O diálogo que se segue é sintomático dos pontos diferentes que os personagens assumem diante da tradição:

> — Não posso, meu bem. Até à missa de aniversário precisarei usá-lo. Que não diriam de mim se não pusesse luto por meu pai?

> Procurei demonstrar-lhe que estava doente e portanto dispensada da odiosa convenção. Ninguém iria censurá-la por tão pouco e, se censurassem, que importância tinha?
> — Pode ser que todos compreendessem e aceitassem, menos uma pessoa: a autora do vestido. (PEREIRA, 1991, p. 153).

Sílvia *precisa* seguir o costume. O narrador, embora veja a convenção como *odiosa*, não propõe que ela seja completamente ignorada, mas que se abra uma única exceção, uma negociação diante da circunstância específica de que ela *estava doente*. Afinal, seria razoável que as pessoas a compreendessem e não a censurassem por conta disso. Mas, *se censurassem, que importância tinha*? Essa é a pergunta que Sílvia sequer se dá ao trabalho de responder. Se *todos compreendessem e aceitassem* a obrigação poderia ser negociada (Sílvia segue as convenções, mas não luta em sua defesa), mas se há alguém que não compreenda e não aceite (e claro que esse alguém seria D. Ema) a decisão já está tomada: ela manterá os trajes. A sugestão, assim como aquela anterior de pagar a promessa de outra maneira, é descartada de antemão.

Não foi por falta de tentativas, portanto. Os conflitos principais entre o narrador e seu meio, por sua vez, nem possuem espaço para maiores ajustes. Qual é o meio-termo possível entre um casamento por amor e um casamento por arranjo? Entre uma promessa religiosa de celibato e uma vida sexual ativa entre marido e mulher? Entre deixar uma criança brincar à vontade e proibi-la, por ser coisa de "vagabundo"? Em todas essas situações, um dos lados precisava ceder completamente.

Os únicos personagens mediadores que escapam de finais trágicos são os médicos. Nada surpreendente nisso: suas relações com a cidade são mais profissionais do que pessoais, e mesmo a estadia desses personagens na cidade tende a ser temporária. No final do romance, Dr. Leandro vai para São Paulo, mas essa decisão se dá muito antes, sendo mencionada de passagem em meio a um longo parágrafo: "Dr. Leandro tem falado em transferir-se para São Paulo: difícil a educação dos filhos no meio acanhado" (*Ibidem*, p. 138). "Acanhado" tem o sentido não apenas de "tímido" e "envergonhado", mas também de "estreito", de "pouco desenvolvido" e de "mesquinho"[49]. Todos, de uma perspectiva liberal, adequados para descrever a cidade. A construção da frase mantém uma ambiguidade que torna difícil identificar se o adjetivo é do personagem ou do narrador, mas seu sentido parece, no final de contas, compartilhado pelos dois, companheiros de "mentalidade".

[49] São os sentidos do verbete na versão virtual do dicionário Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/acanhado/. Acesso em: 02/08/21.

Em resumo, o romance apresenta o narrador e seu meio como irreconciliáveis. O aumento de liberdade individual dependeria da diminuição das fundações sóciocêntricas, e vice-versa. No entanto, seria ingênuo dar o ponto de vista do narrador e do romance como equivalentes. Para um leitor moderno, é natural que se tome o lado do narrador no conflito, já que o outro lado pode parecer regido por preconceitos e superstições arcaicas. Nesse sentido, mesmo sua infração mais grave, o adultério, seria "perdoável", por decorrer da atitude "irracional" de Sílvia, e não de uma intenção mesquinha de enganá-la. Isso, porém, seria mais reagir emocionalmente ao texto do que interpretá-lo. Para estabelecer uma hierarquização das moralidades no corpo do romance é necessário olhar para outros elementos que o constituem.

2.4 AS FOSSAS ABERTAS

Antes de passarmos a isso, no entanto, vejamos algumas outras "reações emocionais" contemporâneas ao lançamento do romance.

A crítica de José Lins do Rego é interessante. Para o escritor, a promessa de Sílvia é "lunática", D. Ema possui um "temperamento vezânico [*sic*]" e é "sacudida pelos ventos da sandice" (REGO, 1957, p. 17). Nem o garoto sai imune, descrito como um "vampiro [que] se cria no sangue de seu povo", metáfora, aliás, que dá título à crítica: "Vampiro na cidade: um filho devora os pais". O autor paraibano, que em seus próprios romances teria uma relação bem ambígua com o Brasil "tradicional", se coloca completamente do lado do narrador de *Marcoré*. Além dele, só se salva o Seu Camilo, "o bom Camilo, [que] se acaba como pau oco, apesar de toda a grandeza de seu coração" (*Ibidem*, p. 17).

Tal visão não foi consenso. Outros críticos veriam o narrador não como vítima, mas como verdadeiro vilão. Um deles é o já citado Permínio Asfora que vê "vampirismo" não no filho, e sim no pai: "esse desgarrado vai sugando o que há de melhor nas poucas pessoas que o cercam. Espera tudo dos outros, sua mão jamais se estira para um benefício" (ASFORA, 1958, p. 32). O gesto final de desprezo de Marco Aurélio torna-se, então, heroico: "o garoto vinga a família, não se submetendo à tirania do pai; a amizade mórbida lhe causa asfixia e pânico" (*Ibidem*, p. 32). O crítico Renato Jobim vai no mesmo sentido: "Irrita-nos o vazio de seu espírito, a mesquinhez egoísta de seu coração". E continua: "o irresponsável vai fazendo vítimas, e afinal é acusado pelo próprio filho [...] de haver expulso sua avó de casa e morto a mãe de desgosto" (JOBIM, 1957, p. 19). O crítico não faz a menor sugestão de que essa acusação possa ser injusta; definitivamente está do lado de D. Ema.

A romancista Dinah Silveira de Queiroz apresentaria uma visão um pouco mais ponderada, vendo o que há de vítima em todos os envolvidos. Ainda assim, é categórica quanto aos defeitos do narrador: "ele fora um mau marido e amante mais que medíocre, fora um péssimo genro, um filho desatento e irmão nem sempre companheiro" (QUEIROZ, 1957, p. 4). Há até mesmo uma condenação que inclui Seu Camilo, geralmente objeto de simpatia: "[...] as infidelidades dos maridos que, ao cabo de tudo, se sentem vítimas" (*Ibidem*, p. 4).

Todas essas críticas, vale reforçar, são elogiosas ao romance. Seus autores expõem seus próprios juízos morais sobre os personagens confiantes de que são os juízos apresentados pela obra. Inevitável dizer o quanto isso atesta a favor da qualidade do romance, que permite posições tão díspares sem que alguma delas parta necessariamente de má-interpretações. Novamente, quem parece mais certeiro é Antônio Houaiss, ao apontar o romance como "acrítico", o que poderia ser entendido melhor como uma crítica e uma simpatia pelos dois lados do conflito. O próprio Antonio Olavo Pereira, em relato feito no ano de publicação para a revista *O Cruzeiro*, demonstra seu pendor à imparcialidade: admite, por exemplo, sua vontade de dar um final feliz para o narrador (casando-o com Emiliana) e diz não ver razões para invalidar a promessa de Sílvia (PEREIRA, 1957, p. 47).

Não duvido que essa tenha sido a intenção original do autor. Mas, como é habitual dizer, a criação fugiu do controle do criador. Comentei anteriormente que o romance assume um ponto de vista liberal, raro em nossa literatura de então e por isso incompreendido. Como um leitor poderia identificar isso sem ser projetando seus próprios valores sobre a obra, como fizeram os críticos acima?

No último terço do romance, pouco antes da morte de Sílvia, o narrador visita Coronel Medeiros, que também está acamado e com quem trava uma discussão. O Coronel reclama do novo prefeito da cidade, Dr. Aleixo, que descreve com desdém como "um moço com estudos de academia, falando inglês como um estrangeiro" (PEREIRA, 1991, p. 163). O ponto do conflito se deve ao fato de que o Dr. Aleixo "procurava melhorar o abastecimento de água, calçar as ruas do bairro, abrir esgotos", medidas contra as quais o Coronel movia uma campanha (*Ibidem*, p. 163). O narrador tenta defender as medidas, mas o Coronel contesta: "esgoto é luxo, só para cidade grande. Aqui tem terra demais. Abre-se uma fossa e pronto. Não vejo necessidade de se gastar esse dinheirão" (*Ibid*, p. 164). O narrador argumenta ainda que tais reformas, principalmente a do esgoto, são indispensáveis em uma "cidade civilizada, que tenha noção de higiene" (*Ibid*, p. 164). Nesse momento, o Coronel assoa o nariz e limpa o rosto com o mesmo lenço, o tipo de falta de asseio, o narrador se lembra, que Sílvia censurava no próprio

pai. O narrador desiste: "Percebi que perdia a minha prosopopeia falando em higiene a um homem descuidado como aquele" (PEREIRA, 1991, p. 164).

Qual é a contribuição dessa breve cena para o sentido geral do romance? Pelo menos duas. Em primeiro lugar, enfatiza a posição do narrador enquanto representante da "civilização", em sentido genérico mesmo. Através de sua figura, medidas públicas (urbanização) e valores morais (individualismo) revelam-se dois aspectos de uma mesma mentalidade: uma mentalidade *moderna*. Em segundo lugar, enfatiza a inutilidade da resistência do outro lado, o da *tradição*. Além de seus argumentos serem absurdos, o Coronel está velho e muito doente. Independentemente da riqueza e do poder político que ainda possua, sua campanha está fadada ao fracasso. Tanto o Coronel quanto D. Ema, ou a mãe do narrador, insistem na preservação das coisas como elas são (ou melhor, como *eram*) mesmo que isso não traga benefícios para ninguém e seja um esforço inútil, pois as coisas mudarão de qualquer maneira. Assim, talvez contra as intenções do próprio autor, *Marcoré* cria uma equivalência entre os dogmas morais da cidade e suas fossas abertas. Inevitavelmente, um dos lados ganha cores de razoabilidade, e o outro, quanto mais insista em uma causa perdida, mais se aproxima dos "ventos da sandice" descritos por José Lins do Rego — embora menos como culpados do que como vítimas de seus próprios preconceitos.

Com isso, chegamos no último tema que quero comentar no romance de Olavo Pereira, e que repercute em seu tratamento da moralidade: o tempo.

2.5 ANO-NOVO

Observando o Coronel, o narrador pensa no falecido sogro, pensa na esposa cada vez mais doente e pensa na sogra, ainda sadia, mas que logo também iria definhar: "Tudo acaba no mundo, se reduz àquela miséria, por uma razão ou por outra" (PEREIRA, 1991, p. 163). O tempo, em *Marcoré*, é implacável, e o é em duas dimensões: para o homem e para a história. A velhice, o cansaço, a decrepitude e enfim a morte é o que nos aguarda a todos, individualmente. Não é possível voltar atrás. Não é diferente em relação às mudanças históricas.

Quando Marco Aurélio fica com sarampo, D. Ema e Sílvia, como sempre, se desentendem:

> — No tempo antigo era diferente, tratava-se sarampo com chá de sabugueiro, tinha-se resguardo do vento. Hoje botam a criança no meio da corrente de ar e atocham-lhe colheradas e mais colheradas de remédios de nomes complicados.
> — Deixe, mamãe. Os tempos mudam mesmo. (*Ibidem*, p. 125).

Os tempos mudam. Eis o que é inaceitável para a tradição em *Marcoré*.

O romance de Olavo Pereira não é um libelo a favor da modernização. O salto de *Contramão* para *Marcoré* não é tão grande assim. O fascínio que o narrador tem pelo filho não vem de sua significação enquanto *novo* (que seria o símbolo mais óbvio no contexto da obra), mas justamente pela possibilidade de um retorno ao passado: "A verdade é que me sinto reviver em meu filho através de experiências da infância que supunha mortas, e é como se brincasse com uma parte de mim mesmo que se tivesse destacado e animado de alma própria" (PEREIRA, 1991, p. 136). Mas note-se a diferença em relação às rememorações do narrador de *Contramão*: o pai de Marco Aurélio não se sente nostálgico pelo *mundo* perdido, mas pelo *eu* perdido, a ser "revivido". O mundo não era melhor antes (essa seria a postura de D. Ema); o eu é que se sentia mais integrado ao mundo, e, por isso, mais satisfeito.

Marcoré se põe do lado do moderno em contraposição ao tradicional não por ver naquele um mundo melhor que neste, mas por ser o caminho inevitável. O mundo antigo era bom enquanto todos se sentiam em casa. É assim com Aristides, por exemplo. Quando essa identificação completa se perde, entretanto, a tentativa de preservar o mundo como *era* não trará nada além de sofrimento: é o que acontece com Sílvia e com o marido. O ponto de vista do romance é determinado pelo retrato que faz de uma sociedade cuja moralidade é rígida demais para lidar com as variações que surgem não de fora, mas de seu próprio seio. A tradição se recusa a reconhecer que o tempo passa, e por conta dessa falta de maleabilidade está fadada a perecer.

As últimas anotações do romance são feitas durante as festas de Ano-Novo. O que se simboliza com isso é ambíguo, senão de fato irônico. Por um lado, as comemorações da cidade se contrastam ao isolamento do narrador, em seu momento de derrota e desistência: a tradição venceu o traço divergente e solta fogos por conta disso. Por outro lado, a passagem do tempo é justamente o que levará à continuidade da desintegração dessa tradição. Nada disso é narrado, mas é a consequência lógica: com a morte do Coronel (que já ocorreu), a urbanização planejada pelo prefeito terá continuidade; com a morte dos personagens mais velhos, o moralismo rígido exercido sobre as gerações mais novas tenderá a se afrouxar.

Quanto ao que acontecerá a Marco Aurélio só podemos conjecturar, já que o texto dá poucos indícios de sua vida em São Paulo. Contudo, devemos lembrar do conselho do Dr. Leandro: "confie no tempo". Sérgio Buarque de Holanda comentaria que, a partir do século XIX, as universidades acabariam ocupando a função social não só de ministrar conhecimentos, mas também de "libertar" seus estudantes da moralidade familiar:

> A personalidade social do estudante, moldada em tradições acentuadamente particularistas, [...] era forçada a ajustar-se, nesses casos, a novas situações e a novas relações sociais que importavam na necessidade de uma revisão, por vezes radical, dos interesses, atividades, valores, sentimentos, atitudes e crenças adquiridos no convívio da família. (HOLANDA, 2017, p. 173).

É uma tendência, não uma regra. Seria possível que Marco Aurélio se tornasse um deslocado na cidade grande como o narrador de *Contramão*. Mas o romance, ao contrário, dá indícios de que o garoto se integrava à vida urbana desde suas breves estadas na capital: "Em três meses de ausência de sua terra, voltava civilizado de amedrontar" (PEREIRA, 1991, p. 211), anota seu pai. É presumível, portanto, que seu horizonte moral se afaste cada vez mais da tradição herdada da avó e se aproxime de uma visão mais liberal após sua mudança definitiva.

Pelo menos desde a Revolução de 30, como o romance dessa década mostra, a ideia de um Brasil tradicional era encarada como algo em vias de desaparecer. Com as políticas desenvolvimentistas das décadas de 1940 e 50 tal impressão apenas se reforçaria. Em 1957, próximo ao fim da década que apresentaria "os índices mais altos de crescimento urbano" (PATARRA, 2007, p. 322) do país até então, a modernização talvez parecesse o destino inevitável de todo o território nacional. Diante de tudo isso, torna-se difícil sustentar a leitura de Brito Broca, de que a família não apareceria no romance enquanto "grupo social", mas apenas em suas relações psicológicas. Muito pelo contrário, a crise encenada no plano doméstico remete o tempo todo ao quadro social, às mudanças históricas de um país em processo de modernização. Nada que diminua, é claro, o quão "psicológica" é a obra, o que mostra a artificialidade da polarização. Tampouco se confirma a ideia de "romance acrítico" formulada por Antônio Houaiss. Embora a conciliação entre o indivíduo e a moralidade tradicional seja enfatizada como o ideal, ela se mostra inviável no decorrer do romance. O lado assumido nesse impasse, mesmo que um tanto a contragosto, é o da modernidade.

Para encerrar, retorno à pergunta com que iniciei este capítulo. Por que um romance que entusiasmou tanto seus contemporâneos caiu no esquecimento? Feita a análise, é possível agora arriscar uma resposta. Parte da força do desenlace trágico de *Marcoré* depende de uma legitimação relativa da ética da comunidade, a fim de que a manifestação de individualidade do narrador possa ser entendida como húbris. É esse o sentido de suas anotações finais, em que o narrador reproduz o juízo da moralidade social e censura seu próprio orgulho. Como visto na última seção, essa leitura, pendente mais para o lado de D. Ema do que para o do narrador, não foi rara na época, mesmo que o próprio romance reforce (através da figura do Coronel) sua irracionalidade. Hoje, no entanto, essa leitura seria quase inimaginável. É como diz Friedrich

Nietzsche a certa altura de *Genealogia da moral*: "Todas as coisas boas foram um dia coisas ruins; cada pecado original tornou-se uma virtude original" (NIETZSCHE, 2009, p. 95). Se em 1957 a insistência do narrador de *Marcoré* em demarcar sua autonomia ainda poderia ser vista como "pecado" por parte de nossa intelectualidade, nas décadas seguintes o cenário mudaria de tal forma que o romance não poderia ser lido senão como a história de uma família dissolvida pelos preconceitos e superstições de seu meio. Ainda um bom romance (como as raras críticas recentes encontradas em *blogs* reforçam), mas sem aquela *fricção* original, decorrente da relativa legitimação de ambos os lados do conflito, que o tornou objeto de fascínio em seu lançamento.

Marcoré foi escolhido como objeto deste capítulo por conta de seu protagonista destoante, de "mentalidade" próxima aos de seus "companheiros de classe", para retomar os termos de Houaiss. Graças a esse ponto de vista, o romance de Olavo Pereira se afasta da tradição romanesca que sua ambientação evoca, para se aproximar do universo moral de outros romances do período, retratando mundos inteiramente urbanos, contemporâneos. Comparado aos protagonistas desses outros romances, no entanto, o ímpeto do narrador de *Marcoré* é ainda brando — pouco "romântico", podemos dizer. Nos romances analisados no próximo capítulo, a autonomia almejada não seria mais essa liberal, próxima até mesmo de uma ética protestante que visa a estabilidade econômica e familiar, e não a aventura. Nesse sentido, os verdadeiros companheiros de mentalidade do narrador de *Marcoré* são os personagens que constituem o pano de fundo de romances como *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado* e *O ventre*, e não seus protagonistas. Mas ao que esses protagonistas se opõem, na ausência de uma moralidade social tradicional que restrinja o exercício da liberdade individual?

3 A AUTONOMIA MORAL NO *BILDUNGSROMAN* DOS ANOS 1950

Ao contrário do que aconteceu com Antonio Olavo Pereira, os autores analisados neste capítulo não caíram no esquecimento. Todas as principais obras de Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony seguem em catálogo, e os três autores viriam a ser considerados entre os maiores nomes da literatura brasileira da segunda metade do século XX. Lygia Fagundes Telles já era conhecida e premiada como contista (embora posteriormente viesse a recusar esses livros iniciais) quando publicou, em 1954, *Ciranda de pedra*, aos trinta e um anos. Fernando Sabino era dois anos mais velho quando publicou *O encontro marcado*, em 1956, seu primeiro romance depois de uma década publicando contos, crônicas e novelas[50]. Carlos Heitor Cony, que trabalhava na imprensa, escreveu *O ventre* para um concurso literário em 1955, aos vinte e nove anos, mas só o publicou três anos depois, como início de sua longa colaboração com a editora Civilização Brasileira, que levaria à publicação de nove romances em quinze anos. São três autores de uma mesma geração, e que marcariam a literatura brasileira contemporânea. Mas, no que concerne à moralidade, existem semelhanças? Por que analisá-los em um mesmo capítulo?

Na introdução deste trabalho, indiquei que este capítulo entra em diálogo com o artigo de Pedro Dolabela Chagas sobre o *Bildungsroman* brasileiro da década de 1950, tomado como meu principal quadro de referência para lidar com esses romances. O principal, como já dito, é o caráter romântico dessas obras. Não caberia aqui evidenciar em minúcia a relação entre a forma do *Bildungsroman* e o romântico, mas alguns breves apontamentos são pertinentes.

Em *A teoria do romance*, Georg Lukács identificaria como própria da forma romanesca a "inadequação" entre a "alma" e o mundo, que poderia se manifestar de dois modos: "a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado com palco e substrato de seus atos" (LUKÁCS, 2009, p. 99). No que chama de "romantismo da desilusão", representado por *A educação sentimental*, de Flaubert, o protagonista e o mundo seriam inconciliáveis por essa "amplitude" da "alma" do indivíduo. O mundo, "vazio de todo o sentido" (*Ibidem*, p. 119), não incitaria no protagonista senão "uma tendência à passividade — a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma" (*Ibid*, p. 118). Na "tentativa de síntese" de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe para o qual o conceito de

[50] As primeiras menções ao romance de Telles na imprensa datam de finais de 1951. Em 1952, o romance é mencionado como estando no prelo. O romance de Sabino, por sua vez, escrito entre 1954 e 1956, não parece ter sido mencionado na imprensa antes do ano de publicação. Fonte: acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

Bildungsroman foi originalmente desenvolvido, o tema principal seria "a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (LUKÁCS, 2009, p. 138). Tal reconciliação, Lukács continua, "não pode nem deve ser uma acomodação ou uma harmonia existente desde o início" (*Ibidem*, p. 138). De início, até pode existir essa "amplitude da alma" que caracteriza o indivíduo romântico, mas isso é algo a ser corrigido no desenvolvimento do romance de formação: "O heroísmo do idealismo abstrato [do qual Dom Quixote seria exemplo] e a pura interioridade do Romantismo [de *A educação sentimental*] são admitidos, pois, como tendências relativamente justificadas, mas a serem superadas e inseridas na ordem interiorizada" (*Ibid*, p. 140).

Já Franco Moretti, em seu famoso estudo sobre o subgênero, consideraria a ideia de "síntese" menos adequada do que a de "compromisso". O *Bildungsroman* em sua forma clássica, que Moretti identifica em *Wilhelm Meister* e em *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, não narraria *sínteses*, mas o abandono dos ímpetos iniciais do protagonista (que poderiam ser chamados de românticos, embora o próprio Moretti pouco utilize o termo) em prol da socialização, o que é entendido como melhoramento pessoal: "Trata-se, em suma, do sonho de toda a ideologia — a fundação ética da socialização; a legitimação da ordem social em sentido pleno" (MORETTI, 2020, p. 123). Esse mecanismo "perfeito *demais*" (*Ibidem*, p. 123) não teria vida longa, no entanto, e logo daria lugar a outros processos de formação e socialização. Em Balzac, por exemplo, não haveria mais nem sinais da "identificação essencial" do leitor com o protagonista que havia no *Bildungsroman* clássico, mas sim a narração de "um exemplo a ser evitado. Um modelo em negativo, quase uma advertência" (*Ibid*, p. 212). O processo formativo, de socialização bem-sucedida, estaria então no processo mesmo da leitura, como exemplo ao leitor, e não mais sendo narrado. É aquilo que motivaria Roberto Schwarz, evocando Lukács, a chamar o romance realista oitocentista de "uma grande máquina de desfazer ilusões" (SCHWARZ, 2012, p. 53). Longe de legitimada, a atitude romântica inicial do protagonista seria "destroçada" pelo enredo (*Ibidem*, p. 53n).

O ponto em que Moretti mais se afasta de Lukács é justamente enfatizando essa deslegitimação do romântico, ao recusar sua leitura de *A educação sentimental*: "Se, portanto, ele 'se esquiva de lutas e conflitos externos', tal não ocorre, como pensa Lukács, *porque* sua alma é mais 'ampla' do que o mundo, mas, ao contrário, *com o fito* de torná-la assim" (MORETTI, 2020, p. 271). Fréderic Moreau, o protagonista do romance, seria menos um "romântico", do que alguém tentando sê-lo, através da protelação da própria juventude. Para Moretti, a diferença crucial entre os *Bildungsromane* de Goethe e de Flaubert seria a de que

> em *Wilhelm Meister* existe ainda uma autoridade capaz de decretar o fim de uma juventude que se quer interminável. Em *A educação* parece que já não há mais nenhum rastro desta última, e Fréderic pode prolongar sua juventude: como sempre, graças ao dinheiro — graças às inúmeras promissórias que circulam pelo romance, demonstrando que até mesmo o *tempo*, a partir de então, pode ser comprado. (MORETTI, 2020, p. 275).

O romântico, portanto, apareceria no *Bildungsroman* oitocentista europeu a fim de ser negado, seja através da sua superação em favor da socialização bem-sucedida (*Wilhelm Meister* e *Orgulho e preconceito*), seja através de uma visão cética a seu respeito, quando o romance vê o romantismo de seu protagonista como impostação ou motivo de sua ruína (*O vermelho e o negro*, *Ilusões perdidas*, *A educação sentimental*...). Todavia, em um texto posterior, reproduzido como apêndice ao seu livro, Moretti identificará um *ethos* mais próximo do "romantismo da desilusão" no que chama de "romance de formação tardio", como *Tônio Kroger*, de Thomas Mann, *O jovem Törless*, de Robert Musil e *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, todos publicados no início do século XX, antes da Primeira Guerra Mundial. Nesses romances, sim, a socialização seria fracassada, e o mundo deslegitimado em relação ao protagonista de sensibilidade notável. "Não é de surpreender", comenta Moretti, "que *A teoria do romance*, escrita em 1916, fale de 'perda da pátria transcendental': tese discutível para o século XIX, mas muito verdadeira para o duro e inóspito mundo de romance de formação tardio" (MORETTI, 2020, p. 347). Se o caráter romântico do *Bildungsroman* que apareceria no Brasil dos anos 1950 lembraria alguma produção anterior do subgênero seria principalmente essa, da qual também se poderia dizer que a "autonomia individual era objeto de uma valoração incondicionalmente positiva, às vezes unilateralmente positiva" (CHAGAS, 2019, p. 11). As semelhanças, no entanto, param aí, já que formalmente as duas produções são muito diferentes.

Relembremos o que foi visto no capítulo anterior. Em *Marcoré*, tudo coincidia perfeitamente para que o conflito moral encenado fosse irreconciliável. O narrador, defensor solitário de uma visão de mundo mais liberal, tenta demarcar sua autonomia contra uma moralidade social relativamente coesa, que prioriza as fundações sóciocêntricas da Autoridade, Lealdade e Santidade em detrimento da liberdade individual. O mundo é *relativamente* coeso porque nem todos seus integrantes reproduzem seus valores na mesma medida. As figuras intermediárias, no entanto, tendem ao lado da tradição, mesmo que para prejuízo próprio, pois compartilham do conjunto de crenças que sustentam esses costumes, como é o caso de Sílvia. Paulo, a outra figura alheia à moralidade dominante do meio, não ocupa um espaço significativo na narrativa, aparecendo somente para representar a alternativa que o narrador teria e com a qual não se satisfaria, a fim de enfatizar o quão pouco solucionável é o problema. O romance,

como vimos, é complexo, mas seu conflito central é construído através de uma polarização entre o eu e o mundo relativamente simples: o indivíduo é individualista, a sociedade é sóciocêntrica. Posta nesses termos, a coisa chegar a cair em um pleonasmo, mas a relação não é tão evidente quanto pode parecer. Afinal, é óbvio que D. Ema também é um indivíduo, e por mais que seja possível ver nela muito de individualista (ou, mais do que isso, de egoísta), os valores a que ela remete são sóciocêntricos. Em outras palavras, enquanto o narrador coincide apenas consigo mesmo, D. Ema coincide com o mundo ficcional como um todo.

Quão diferentes disso são os romances analisados neste capítulo? Ao mesmo tempo muito e pouco. Por um lado, seus mundos ficcionais não remetem a um conjunto de valores facilmente entendíveis como "tradicionais". Romances como *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado* e *O ventre* apresentam, ao contrário, personagens de classes médias e altas de capitais modernas (São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro) entre os anos 40 e 50, de forma que é natural que a moralidade dominante seja mais individualista, ou pelo menos mais aberta ao individualismo, do que em uma sociedade de convenções rígidas como a de *Marcoré*. Isso não quer dizer que a religião, por exemplo, não seja importante para esses mundos. Em *Ciranda de pedra*, uma das dimensões do conflito de Virgínia com sua família é justamente com a religiosidade de sua irmã; da mesma forma, não ter feito a primeira comunhão é usado como desculpa para excluir de seu meio José Severo, o narrador de *O ventre*, ainda quando criança. Todavia, outros personagens alheios à religião não sofrem represálias. A religião (e o que ela implica das fundações de Autoridade e de Santidade), mesmo que seja importante, não é uma convenção profunda como no romance de Olavo Pereira.

Ainda assim, os protagonistas desses romances sentem-se isolados, em oposição a seus mundos, como se existisse uma profunda incompatibilidade de valores. Às vezes, esses personagens são de fato rejeitados por seus meios, geralmente reduzidos ao núcleo familiar, como ocorre com Virgínia e José Severo, assim como com a Joana de *Perto do coração selvagem* e Berenice em *A imaginária*. Outras vezes, o personagem não chega a ser rejeitado, mas sente-se diferente demais para que sua inserção seja pacífica, como o Eduardo de *O encontro marcado* ou mesmo o Riobaldo de *Grande sertão: veredas*. Por quê?

A partir dos anos 1950, "elementos da episteme romântica se alastrariam pelo romance brasileiro", afirma Chagas em seu livro (CHAGAS, 2020, p. 351). Já vimos como isso aparece: pela "justificação da inadaptação do eu em sua busca de autorrealização, a legitimação de verdades individuais autofundamentadas contra os valores 'mediocrizantes' e 'falsos' da 'sociedade burguesa'" (*Ibidem*, p. 343). Como comenta Franco Moretti na introdução de outro trabalho, seu estudo sobre a burguesia, o "formidável mecanismo da aventura passou a ser

erodido pela civilização burguesa", tornando o burguês alguém "indistinto e elusivo, parecido com qualquer outro burguês" (MORETTI, 2014, p. 25). A ordem burguesa, portanto, é a ordem da normalidade, da padronização, ideias que não poderiam ser menos românticas: "A modernização achata o singular e o belo e dissemina a impessoalidade, a padronização, a indistinção, um mar de normalidade em que o valor do peculiar é perdido[...] O gênio romântico quer superar essa mediania" (CHAGAS, 2020, p. 349). A autonomia, portanto, aparece como "fonte de autenticidade: na disjunção entre indivíduo e sociedade, o indivíduo está normativamente livre para se realizar à revelia de expectativas externas: o eu é o fim de suas próprias ações" (*Ibidem*, p. 343).

Como Chagas nota, essa visão romântica se consolida no *Bildungsroman* brasileiro atualizada pelas filosofias existencialistas, então em voga (CHAGAS, 2019, p. 11). Isaiah Berlin consideraria o existencialismo como principal herdeiro do romantismo. "O sermão central do existencialismo", afirma, "é essencialmente romântico, a saber, o de que não há nada no mundo em que se apoiar" (BERLIN, 1999, p. 142)[51]. O existencialismo se tornaria especialmente popular em meados dos anos 40, depois de Jean-Paul Sartre o adotar oficialmente em uma palestra depois publicada sob o título "O existencialismo é um humanismo". O pressuposto da filosofia de Sartre é o de que não existe qualquer resposta moral *a priori*:

> O existencialista[...] pensa que é muito incomodativo que Deus não exista, porque desaparece com ele toda a possibilidade de achar valores num céu inteligível; não pode existir já o bem *a priori*, visto não haver já uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em parte alguma que o bem existe, que é preciso ser honesto, que não devemos mentir, já que precisamente estamos agora num plano em que há somente homens. (SARTRE, 1973, p. 15).

Na falta de um sentido imanente à vida, o homem, "condenado a ser livre", precisa formular sua própria moralidade. Surge daí a angústia, já que nenhuma alternativa de como se agir é, por si mesma, melhor do que a outra. Outro pressuposto da filosofia de Sartre é que tampouco existem diferenças intrínsecas que limitem as alternativas de indivíduos para indivíduos. Segundo o filósofo, adquire-se uma personalidade de acordo com o modo que se age. Ou seja, "o sentimento constitui-se pelos atos que se praticam" (*Ibidem*, p. 17). Cada um é responsável pelo que se é: "O que diz o existencialista é que o covarde se faz covarde, que o herói se faz herói; há sempre uma possibilidade para o covarde já não ser covarde, como para

[51] "The central sermon of existentialism is essentially a romantic one, namely, that there is in the world nothing to lean on."

o herói de deixar de o ser" (SARTRE, 1973, p. 21). Esse é o sentido da famosa fórmula "a existência antecede a essência", já usada por Sartre antes de adotar a alcunha de existencialista.

Para Sartre, sempre existem diferentes possibilidades de ação. Ao mesmo tempo, não existe nada fora do indivíduo que determine qual é a escolha certa a se tomar. A instrução do existencialismo sartriano diante disso não é a de que se deve agir de qualquer forma, já que são todas igualmente válidas, mas sim a de que o indivíduo deve considerar, entre todas as alternativas, aquela que o tornaria, a seus próprios olhos, um modelo aos outros: "não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser" (*Ibidem*, pp. 12-13). A escolha moral deve fiar-se, portanto, a um projeto de humanidade.

Ainda em 1957, Wilson Martins notaria esses traços no romance de Fernando Sabino, *O encontro marcado*, publicado no ano anterior:

> É natural que Eduardo, personagem romântico, responda não somente aos caracteres romanescos típicos de 1830, como, ainda, aos que foram criados por esse romantismo dos nossos dias, que se chama existencialismo. Com efeito, o herói do sr. Fernando Sabino, além de se sentir predestinado e superior à sua miséria, encarna outra singularidade dos heróis românticos, sistematizada à exasperação pelos "filhos do século existencialista": a moral do desafio[...] Sua mocidade boêmia, em Belo Horizonte, é um permanente afrontar das regras e convenções burguesas: sua vida inteira é uma afirmação da personalidade contra a sociedade. [...] como todo personagem romântico, Eduardo se sente superior aos compromissos que amarram os homens comuns. Ele será o homem sem amarras. (MARTINS, 1957, p. 2).

Para o crítico, isso tornaria o romance de Sabino "qualquer coisa de novo em nossa literatura de ficção". E continua: "Raras vezes os nossos romancistas têm sabido pôr cruamente o homem diante do Destino — e não diante 'do seu destino'. A palavra deve ser aqui tomada não nas suas implicações biográficas, mas nas suas repercussões metafísicas" (*Ibidem*, p. 2). De resto, a associação de Telles, Sabino ou Cony ao romântico não foi feita com frequência, mas ao existencialismo, sim. A dissertação de mestrado de Kleber Pereira dos Santos, justamente sobre o existencialismo em *O ventre*, tem um subcapítulo dedicado à recepção crítica do romance, mostrando que a remissão a Sartre foi imediata. Segundo Santos (2008, p. 40), Brito Broca teria sido o primeiro crítico a destacar o diálogo entre os dois autores, que depois se tornaria recorrente, em um texto de 1958, ano de publicação do romance, em que vê Carlos Heitor Cony como "um dos poucos romancistas brasileiros a se colocarem mais ou menos na linha do existencialismo" (BROCA, 1958, p. 11). Também em 1958, Bráulio de Nascimento escreveria em sua crítica sobre *Histórias do desencontro*, volume de contos publicado por Lygia Fagundes Telles naquele ano, que o mundo dos contos "não chega a configurar o mundo

absurdo de alguns romances contemporâneos da corrente existencialista, apesar das tendências de seu último livro, *Ciranda de pedra*" (NASCIMENTO, 1958, p. 9). *Mais ou menos, tendências*: ambos os críticos parecem relutantes em fazer uma associação categórica, como se fosse pejorativo identificar uma influência estrangeira, da "moda", em um autor que se quer elogiar, mesmo que com ressalvas. O escritor português João Gaspar Simões, por sua vez, seria mais resoluto em um texto de 1950, ao descrever Clarice Lispector, na altura autora de três romances, como "a primeira existencialista do romance brasileiro — pelo menos do romance brasileiro que eu conheço" (SIMÕES, 1950, p. 1). Se existe renitência aqui, é em relação não à possibilidade de vinculação ao existencialismo, mas à possibilidade desse vínculo ser ainda mais antigo do que o percebido.

Apesar das reincidências na recepção, não se notou a proximidade dos romances na época. No geral, nossa crítica e historiografia não aproximou Telles, Sabino e Cony, por exemplo, senão enquanto companheiros de geração, ou então sob a sempre vaga inscrição de "intimistas", como Alfredo Bosi em sua já citada *História concisa da literatura brasileira*. A importância desses romances não passou despercebida: assim como Wilson Martins saudou *O encontro marcado* como uma novidade em nossa ficção, o crítico e poeta Mauro Mota, em uma retrospectiva sobre os lançamentos de 1955, descreveria *Ciranda de pedra* como não sendo apenas o "livro acontecimento" do ano, mas sim o livro acontecimento "de toda uma época da ficção brasileira" (MOTA, 1956, p. 38). Mas ninguém aproximaria os dois romances entre si. Nem mesmo a inscrição dessas obras ao subgênero do *Bildungsroman* foi devidamente percebida. Até houve quem apontasse afinidades entre o romance de Sabino e obras como *A educação sentimental*, de Flaubert, e *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (LINHARES, 1957), mas sem a remissão ao subgênero como um todo. No seu *Dicionário de termos literários*, publicado em 1974 e revisado e ampliado posteriormente, Massaud Moisés não citaria nenhum desses romances como exemplos brasileiros do subgênero, mas apenas *O ateneu*, *Amar, verbo intransitivo* e os ciclos de romances de José Lins do Rego e de Octávio de Faria (MOISÉS, 2004, p. 56).

Mas chega de digressões. O ponto é que obras como *Perto do coração selvagem*, *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado*, *O ventre*, *A imaginária*, e, de maneira diferente, *Grande sertão: veredas*[52], recorreram a um subgênero raro na literatura brasileira de então para

[52] Como Chagas comenta em seu livro, o romance de Guimarães Rosa "se endereçava tanto à inteligência formada pelo regionalismo de 1930, quanto à crítica que canonizava o modernismo (fomentando novos "formalismos" na teoria e na prática artística), enquanto renovava a herança do romantismo sob a mediação do existencialismo" (CHAGAS, 2020, p. 72). Todos esses elementos se entrelaçam. Sendo o contexto histórico, social e geográfico de *Grande sertão: veredas* tão importante para suas relações morais e tão diferente dos demais

apresentar personagens românticos em conflito com seus meios. Lidar com esses romances como um grupo, através de generalizações, não leva mais longe do que isso. Agora é necessário olhar cada obra em mais detalhe. Nas próximas quatro seções analisarei inicialmente *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*, remetendo pontualmente a outras obras, principalmente *A imaginária*, romance de estreia da poeta Adalgisa Nery, publicado em 1959, e *Perto do coração selvagem*, estreia de Clarice Lispector que, embora publicado em 1943, é fundamental para entender a produção da década seguinte. Na última seção passo, finalmente, à obra de Carlos Heitor Cony, guardada para o final por ser a mais singular entre o *corpus* deste capítulo.

3.1 AS BOAS MANEIRAS EM *CIRANDA DE PEDRA*

Virgínia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, é a mais nova de três irmãs, e a única que mora com a mãe, Laura, e com Daniel, o médico com quem Laura teve um caso e com quem agora vive. Em contraste com a vida elegante e luxuosa que as irmãs mais velhas levam com o pai, o advogado Natércio, Virgínia habita uma casa melancólica, sob os cuidados da empregada Luciana, enquanto a mãe, vítima de delírios, cede cada vez mais à loucura. Na primeira parte do romance de Lygia Fagundes Telles, acompanhamos uma Virgínia ainda criança hesitando entre esses dois mundos. Se por um lado ela admira as irmãs, Otávia e Bruna, e pensa que o pai é a única pessoa que a ama de verdade, por outro, no entanto, ela se sente rejeitada pelas irmãs e pelos amigos delas, Afonso e os irmãos Conrado e Letícia, seus vizinhos.

A abertura do romance já dá conta dessa rejeição. Seu primeiro parágrafo contém apenas uma frase: "Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto" (TELLES, 1998a, p. 9). Revela-se desde então o ímpeto de fuga, de isolamento, que a acompanhará por toda a narrativa. Logo descobrimos a motivação desse ato. É dia de Virgínia visitar as irmãs: "hoje não quero que elas me vejam", ela diz para Luciana. Mas a empregada insiste: "Claro que você tem que ir. São suas irmãs, tão bem-educadas, tão bonitas" (*Ibidem*, p. 12).

Boa educação e boa aparência. É sob o estigma desses dois valores que Virgínia internaliza uma imagem negativa de si própria. Cada uma das irmãs representa um desses atributos que lhe falta: "Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia" (*Ibid*, p. 9). E logo depois: "Ser cobra machucava os cotovelos, melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda. 'E eu sou feia e ruim, ruim, ruim!'

---

romances, seria difícil remeter a ele apenas pontualmente, como faço com os romances de Lispector e Nery, por exemplo. O ideal seria dedicar todo um capítulo para sua análise. Por questões de espaço, isso terá que ser feito em outro momento.

— exclamou dando murros no chão" (TELLES, 1998a, pp. 9-10). Bruna, por sua vez, não é bonita: sua superioridade é moral, manifestada, aos olhos de Virgínia, em seu conhecimento de como as coisas *devem* ser. É à sua palavra que Virgínia remete ao reclamar para Luciana que Daniel não lhe deu um móvel que havia prometido: "Bruna disse que ele tem *obrigação* de dar tudo pra minha mãe e pra mim. E Bruna sabe" (*Ibidem*, p. 10). Ainda nessas primeiras páginas, Virgínia dirá a Luciana que não quer visitá-las por ter "ódio delas" (*Ibid*, p. 12), mas a essa altura já percebemos que não é o caso. Ressentimento e admiração estão misturados em sua consideração pelas irmãs. Por conta disso, sua vontade oscila entre a de se isolar e a de se inserir.

Virgínia não se sente pertencente ao mundo das irmãs. E, de fato, sua inadequação é apontada até mesmo pela governanta da casa do pai, a alemã Frau Herta, que é quem vai buscá-la: "Quando se dirigir a alguém, não fique assim, olhando o chão, vamos levante esta cabeça! Bruna e Otávia falam tão corretamente, elas têm tanta classe. Preste mais atenção nelas, menina, precisa aprender!" (*Ibid*, p. 35). Ao longo do dia, a governanta fará outras censuras semelhantes: "Não fique assim espetada [...] tire a mão da boca", "Não fale nunca com a boca assim cheia" (*Ibid*, pp. 33, 41). Virgínia se incomoda, mas assume a culpa: "Por que Frau Herta lhe falava sempre naquele tom? Não era assim nem com Bruna nem com Otávia. 'Mas nenhuma delas se senta como eu', pensou num desconsolo" (*Ibid*, pp. 33-34). O único que não a faz se sentir diminuída é o vizinho das irmãs, Conrado, por quem Virgínia nutre secreta paixão, e que "a tratava com a mesma paciente doçura com que tratava Otávia e Bruna" (*Ibid*, p. 45). A proximidade de quando estão sozinhos, entretanto, não se estende para a vida em grupo. Seus convites para que ela saísse com eles nunca são levados a cabo: "Mas Conrado estava sempre com eles, acompanhava-os o tempo todo, jamais se lembraria de perguntar por ela, de exigir sua presença" (*Ibid*, p. 45). Para piorar, todos preveem um namoro (e mesmo um casamento) entre ele e Otávia. O sentimento de rejeição se intensifica.

As convenções da sociedade de *Marcoré* tinham por base um conjunto de crenças, principalmente religiosas. O narrador do romance não compartilhava dessas crenças (pautadas no respeito às fundações da Autoridade e da Santidade, como vimos), e por isso se eximia de suas convenções (ir à igreja, se confessar, atender sempre à vontade dos mais velhos, e enfim a monogamia), tornando-se, de um estrangeiro epistêmico e axiológico, também um estrangeiro deôntico. No caso de Virgínia, não é por não compartilhar de qualquer crença que ela é uma estranha ao mundo das irmãs, pois as convenções dominantes ali não se sustentam sobre crenças específicas. São normas de comportamento em grande medida arbitrárias, que têm valor por si mesmas, pelo que revelam de "boa educação" e de "classe", e não por remeter a um conjunto de valores além disso. São as "boas maneiras" [*manners*] de que fala o crítico Lionel Trilling:

> aquela parte de uma cultura que é feita de expressões de valor enunciadas pela metade, não ditas ou inexprimíveis. Elas são sugeridas por pequenas ações, às vezes pelas artes da vestimenta ou da decoração, às vezes pelo tom, gesto, ênfase ou ritmo, às vezes pelas palavras que são utilizadas com uma frequência especial ou com significado especial. [...] Elas criam a parte de uma cultura que não é a arte, ou a religião, ou a moral, ou a política, e ainda assim se relacionam com todos esses departamentos altamente formulados da cultura. [...] Nessa parte da cultura dominam as suposições, que frequentemente são muito mais fortes do que a razão. (TRILLING, 1950, pp. 206-207)[53].

Alguns dos elementos valorizados nessa cultura são simples (embora não tanto para uma criança), como não falar de boca cheia. Outros, entretanto, exigem mais tato, maior capacidade de "supor" como se deve agir. É o caso do decoro que exigem de Virgínia, por exemplo, e que ela não domina ao se mostrar ressentida quando negligenciada pelas irmãs. Ao contrário do narrador de *Marcoré*, portanto, a divergência de Virgínia em relação a seu mundo é menos axiológica do que epistêmica — mas não por *crer* em coisas diferentes, e sim por não as *entender*. Ao se sentir inferior, indica-se mesmo que Virgínia também valoriza (ou *quer* valorizar) essas boas maneiras. O problema é sua falta de domínio sobre elas.

Mas isso é somente o ponto de partida da história. A sobrevalorização dessas boas maneiras será questionada pela mãe de Virgínia. Nos poucos momentos em que conseguem conversar, Laura tende a rememorar diante da filha as mesmas histórias passadas. Uma delas é sobre como conheceu Daniel, em uma festa em que foi sozinha: "Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas só nós dois vivos, tudo o mais era tão falso, tão vazio, sem sentido, como papelão pintado... Só nós dois vivendo" (TELLES, 1998a, p. 31). A "vida" em oposição ao "falso", ao "vazio", ao "sem sentido", que é o mundo dos costumes ao qual ela esteve habituada até então. Havia no lugar "tanto espelho", mas sua beleza só seria refletida nos "olhos dele", alguém com sensibilidade semelhante à sua. Virgínia não gosta de ouvir essas confissões, mesmo porque elas contradizem a versão conciliatória do adultério que ela defenderá para Bruna, de que Laura "estava doente, não sabia o que estava fazendo" (*Ibidem*, p. 39) e o único culpado seria Daniel. Começa, então, a falar sobre as irmãs, e isso leva Laura a recair em suas alucinações, envolvendo sempre os dois mesmos símbolos, besouros e raízes: "Eu sabia que se parasse [de dançar] caía no chão,

[53] Todas as citações de Trilling, 1950 em tradução minha. Do original: "[...] that part of a culture which is made up of half-uttered or unuttered or unutterable expressions of value. They are hinted at by small actions, sometimes by the arts of dress or decoration, sometimes by tone, gesture, emphasis, or rhythm, sometimes by the words that are used with a special frequency or a special meaning. [...] They make the part of a culture which is not art, or religion, or morals, or politics, and yet it relates to all these highly formulated departments of culture. [...] In this part of culture assumption rules, which is often so much stronger than reason."

perto do besouro. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais" (TELLES, 1998a, p. 32). E depois, quando Daniel chega no quarto, chamado por Virgínia: "Ele voltou, Daniel, ele voltou. Eu quis me defender mas as raízes estão muito fundas, olhe aí, nem posso mais mexer os dedos..." (*Ibidem*, p. 32).

Não é necessário ir muito fundo na interpretação dessas alucinações: tanto o besouro de costas quanto as raízes representam imobilidade (Laura precisava continuar dançando, em movimento). As raízes, especificamente, remetem à ideia de pertencimento, de algo que antecede o indivíduo e o conecta a algo maior: uma tradição. No capítulo anterior, vimos que essa ideia é fundamental para a obra de Antonio Olavo Pereira. Mesmo o narrador de *Marcoré*, em confronto com as limitações das convenções de seu meio, não deseja a ruptura completa: uma coisa que ele ama no filho é a lembrança de sua própria infância, um retorno a uma época de laços mais saudáveis, antes de se tornarem sufocantes. Em *Ciranda de pedra*, ao contrário, as "raízes" são, por si mesmas, imagens de pesadelo: é necessário libertar-se delas urgentemente. Laura não consegue libertar-se por inteiro, e sua loucura se agrava com a separação de Natércio, vendo-se cercada por símbolos que impedem sua capacidade de ação.

Para Stendhal, "ser 'natural' significa ser totalmente você mesmo", resume o filósofo moral Charles Larmore, "sua antítese reside no que Stendhal chamou 'vaidade', a preocupação com o que os outros pensam de nós, o que nos leva a nos comportarmos como esperariam de nós, submetendo-nos a [...] 'ser como outro'" (LARMORE, 2010, p. 1)[54]. É a visão tipicamente romântica de uma valorização absoluta da autenticidade em oposição ao convencional. Trilling, em outro texto:

> Muito do que outrora se cria formar o tecido da cultura passou a parecer de pouco valor, uma mera fantasia ou rito, uma manifesta falsificação. Ao mesmo tempo, em virtude da autenticidade que lhe foi atribuída, a muito do que aquela cultura tradicionalmente condenava e desejava suprimir foi concedida autoridade moral — à desordem, à violência e à insensatez, por exemplo. (TRILLING, 2014, p. 22).

Laura e Daniel rompem com as boas maneiras e com as expectativas sociais em prol de um amor autêntico, puro sentimento, e como tal forte demais para ser ignorado. Para repetir a citação de Isaiah Berlin, trata-se daquela "prontidão para sacrificar a própria vida por alguma chama interior" (BERLIN, 1999, p. 8). A chama interior vale mais do que os costumes.

---

[54] Todas as citações de Larmore, 2010 em tradução minha. Da tradução para o inglês de Sharon Bowman: "[...] being 'natural' means being fully oneself. [...] its antithesis lies in what Stendhal called 'vanity', the concern with what others think of us, which leads us to behave as they would expect us to, subjecting us to [...] 'being like another.'"

Essa é a cisão axiológica fundamental no mundo ficcional de *Ciranda de pedra*. Não se trata, portanto, de uma oposição entre valores individualistas e valores sóciocêntricos, como no romance de Olavo Pereira. O julgamento que Bruna faz da mãe parte de uma moralidade normativa, religiosa, não muito diferente da descrita no capítulo anterior. Ela tenta convencer Virgínia que a doença de Laura é um castigo por seu adultério: "Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? [...] Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal!" (TELLES, 1998a, pp. 36-37). Certo. Mas ao contrário do que acontece em *Marcoré*, o mundo de *Ciranda de pedra* não é homogêneo nesse juízo moral. A própria Otávia não dá sinais de julgar a mãe, e chega a demonstrar orgulho de ser parecida com ela (*Ibidem*, p. 46). Aos olhos de Bruna, Otávia, que não se importa com religião, é superficial; aos olhos de Otávia, Bruna é carola. Tais discordâncias mostram que o mundo ficcional não é coeso em seus valores. Apesar das diferenças, Bruna e Otávia representam um mundo fechado à irmã mais nova: "E como se obedecessem ao mesmo sinal, desataram a rir. Virgínia esboçou um sorriso. A verdade é que, quando as duas se uniam, ela teria mesmo que ficar de fora" (*Ibid*, p. 45). A maior manifestação dessa união é feita justamente por Bruna: "Você é esquisita, Virgínia. Precisa deixar dessas tolices [...] Seria bom se viesse morar aqui. [...] Você precisa de nós" (*Ibid*, p. 40). *Nós*: não "de mim, Bruna", mas "de nós". A religião é uma convenção variável: a separação entre Bruna e Otávia por conta dela pesa menos do que a união entre as duas por conta das boas maneiras, dos costumes. Isso se torna mais claro na segunda parte do romance, quando Bruna continuará religiosa e Otávia se tornará, de fato, hedonista, sem que isso acarrete em qualquer ruptura entre as duas ou represálias por parte da moralidade social.

Uma cena do romance seguinte de Lygia Fagundes Telles, *Verão no aquário*, de 1964, exemplifica bem como a moralidade é construída nos três primeiros romances da autora. Uma personagem conta para a outra como foi sua recepção na madrugada anterior no pensionato de freiras em que mora:

> Irmã Paula me viu chegar de madrugada, compreende? Vasco [um caso daquela noite] estava comigo. Então ela precisou fazer o sermãozinho dela... Foi errado eu ter voltado, devia aparecer de manhã, dormi fora e está acabado, assim a coisa fica decente. Mas voltar de madrugada é que não pode. Como é que vou dizer que fiquei até de madrugada na casa da minha tia? (*Idem*, 1998b, p. 136).

O importante é a coisa "ficar decente", e não *ser* o que se considera decente. O que está sendo criticado pela obra não é a rigidez da moralidade dominante, mas a hipocrisia de suas convenções, já que cobra apenas a *performance* de virtude. O pecado de Laura, portanto,

foi menos o adultério do que a admissão desse adultério, rompendo assim com seus "deveres" e com a "honra" da família, para repetir as palavras de Bruna. Na segunda parte do romance, Virgínia descobrirá que a própria Bruna, então casada com Afonso, tem um caso extraconjugal. A diferença é que ela o esconde:

> Diferente, sim, mas diferente porque o amor de Laura por Daniel era todo feito de deslumbramento e loucura, ao passo que a ligação entre aqueles dois [Bruna e seu amante] não podia consistir senão numa aventura sexual. [...] Mas a mãe tivera a desfaçatez de confessar tudo, de abandonar Natércio. Injusto, não? O certo era fazer como ela, Bruna, fizera, tudo às escondidas[...] (TELLES, 1998a, pp. 148-149).

Em seu livro, Pedro Dolabela Chagas assinala nos seguintes termos a diferença entre a obra de Telles e o romance intimista de 30: "em foco não está o apelo ou a justificação da norma moral de validade universal [...], mas a diferença entre discursos e práticas, entre imagem pública e conduta privada" (CHAGAS, 2020, p. 88). Mais adiante relativizarei se não há de fato apelo a uma "norma moral de validade universal" nas obras de Telles. É inquestionável, no entanto, que o foco principal da crítica está nessa "diferença entre discursos e práticas", uma realidade que Virgínia aprende a duras custas.

É esse o sentido de *aprendizagem* em *Ciranda de pedra*. "A *Bildung* de uma pessoa não é tanto a conquista de certos objetivos quanto um esforço cognitivo contínuo", diz Lubomír Doležel (1998, p. 127)[55] sobre o elemento de "busca epistêmica" do romance de formação. O enredo do romance de Lygia Fagundes Telles pode ser resumido como um lento processo, por parte de Virgínia, de conhecimento do mundo e de si. E, principalmente, conhecimento do mundo *através* do conhecimento de si. Sua relação com Daniel é um bom exemplo disso. Em seu esforço para superar a rejeição que sente por parte das irmãs, Virgínia tenta adotar o ponto de vista delas — ou, mais especificamente, o ponto de vista de Bruna, que é quem ela enxerga como autoridade nesse sentido. Por isso, ela procura interpretar Daniel como o único culpado pelo adultério, isentando a mãe de responsabilidade por conta de sua doença. É uma tentativa desesperada de conciliação, uma maneira de se manter fiel à mãe (que ela ama profundamente) sem precisar abdicar do juízo moral da irmã mais velha em defesa de Natércio (que ela também ama). O problema é que Virgínia não consegue condenar Daniel com tanta facilidade. No fundo, ela ama também esse homem que, segundo o juízo de Bruna, é mau. Uma cena é significativa nesse sentido. Virgínia decide que é preciso "enfrentar" Daniel, comparando-o a um dragão (TELLES, 1998a, p. 53). Ela pega um dicionário da estante de seu escritório e procura o sentido

[55] "[...] the *Bildung* of a person is not so much the achievement of certain goals as a continual cognitive striving."

da palavra "enxovalhar". Daniel pergunta por que ela precisa de uma palavra "tão pesada, ruim", ao que Virgínia responde: "tem gente que faz isso com os outros. Bruna disse que *conhece* algumas pessoas que enxovalham as outras. E Bruna não mente" (TELLES, 1998a, p. 54).

Daniel entende a mensagem e se justifica: "O Senhor sabe que eu faria tudo para que ao menos ela se salvasse", referindo-se a Laura (*Ibidem*, p. 54). Percebendo que o padrasto chora, Virgínia muda de atitude de imediato: "Ah! como era difícil odiá-lo naquele momento. 'Bruna, ele está tão aflito, eu não estou mais com raiva, depois posso ficar, mas agora não!'" (*Ibid*, p. 54). Em seguida, passam a conversar com amizade. Falam sobre a saúde de Laura, que Daniel admite estar piorando. Conversam sobre a morte. Com um vocabulário religioso muito diferente do de Bruna, Daniel fala para Virgínia de um "sopro" que temos dentro do corpo, que não morre nunca, e a tranquiliza ao dizer que esse sopro permanece perfeito dentro de Laura e que por conta dele ela irá para o céu (*Ibid*, pp. 56-57). Daniel lê então um poema inglês e lhe dá o livro, de "um autor que você vai amar"[56] (*Ibid*, p. 57). Falam sobre Beethoven. Virgínia pergunta se ele era louco — "Parece a mãe falando", Virgínia pensara sobre suas composições no início da cena (*Ibid*, p. 51) — e Daniel responde que não: "É que todos eles eram assim diferentes, entende? Principalmente Beethoven, que era muito infeliz. Surdo, feio..." (*Ibid*, p. 58). Virgínia diz que entende como é ruim ser feio. Daniel responde que isso não tem importância, mas que tem certeza de que ela se tornará uma moça bonita quando crescer. Por fim, profetiza: "Amará a música e a poesia. E um belo dia conhecerá um príncipe que se ajoelhará aos seus pés. Virgínia, meu reino te espera!" (*Ibid*, p. 58).

A conversa culmina com Daniel falando sobre a mudança de Virgínia para a casa do pai, que já está combinada. "Faça de conta que isto é um barco que está querendo afundar", diz, "você precisa ir depressa para um outro, entendeu?" (*Ibid*, p. 59). Diz ainda que fez tudo o que podia por Virgínia, mas entende que ela não goste dele. Virgínia, no entanto, quer desmenti-lo:

> Ela chegou a ficar na ponta dos pés para beijá-lo no rosto. "Mas eu gosto de você, tio Daniel! Não devo gostar, Bruna proibiu, mas, apesar de tudo, eu gosto!" Deixou cair os braços, confusa. Irritou-se consigo mesma. E odiando-o, ao perceber que ele adivinhara o gesto, deu-lhe as costas e fugiu. (*Ibid*, p. 59).

[56] O poema, na verdade, é do romance *Sparkenbroke*, do inglês Charles Morgan, publicado em 1936. O autor, hoje pouco conhecido, é mencionado diretamente em *Informação ao crucificado*, quarto romance de Carlos Heitor Cony, publicado em 1961, o que sugere que foi um autor bastante lido por essa geração.

O sentimento espontâneo e a norma internalizada (não como um valor, mas como uma proibição) são irreconciliáveis. Como Virgínia ainda não sabe muito bem quem é nem como é o seu mundo, ela tenta fugir da escolha.

Mas esse estado de inocência, em que a decisão pode ser adiada, não dura muito. Na casa de Natércio, ela se sente desconfortável, e chega a considerar voltar a morar com a mãe. O pai parece evitá-la: "Por que aquele olhar a perturbava tanto? Que teria o pai a lhe dizer? E por que não dizia?" (TELLES, 1998a, p. 69). É nesse momento da história que se revela o significado do título do romance. A "ciranda de pedra" refere-se a cinco anões de jardim na casa do pai, que Virgínia enxerga como Bruna, Otávia, Conrado, Letícia e Afonso. Com as mãos talhadas umas nas outras, os anões não abrem espaço para um novo integrante: "'Quero entrar na roda também!' — exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. 'Não posso entrar? Não posso?'" (*Ibidem*, p. 71). Ela continua solitária. Um dia, descobre por acaso, ao ouvir uma conversa entre o pai e a governanta, que Laura morreu. Virgínia torna-se ainda mais retraída e, por ser muito jovem, não a levam ao enterro, que ela fica a imaginar pelas descrições de Otávia. Poucos dias depois, sob o pretexto de se despedir de Virgínia, Luciana vai até a casa de Natércio para revelar a ela um segredo: Daniel é o seu pai verdadeiro. De início, Virgínia se recusa a acreditar, mas acaba se convencendo: "Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés, para não chamar a atenção dos outros" (*Ibid*, p. 80). Aceitando o fato, decide que prefere morar com o pai verdadeiro. Mas a coisa não é tão simples:

> Luciana sorriu com mansidão
> — Aí é que está a coisa. Agora não adianta mais.
> — Não adianta?
> — Não — repetiu ela vagarosamente, como se as palavras, viscosas, pesadas, se recusassem a sair-lhe da boca. — Daniel se matou ontem com um tiro no ouvido. (*Ibid*, p. 82).

A única coisa que Daniel deixa são os objetos da casa para Luciana, uma carta pedindo que Natércio cuide da filha, e todos os seus livros empacotados para Virgínia. Sua principal herança para a filha, entretanto, não é material, mas pode-se dizer mesmo espiritual: é uma explicação para a sua diferença em relação aos outros. Daí em diante, a possibilidade de convivência com as irmãs ou com Natércio, problemática desde o início, torna-se impossível. A percepção disso é imediata, e Virgínia pede para ir embora com Luciana: "Espera, Luciana, eu não quero ficar aqui[...] O pai não gosta de mim, ele também sabe de tudo, ele sabe! Agora

eu sei que ele sabe! [...] eu não quero ficar aqui, tenho medo dele" (TELLES, 1998a, pp. 83-84). Pedido que é recusado, claro, já que a mulher tem suas próprias preocupações.

Deixada sozinha, o primeiro gesto de Virgínia é libertar-se da influência de Bruna e de toda a visão de mundo defendida por ela, simbolizada na Bíblia:

> Instintivamente ela se voltou para a estante e procurou sôfrega o livro de capa preta. Achou-o logo, distinto dos demais, com suas letras de um ouro já gasto: Bíblia Sagrada. Reviu a polpa daqueles lábios rígidos. *Se um homem dormir com a mulher de outro, ambos morrerão...* Apertou o livro tentando cravar as unhas na capa. Aproximou-se da janela. E atirou-o com força na tempestade. (*Ibidem*, pp. 84-85).

Se os desejos de isolamento e de inserção eram equivalentes até então, é nesse momento que o primeiro se sobressai em definitivo. Entendendo quem ela própria é, Virgínia entende também por que não tem lugar naquele mundo. Virgínia se ressente com as irmãs que riem, jogando damas, passados apenas três dias do enterro da mãe. Até mesmo Conrado lhe parece distante agora: "Era assim, todos eram assim, às vezes pareciam amigos e de uma hora para outra, sem se saber por quê, mudava tudo, 'Não sei lidar com eles, não sei!'" (*Ibid*, p. 85). Como Virgínia não responde aos chamados para jantar, Natércio a procura, repreensivo:

> Temos feito de tudo para que se acomode, para que se sinta bem, mas tenho a impressão de que você piora a cada dia que passa. [...] Tenho tido paciência, Virgínia. Mas você não colabora. Infelizmente, tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir. Teve uma grande tristeza, concordo, mas por que reage só com desobediência? Com agressão? (*Ibid*, p. 86).

Aqueles mesmos impulsos da sua mãe. É verdade. Descobrindo-se filha daquele amor que depois descreverá como "feito de deslumbramento e loucura", Virgínia passa a compartilhar do juízo da mãe: o mundo representado por Natércio é o da falsidade. Sua vontade inicial é de contar tudo o que sabe, mas se controla: "Pela primeira vez aprendia a se calar" (*Ibid*, p. 87). É o seu primeiro traço de maturidade, sua primeira demonstração de decoro, mas não no sentido tão valorizado naquele meio, o das boas maneiras. Não é por "classe" que Virgínia se cala, mas por empatia: é um assunto difícil, e ela acredita que Natércio já sabe tudo a respeito. A única coisa que diz é que não quer mais morar ali. Depois de um tempo em silêncio, Natércio concorda que talvez seja a melhor opção. A primeira parte do romance termina com o acordo de que Virgínia será matriculada em um internato de freiras.

A segunda parte de *Ciranda de pedra* começa anos depois, quando Virgínia está deixando o internato. Logo descobrimos que ela não visitou a família uma única vez. Seu contato foi restrito às cartas que raramente respondia e às poucas visitas de Natércio, que são

vistas por Virgínia como mais uma demonstração de impostação: "Como sempre, tudo o que fazia por ela evidenciava um cunho tão marcante de dever que era mesmo impossível mascará-lo com o mais remoto sentimento de afeição" (TELLES, 1998a, p. 93).

É o elemento estrutural do romance: existe um eu diferente do mundo. Os indivíduos que constituem esse mundo podem possuir valores diferentes entre si, mas se juntam na oposição a esse eu, que é a figura legitimada pela obra, o "herói romântico", com seus próprios valores. Não à toa, os dois personagens parecidos com Virgínia precisam morrer para que sua solidão seja enfatizada. Voltemos à descrição de Lukács do "romantismo da desilusão": "a inadequação [...] nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer" (LUKÁCS, 2009, p. 117). O mundo é deslegitimado por ser "plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma" (*Ibidem*, p. 119). É o que vemos no mundo que Laura abandonou por ser "como papelão pintado". Se no começo de *Ciranda de pedra* Virgínia sente-se aquém das normas de conduta, depois ela descobre que é o mundo que está aquém de sua *alma*. O compromisso do eu é consigo mesmo: "o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e — como consequência necessária — reconhece-se como o único material digno de sua realização" (*Ibid*, pp. 123-124).

Voltamos ao procedimento identificado por Pedro Dolabela Chagas nos três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles — *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário* e *As meninas* — e em *Perto do coração selvagem*, *O encontro marcado* e *O ventre*. No artigo sobre Nelson Rodrigues, mencionaríamos de passagem ainda Guimarães Rosa, Gustavo Corção, Adalgisa Nery, Jorge Mautner, Ignácio Loyola Brandão e Caio Fernando Abreu (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 54) como exemplos de autores brasileiros que explorariam a autonomia romântica de seus personagens, já não necessariamente no contexto do *Bildungsroman*. *Marcoré* também? A rigor, não. O romance de Olavo Pereira se encaixa, sim, nas descrições mais gerais feitas nos dois artigos: "a formalidade das normas morais começava a perder importância para a regulação da vida pessoal" (*Ibidem*, p. 54), "o tom melancólico pela falta de sentido da vida normalizada, a observação e reflexão distanciada de detalhes mesquinhos do cotidiano, o forte individualismo do sujeito solitário em seu desvio das expectativas do mundo presente" (CHAGAS, 2019, p. 7), etc. Mas é necessário qualificar melhor essas questões. Seguir à risca *A teoria do romance* e tentar encaixar cada romance na tipologia de Lukács não seria produtivo. A alma do narrador de *Marcoré* é mais ampla ou mais estreita do que seu mundo? O próprio vocabulário soa inadequado. Para descrever *Ciranda de pedra*, "alma" (e tudo o que

a palavra implica de metafísico e idealista) é pertinente, mas no caso do romance de Olavo Pereira a "mentalidade", utilizada por Houaiss, se encaixa melhor. O problema do narrador de *Marcoré* não é com a falta de sentido do mundo, com suas convenções enquanto convenções, mas sim enquanto convenções injustas e excessivamente rigorosas. O que o frustra não é a falta de autenticidade, mas a falta de liberdade pessoal. Isso também pode ser um tanto "romântico", mas adotar tal termo não iluminaria mais a obra do que o "liberal" que adotei.

O ponto crucial deste capítulo é que precisamos olhar com mais calma para identificarmos os valores em jogo nesses romances. Em *Marcoré* o conflito era relativamente simples, como visto: uma ética individualista contra uma ética sóciocêntrica. Ou seja, a fundação priorizada pelo narrador, a da Liberdade, entrava em choque direto com as fundações priorizadas em seu meio: Autoridade, Santidade e Lealdade. Em um romance como *Ciranda de pedra*, essas três últimas fundações podem aparecer no discurso de Bruna, mas não são determinantes para a constituição do mundo ficcional enquanto restrições deônticas. Otávia, afinal, diverge dessa moralidade, priorizando apenas a fundação da Liberdade, sem se tornar, por conta disso, uma dissidente de seu mundo. Em *Marcoré*, o adultério do narrador era em alguma medida justificado (embora não para qualquer leitor, como vimos) por decorrer de uma decisão de caráter religioso da qual ele não compartilha. O adultério de Laura, por sua vez, é *inteiramente* justificado por ser fruto de uma paixão verdadeira, incontrolável. Os parâmetros tornam-se mais vagos. É com isso que preciso lidar nas próximas páginas.

3.2 "LIBERDADE É POUCO"

"Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome" (LISPECTOR, 2019, p. 67). Esse trecho, no meio de um longo monólogo de Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem*, é famoso, tornando-se mesmo chave de leitura para toda a obra de Clarice Lispector. As personagens de Lispector buscam uma autonomia tão completa que a própria linguagem se torna uma amarra da qual precisam se libertar. Não à toa, uma das satisfações de Joana está em criar suas próprias palavras, livres de sentidos usuais:

> Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.
> — Diga de novo o que é Lalande — implorou a Joana.
> — É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. (*Ibidem*, p. 166).

Liberdade é pouco porque o que Joana quer vai além da liberdade como os outros a entendem — é algo que ela precisa inventar para si própria.

Também para os protagonistas de romances como *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado*, *O ventre* e *A imaginária*, liberdade é pouco, mas em um sentido diferente. É pouco porque é insuficiente. Virgínia e Berenice, a protagonista e narradora de *A imaginária*, são parecidas com Joana em vários sentidos. As três eram crianças extremamente sensíveis, com tendências à introspecção e à melancolia, com dificuldade (no caso de Virgínia) ou desinteresse em obedecer às normas, que sofrem a morte dos pais (ou da mãe, no caso de Berenice) e são enviadas temporariamente para internatos, onde, é claro, tampouco se sentem satisfeitas e tendem a assustar os adultos com seus comportamentos ou opiniões incomuns. "'Meu Deus, mas uma menina não pode falar assim!'" (TELLES, 1998a, p. 96), relata-se a reação de uma das freiras às confissões de Virgínia no colégio, por exemplo. Além disso, as três entram em conflito com figuras que encarnam uma impostação de religiosidade. No caso de Virgínia, é sua irmã Bruna; no caso de Berenice, a tia e a mãe de seu marido, que falam de Deus o tempo todo e enchem a casa de adornos religiosos, mas se maltratam mutuamente e uma delas chega a roubar roupas que seriam doadas aos pobres (NERY, 2015, p. 208); no caso de Joana, a tia com quem passa a morar depois da morte de seu pai, que a considera uma "víbora" e "um bicho estranho [...] sem amigos e sem Deus" (LISPECTOR, 2019, p. 49). Tudo de acordo com o tipo romântico descrito acima: personagens incompreendidas, com um excesso de vida interior, que não veem sentido nas normas de seus meios demarcados por mediocridade e hipocrisia. Mas a proximidade do ponto de vista moral dos romances vai apenas até certo ponto. Assim se encerra um dos capítulos de *A imaginária*:

> Sempre que presencio os movimentos e a fala de um imprudente, verifico que o seu estado de saúde é ótimo, e com profunda piedade peço a Deus que este ser inconsciente tenha a provação de uma ligeira enfermidade que o leve a ter mais contato com o definitivo e a verdade. Um corpo doente é passivo de paz, de serenidade, de bondade e até de compreensão para os erros da humanidade. Um corpo em plena saúde perde o limite dos seus direitos para invadir os dos outros, cobre-se de inconsciência, perde o sentido verdadeiro da exiguidade da existência e pratica erros indeléveis contra os seus semelhantes que resultarão futuramente em erros contra si próprio. Uma criatura de saúde perfeita torna-se um deslimitado, acreditando unicamente nas suas capacidades individuais, deturpa as suas finalidades de pessoa na coletividade. A enfermidade é um equilíbrio necessário. Quantos erros evitamos através de um precário estado de saúde? Todas as vezes que adoeci, errei menos. (NERY, 2015, p. 75).

Um raciocínio desses seria inimaginável em *Perto do coração selvagem*. O "deslimite" não é um problema para Joana, muito pelo contrário. Quando criança, Joana rouba um livro, para o assombro de sua tia. Sua justificativa, no entanto, é simples: "roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum" (LISPECTOR, 2019, p. 48). É depois desse acontecimento que a tia fala ao marido que Joana é uma víbora, ofensa que leva a garota a sentir algo que não é culpa: "Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se" (*Ibidem*, pp. 49-50). Para Joana, o sofrimento pode trazer uma espécie de alegria por decorrer de sua liberdade. Ela pensará mais tarde: "Não, ainda não estava tão esgotada que desejasse covardemente rezar em vez de descobrir a dor, de sofrê-la, de possuí-la integralmente para conhecer todos os seus mistérios" (*Ibid*, p. 79). Adulta, ela descobrirá o adultério do marido e não se incomodará. A própria amante se mostrará mais indignada com a situação do que ela, que diz apenas: "É monstruoso ter duas mulheres? Você bem sabe que não" (*Ibid*, p. 151). Depois, Joana terá um caso com um homem obcecado por ela, mas por quem não sente muita coisa: "Ela que violentara a alma daquele homem, enchera-a de uma luz cujo mal ele ainda não compreendera. Ela própria mal fora tocada" (*Ibid*, p. 183). Mesmo sua decisão de ter um filho do marido antes de se separarem deriva de sua vontade de experimentar todas as possibilidades da vida. Quando o marido questiona o que aconteceria com o filho, Joana responde simplesmente que "ele viverá" (*Ibid*, p. 173). Compare-se isso com a visão da maternidade que tem Berenice, que "não podia conceber a ideia de passar pela vida sem ser mãe" (NERY, 2015, p. 165). Com o nascimento do filho, ele exerce um desses limites que Berenice vê como necessários à vida: "O senso de responsabilidade alertou-me. O dever estava não só em relação a mim mesma como, ainda mais forte, em relação ao ser que de mim dependia. Ele correspondia a uma razão de agir na ordem afetiva e moral. E o meu filho tornou-se o meu dever a cumprir" (*Ibidem*, pp. 184-185).

Não seria o caso de dizer que todos os sofrimentos, causados a si mesmo ou ao outro, são encarados com indiferença no romance de Clarice Lispector. São males, mas males inevitáveis no exercício do que é o bem maior: sua liberdade. É esse o sentido da ênfase de Pedro Dolabela Chagas ao falar de uma "valoração incondicionalmente positiva, às vezes unilateralmente positiva" da autonomia individual. Em Lispector, especifica, "o isolamento do sujeito desviante comportava um elogio integral ao desvio, justificado numa crítica igualmente integral ao quadro social do qual ele se desviava" (CHAGAS, 2019, p. 11). Para Joana, liberdade é pouco porque ela deseja sempre mais liberdade; para Berenice, é pouco porque em sua concepção de vida é necessário se comprometer com algo mais do que com as próprias

"capacidades individuais". Com o cuidado ao próximo, por exemplo, mas não só isso. Se Berenice, no trecho citado acima, fala em erros contra seus semelhantes, também fala em erros contra si próprio.

No fim da primeira parte de *Ciranda de pedra*, Virgínia parece mais próxima de Joana do que de Berenice. Como vimos, ela se liberta da influência de Bruna ao jogar sua Bíblia pela janela. Ela afirma sua liberdade de julgamento, portanto, ao recusar a autoridade do mandamento bíblico que condenaria seus pais. Se a essa altura a oposição de Virgínia a Bruna relaciona-se a uma divergência de valores (a fundação da Liberdade contra a da Autoridade, da Lealdade e da Santidade), a oposição a Otávia fica um tanto mais vaga, já que ela não condena Laura ou Daniel em momento algum. É na segunda parte do romance que a diferença entre as duas se aprofunda, quando a liberdade se mostra insuficiente para Virgínia, no sentido que seria insuficiente para Berenice.

Como mencionei, há uma elipse de anos entre a primeira e a segunda parte do romance de Lygia Fagundes Telles. Reencontramos Virgínia quando ela está prestes a deixar o internato, e somos logo informados de sua indiferença — tanto em relação ao internato quanto em relação à família, com quem mal manteve contato. É com esse mesmo sentimento que ela se imagina voltando para a casa de Natércio, o que não se confirma. Aproximando-se da casa, Virgínia sente a mesma intimidação de outrora:

> "É a volta", justificou para si mesma. "Depois de tanto tempo, por maior que seja o desligamento, a gente sempre se impressiona um pouco", concedeu. Mas sentia-se vagamente decepcionada. A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerava-se tão desligada daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez. [...] E as mãos esfriavam inexplicavelmente, já invadidas por um suor viscoso. (TELLES, 1998a, p. 102).

O que ela ainda não sabe é que dessa vez não encontrará resistências à sua inclusão. A previsão de Daniel se confirmara: Virgínia se tornou uma jovem bonita. Se a aparência já era importante para as crianças na primeira parte do romance, agora é ainda mais, já que a "ciranda" gira principalmente de acordo com os envolvimentos sexuais de seus participantes. Todos a aguardam para o reencontro. Afonso, agora esposo de Bruna, flerta abertamente com Virgínia, no que ela percebe um "bom humor exagerado demais para ser natural" (*Ibidem*, p. 106), enfatizando mais uma vez sua ojeriza à impostação. Otávia, como sempre muito sincera, caçoa do cunhado: "Deve haver nas bíblias de Bruna algum capítulo sobre o respeito às cunhadas, logo ela te lerá esse pedaço [...] Ele te achava um horror e agora vem com essas histórias"

(TELLES, 1998a, p. 107). Talvez para justificar a cena, Conrado admite: "Virgínia, Virgínia, a verdade é que, no fundo, todos nós estamos posando para impressioná-la" (*Ibidem*, p. 107). Já fragilizada desde o início, a indiferença de Virgínia se dissolve ao longo da cena, tanto pela autoconsciência diante das irmãs quanto pela redescoberta de seus sentimentos por Conrado.

Apesar disso, sua assimilação à roda é rápida, o que é representado pela bebida oferecida por Afonso. Em um primeiro momento, Virgínia é a única a recusar o uísque (*Ibid*, p. 107). Pouco depois, entretanto, Otávia comenta abertamente sobre o fato do chofer da família ser seu amante, e isso deixa Virgínia atônita ao pensar que Conrado também deveria ser. Ela sente o sangue subir: "Num andar de autômato, foi até à bandeja e serviu-se de conhaque" (*Ibid*, p. 109). Que a bebida equivale a uma integração ao grupo é observado com ironia por Afonso:

> — Eu não disse que logo ela tomaria a cor local? Mas não pensei que fosse assim tão depressa...
> Conrado abrira o piano e tocava baixinho uma música melodiosa mas vacilante.
> — Ela é incontaminável.
> — Que tal se vocês esperassem mais uns dias para fazer minha ficha? — murmurou Virgínia, imitando o tom melífluo de Afonso. Revia Daniel, pálido e fatigado, o olhar perdido num ponto distante. "O Senhor sabe que eu faria tudo para que ela não se contaminasse." Fixou na garrafa o olhar úmido. Encheu novamente o cálice. (*Ibid*, p. 109).

À *imitação* de um comportamento que não lhe é natural segue-se a lembrança de Daniel, como um aviso, representando seu verdadeiro eu. Uma manifestação da dicotomia entre "pureza" e "conspurcação", que terá importância para todo o romance e na qual, nesse momento, Virgínia cede em favor desta última, enchendo outra vez o cálice. Mas tal inserção não se dá com apaziguamento. Ao contrário, Virgínia se aproveita da oportunidade para efetuar uma espécie de vingança. Pouco depois, ela fingirá ser seduzida por Afonso apenas para mais tarde poder recusá-lo: "Seria bem divertido dar-lhe toda a corda e no momento propício, quando ele estivesse no auge, lá no alto, cortar o fio, delicadamente, tique..." (*Ibid*, p. 130).

Afonso não é o único a ficar obcecado pela antiga conhecida. Letícia, irmã de Conrado, e de quem Virgínia se aproxima ignorando que é homossexual, também se apaixona por ela, assim como um vizinho de Letícia, Rogério, com quem Virgínia de fato se envolverá.

Em sua crítica ao romance, Augusto Frederico Schmidt demonstraria grande preferência pela primeira parte de *Ciranda de pedra* em comparação à segunda, por sua abordagem de "um dos mais inquietantes mistérios, um dos mais terríveis problemas da Caridade, que é a existência do sofrimento das crianças" (SCHMIDT, 1955, p. 2). O crítico consideraria que o resto do romance "perde um pouco da sua tensão e da sua naturalidade" (*Ibidem*, p. 2). Em alguma medida, o que parece incomodar Schmidt é o fato de Virgínia, na

segunda parte de *Ciranda de pedra*, sair da posição de vítima — da separação dos pais, do fato de ser fruto de um "casal ilegítimo", de ser excluída por parte das irmãs — e tornar-se ela própria capaz de más ações: "Não há um ser normal, que não represente um vício, uma aberração, um declínio, qualquer coisa de enfermiço", lamenta, o que inclui a protagonista, que "acaba se entregando a um conquistador bronco, para vingar-se de uma das irmãs e de si mesma" (SCHMIDT, 1955, p. 2). De fato, a segunda parte do romance é bem diferente da primeira. Mas dizer que exista uma "perda de tensão" é pouco exato. Pelo contrário, é na segunda parte que a tensão entre os desejos de fuga e de inserção, a tensão principal do romance (como o crítico percebe), se torna mais complexa. Quando criança, pouco importava qual dos desejos de Virgínia era mais forte no momento, já que sua inserção naquele mundo era vedada de qualquer maneira. Quando volta para a casa, na segunda parte do romance, entretanto, ela é aceita. Se permanecerá ou não passa a depender apenas de sua decisão.

Mas ao contrário do que Schmidt sugere, esses acontecimentos, dignos das "colunas dos cronistas mundanos" (*Ibidem*, p. 2), não são os únicos da segunda parte do romance. Um episódio específico merece destaque, justamente por reforçar o contraste entre Virgínia e suas duas irmãs. É quando descobre que Frau Herta está doente e, embora fosse quem menos tivesse laços com ela, decide visitá-la, sozinha, já que nem Bruna nem Otávia se dispõem a acompanhá-la. É uma cena que beira ao melodramático, com a antiga governanta da família, em um quarto escuro e decadente, confundindo a visitante com a sua adorada Otávia antes de reconhecê-la. "[S]ó Conrado é que tem vindo me ver" (TELLES, 1998a, p. 133), revela então, mais uma amostra da diferença do rapaz naquele meio e sua proximidade com Virgínia. Frau Herta pergunta ainda quando Conrado e Otávia "vão se decidir" pelo casamento, o que machuca Virgínia. Mas a jovem se arrepende desse sentimento: "Como era possível odiá-la? [...] Ela ia morrer, precisava de amor. E não lhe ocorria nada para dizer, nenhuma palavra, nenhum gesto, nada. Sentiu os olhos turvos de lágrimas. Mas não sabia se chorava pela doente ou por si mesma" (*Ibidem*, p. 133).

A indiferença, ou mesmo cinismo, que Virgínia tenta cultivar vira-se contra ela mesma quando se vê diante do sofrimento alheio. Trata-se de um comprometimento íntimo com a fundação do Cuidado. Nada disso, perceba-se, é racionalizado — e, portanto, é mais profundo. "Ela ia morrer" e "precisava de amor" são combinados em uma mesma frase por uma vírgula que substitui o conectivo entre as duas orações ("Ela ia morrer *e por isso* precisava de amor", por exemplo) porque, para Virgínia, a ligação entre os dois fatos é intuitiva, não racional. Mais significativo disso, a frase seguinte começa com "E não lhe ocorria nada para dizer", já tratando como certo que a responsabilidade de oferecer esse amor caía sobre ela, simplesmente pelo fato

de estar presente. Não existe um "ela deveria dizer alguma coisa" ou oração análoga que indicasse um raciocínio por parte de Virgínia (através do narrador ou não) sobre qual deveria ser sua ação. Existe apenas o sentimento espontâneo de responsabilidade diante do sofrimento do outro e o sentimento de culpa, também espontâneo, por não saber como ajudar.

Também espontâneo será o sentimento de Virgínia diante dos seus jogos de sedução. Inicialmente satisfeita com sua súbita influência sobre os outros, Virgínia logo vai sendo tomada por um nojo de si mesma. A situação culmina em uma festa de Natal, em que Afonso, Letícia e Rogério disputam sua atenção, sem contar Conrado, preocupado com o modo que ela tem se comportado. Virgínia percebe que Bruna, ao contrário do que ela planejava, demonstra menos incômodo por causa de Afonso do que por causa de Rogério, e é assim que descobre que os dois são amantes. O clima se torna cada vez mais desconfortável. O sofrimento em comum acaba unindo os presentes: "As duas se detestavam, mas agora Bruna sofria, Letícia também e então ressurgia a mais bela amizade do mundo. Até com Afonso, até com ele Letícia se mostrava de uma solidariedade maternal" (TELLES, 1998a, p. 159). Virgínia, "prestes a romper em soluços" (*Ibidem*, p. 159), pede para que Rogério a leve embora, o que, é claro, torna a coisa pior, com direito a Afonso cantando aos berros que eles vão se casar (*Ibid*, p. 160). Na rua, os dois conversam sobre Conrado. Virgínia diz que ele a ama platonicamente há anos, ao que Rogério responde dizendo que a amará "de outro modo". A reação de Virgínia é física: "Ela contraiu os maxilares e desviou o rosto para poder respirar. A náusea forçou-a a limpar a boca no punho do vestido" (*Ibid*, p. 161). Mas ela o acompanha mesmo assim.

É necessário praticamente engolir o próprio vômito para passar a noite com o amante da irmã. Tal reação não se deve apenas à violação da fundação de Cuidado, embora também tenha a ver com a consciência do sofrimento que Virgínia causou nos outros. Tampouco se deve apenas à percepção de que seu plano fracassou, e que a "ciranda", ao invés de diluída, se juntou contra a "intrusa". No dia seguinte, Virgínia vai até Letícia se explicar: "fiz isso só para me esfrangalhar. Fiz assim a frio, entende?" (*Ibid*, p. 165). Admite então que se sente culpada: por ter abandonado a mãe, por não ter demonstrado a tempo que amava Daniel, por ter atormentando Natércio com sua presença. Diz que queria, quando criança, se agarrar às irmãs e aos amigos, mas que foi rejeitada, e conclui, às lágrimas: "Então pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma" (*Ibid*, p. 166). Virgínia não corrompe ninguém: Afonso já era um adúltero antes, Letícia seduzia jovens garotas e depois as maltratava, Bruna e Rogério eram amantes... Quem Virgínia corrompe é a si mesma. "Por que ser fiel consigo mesma se nada permanecia? Nada" (*Ibid*, p. 139), ela pensara pouco antes, após uma conversa com Otávia. Para Otávia, nada tem muito valor senão a própria liberdade: cada um sabe o que é melhor para

si e deve cuidar da própria vida, sem se importar com os outros. Nesse sentido, bem e mal são, mais do que relativos, inexistentes, como ela reforçará à irmã perto do final do romance: "Você pensa demais, querida. Ande despreocupadamente e verá que não há nem passo bom nem ruim, é ir andando, tocando para a frente" (TELLES, 1998a, p. 171). Não por acaso ela é a única que não se incomoda com a cena da festa de Natal. Longe disso, acha graça na situação. É esse comportamento, essa distância cínica em relação a tudo, que Virgínia tenta imitar na segunda parte do romance: "E Otávia não estava certa? O mais aconselhável era não cogitar de classificações e ir fazendo tudo que desse ganas, sem esperar depois qualquer castigo ou prêmio" (*Ibidem*, p. 139).

Mas tal atitude traía sua natureza mais íntima, aquela representada pela lembrança de Daniel antes de aceitar a bebida de Afonso. No que consiste essa natureza? Para voltar ao vocabulário de Haidt, consiste em um comprometimento com a fundação do Cuidado, sim, mas também com a da Santidade:

> A fundação da Santidade torna fácil para nós encararmos algumas coisas como "intocáveis", tanto no mau sentido (porque alguma coisa é tão suja ou poluída que queremos nos afastar) quanto no bom sentido (porque alguma coisa é tão santificada, tão sagrada, que queremos protegê-la da profanação). (HAIDT, 2012, posição 2500)[57].

É do que chamam de "contaminação" que Daniel e Conrado querem proteger Virgínia. É contra a "contaminação", assim como contra o dano ao próximo, que Virgínia sente uma repulsa íntima. Mas ela tenta se contaminar por vontade própria, seguindo o modo de vida de Otávia. Pensando que fosse indiferente a tudo, Virgínia age contra seus instintos tanto de cuidado do próximo quanto de conservação do que enxerga como pureza. O nojo que passa a sentir depois de todos esses atos é tamanho que considera o suicídio antes de conversar com Letícia e com as irmãs.

O que muda sua decisão é a possibilidade de um recomeço. Virgínia percebe que se enganara sobre muitas coisas. Seu sofrimento foi tão grande quando criança por ter estado distante das irmãs, idealizando a vida que levavam:

> O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como num sortilégio. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das menininhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto

[57] "The Sanctity foundation makes it easy for us to regard some thing as 'untouchable,' both in a bad way (because something is so dirty or polluted we want to stay away) and in a good way (because something is so hallowed, so sacred, that we want to protect it from desecration)."

> da doente. E aquela que fugia, voltava depois contando coisas extraordinárias. (TELLES, 1998a, p. 185).

Mas "[o]s semideus eram apenas cinco criaturas humanas" (*Ibidem*, p. 185). Cinco criaturas humanas, cheias de defeitos e, por isso mesmo, dignas de compaixão. Considera os erros dos membros da "ciranda": "Não a julgava por ter escolhido o mal, mas a lamentava por vê-la fazendo o mal. [...] O mal àquelas meninazinhas que giravam à sua volta. O mal a si própria" (*Ibid*, p. 183). As palavras são em relação à Letícia, mas valem para todos. Nas últimas páginas do romance, Virgínia tenta fazer as pazes com todos. O que não significa que continue pretendendo se inserir nesse meio. Sua decisão, ao contrário, é a de uma fuga definitiva, uma viagem: "Mas uma longa viagem, sem passagem de volta, pelo menos por enquanto" (*Ibid*, p. 178). Uma viagem com poucas bagagens, sem destino certo a não ser a exigência de que seja um lugar desconhecido e exótico: "Ali estava o Oriente. Deslizou o indicador sobre cinco letras negras que se destacavam no colorido acinzentado: Índia. Conhecia o Ganges, sujo e misterioso como o mundo. Depois, talvez o Egito. Como se se sentiria em Tebas?" (*Ibid*, p. 176).

Otávia já ironizara a viagem da irmã como um "retiro espiritual" (*Ibid*, p. 174). A expressão não é sem razão. Virgínia considera a viagem como uma ressurreição, e a possibilidade de um reencontro com Deus é encarada pela primeira vez, com esperança:

> Não acreditava, pois nunca vira, mas muitos também nunca tinham visto e contudo estavam certos. "Bem-aventurados os que não viram e acreditaram", Ele disse. Nisso estava o maravilhoso, não ver, não receber qualquer sinal e acreditar. [...] Era preciso senti-lo. E para senti-lo, precisava ter fé. E a fé tinha que brotar com espontaneidade daquela relva. Meneou a cabeça. Ainda não, ainda era cedo, mais tarde, talvez. Sentia por enquanto a grande nostalgia de Deus. Um dia, quem sabe? ainda se encontrariam. Haveria de reconhecê-Lo e amá-Lo ainda mais por todo o tempo perdido sem amor. (*Ibid*, p. 187).

A necessidade de uma ressurreição é tão forte que ela precisa cortar laços até mesmo com Conrado, que confessa, finalmente, amá-la. Pouco antes, Otávia lhe revelara que Conrado é impotente, de forma que nunca poderiam ter tido um caso. É um alívio para Virgínia, mas de certa forma, demarca também a distância entre os dois. Otávia garante que Conrado a desejava, e conta a respeito da tentativa que fizeram quando mais jovens de perpetrar o ato sexual (*Ibid*, p. 173). A pureza de Conrado, portanto, é menos por escolha do que por uma limitação física. Isso lembra o monólogo sobre a saúde e a doença em *A imaginária*? Sim. Mas o romance de Lygia Fagundes Telles está interessado no comprometimento com o cuidado e a pureza através da liberdade individual, não através de restrições convenientes. É necessário que Virgínia *possa*

fazer todas as coisas que não *deve* fazer, para que sua decisão de não mais fazê-las seja valorizada enquanto manifestação de autonomia. Isto é, sem restrições aléticas.

À diferença do *Bildungsroman* clássico, a formação de Virgínia não se conclui com o estabelecimento definitivo de uma posição na sociedade. Sua posição é incerta, já que viajará sem destino indeterminadamente. Sua formação é exclusivamente moral: ela encontra um compromisso, mas não entre seus ideais e o do mundo, e sim entre a autonomia moral e o que é, em última instância, uma moralidade cristã. A religião de Bruna é recusada por ser dogmática e convencional, indiferente à vontade pessoal (por isso Bruna se torna uma hipócrita, por incapacidade de seguir à risca o que defende). Mas apenas recusar o princípio da Autoridade e se entregar à Liberdade não é o suficiente para Virgínia, pois o cinismo e o hedonismo de Otávia também são recusados como indignos em relação à sua natureza. Bruna e Otávia representam dois sistemas de valores aparentemente opostos, mas que convivem bem no mundo social retratado por Lygia Fagundes Telles. Entre 1956 e 1957, dois críticos diferentes usariam praticamente os mesmos termos para se referir ao romance, mas em sentidos diferentes: "libelo contra o espacelamento [*sic*] da sociedade e da família burguesa" (GÓES, 1956, p. 29) e "libelo contra a sociedade burguesa ou um esforço para operar alterações nessa mesma sociedade" (MIRANDA, 1957, p. 7). A burguesia, em Lygia Fagundes Telles, é moralmente ambígua, ao mesmo tempo uma sociedade de convenções rígidas e uma sociedade permissiva, uma sociedade moralista e ao mesmo tempo libertina. Não é uma interpretação idiossincrática por parte da autora: Simon Schama perceberia a "peculiar coexistência de sistemas de valores aparentemente opostos" como característica da sociedade burguesa (SCHAMA apud MORETTI, 2014, p. 15). O que é significativo é a escolha de Telles em apresentar seus personagens não em um meio-termo entre a rigidez moral e a amoralidade, mas nos dois extremos ao mesmo tempo. Virgínia recusa-os igualmente, e por isso vai embora. Mas seus valores não são alheios a esse mundo, e sim um equilíbrio entre os extremos. Por isso, o romance pode ser lido tanto como um libelo contra essa sociedade como um todo quanto contra seu estado atual de decadência.

Comparemos isso com outro romance, próximo em alguns sentidos do de Lygia Fagundes Telles: *Em surdina,* de 1933. O romance de Lúcia Miguel Pereira também é um romance de formação. Mas o mundo que sua protagonista, Cecília, enfrenta é bem diferente: é um mundo de convenções patriarcais. Ambientado no Rio de Janeiro dos anos 1910 e 20, as expectativas sociais em relação a Cecília se restringem ao casamento. Cecília, no entanto, não se satisfaz com esse destino: ela encontrará defeitos em todos seus pretendentes. Ela quer outra vida para si. Uma vida de trabalho, talvez, mas a alternativa não é aceita por seu pai: "Trabalho

de moça é em casa" (PEREIRA, 1979, p. 53). Cecília se revolta, mas não insiste. Os anos passam e ela se torna a figura da solteirona, cuidando dos sobrinhos, sem projetos próprios. Mas, ao contrário do que se possa imaginar por conta de sua inquietação inicial, ela não fica frustrada: "Por que se sentia ela feliz com aquilo que para os outros só era sacrifício?" (*Ibidem*, p. 136). Um irmão chega a dizer que ela possui "uma vocação desperdiçada para irmã de caridade" (*Ibid*, p. 135). Seu ímpeto inicial de autonomia é atenuado, e ela se satisfaz com o papel que lhe coube naquela sociedade que impõe grandes restrições às mulheres. Em *A imaginária*, a insatisfação com o papel social permaneceria, mas encontraria uma consolação em Deus. Em *Ciranda de pedra*, ao contrário, Virgínia não enfrenta resistências sobre qual posição social deveria assumir — ser mulher não impede que trabalhe, e ela considera tornar-se tradutora após a viagem. Quanto a isso, seu caminho está aberto. Seus dramas, como já dito, se referem a valores morais que não remetem a uma tradição específica, normativa a respeito de suas possibilidades naquele meio. Seu problema é com a falsidade, com a hipocrisia, e não com a opressão. É nesse sentido que sua inserção não é possível: Cecília pode se apaziguar com uma posição social delimitada que, em si, não implica nada de ruim; Virgínia, para se inserir em seu meio, precisaria aceitar a hipocrisia reinante.

Ciranda de pedra, *A imaginária* e *Perto do coração selvagem* deslegitimam o dogma, as restrições deônticas que se propõem como leis. Os rituais religiosos não valem nada se não forem feitos com sinceridade. Caso contrário, tornam-se algo nocivo, que alimenta não o amor pelo próximo, mas justamente a incompreensão, o preconceito: são assim Bruna, a família do marido de Berenice, a tia de Joana... religiosas da boca para fora, para se sentirem aptas a condenar os outros. Nem Virgínia nem Berenice, no entanto, chegam ao culto da liberdade e da independência a todo custo de Joana. Em *A imaginária*, a liberdade é até mesmo sacrificável: Berenice se desenvolve conforme se sujeita a privações, como os abusos do marido, para se manter *boa*, adjetivo que se entende, no romance, principalmente como "caridosa". Em *Ciranda de pedra*, o procedimento é outro. A liberdade não é negada, sacrificada ou negociada, ela é mantida a todo custo, mas em sintonia com a caridade e a pureza. Não há qualquer contradição a ser superada para alcançar esse equilíbrio. As fundações do Cuidado e da Santidade são intrínsecas a Virgínia, ela só se afastou delas ao tentar agir como os outros, contra a própria natureza. Esse é o sentido moral último do romance de Lygia Fagundes Telles: o exercício da autonomia coincide com o cuidado dos outros e com o cuidado de si.

Na quinta seção deste capítulo, mostrarei também como *O ventre* possui muito em comum com os romances analisados aqui, embora chegue a conclusões diferentes. A infância de José Severo, o narrador do romance de Cony, é semelhante às de Virgínia, Berenice e Joana,

incluindo a incompreensão por parte dos adultos, a passagem frustrante por um internato, o confronto com a religião e a falta de sentido das normas. E quanto a *O encontro marcado*? A trajetória de Eduardo Marciano é diferente de todas as outras vistas até aqui. Virgínia, Berenice, Joana, José Severo e até mesmo o narrador de *Marcoré* precisavam se afirmar contra meios que visavam, de uma maneira ou de outra, limitar suas possibilidades. O protagonista do romance de Fernando Sabino, por sua vez, não encontra resistências em sua busca por autonomia. Ao contrário, seu mundo, relaxado em restrições, o favorece, o incentivando a realizar seus desejos, dos quais ele próprio abdica depois, decepcionado. Tamanha diferença na trajetória de seu protagonista torna ainda mais significativo que a solução a que Eduardo chegue seja, no final de contas, a mesma de Virgínia.

3.3 "A PARTE MAIS DEFINITIVA DE SI MESMO": A AUTENTICIDADE EM *O ENCONTRO MARCADO*

A autonomia é tão importante para Eduardo quanto para qualquer outro protagonista dos romances analisados até aqui. A diferença é que sua autoafirmação não encontra fortes oposições, seja na Belo Horizonte em que vive em sua juventude ou no Rio de Janeiro, onde passa a morar depois de adulto. Seu problema, portanto, não é tanto o de demarcar sua liberdade quanto o de resolver o que fazer dela. Esse é o grande drama do romance de Fernando Sabino, posto nesses termos desde o início: "Não sabia o que queria, e vida afora se faria cada vez mais infeliz, agindo como se soubesse" (SABINO, 2013, p. 23).

Desde criança, Eduardo chama a atenção dos pais, seu Marciano e dona Estefânia, por sua inteligência e criatividade, mas também por sua impulsividade. Eduardo torna-se o melhor aluno da sala apenas para agradar uma garota, voltando a negligenciar os estudos e o bom comportamento assim que perde o interesse por ela. Incentivado pelo pai a fazer alguma atividade física por conta de seu excesso de energia, bate recordes de natação — esporte que escolhe por "não depende[r] de ninguém, só de mim" (*Ibidem*, p. 41) — e depois abandona o esporte para se concentrar em outras coisas. Seus talentos são percebidos por todos, assim como pelo próprio Eduardo: "Sentia-se diferente de todos, superior, privilegiado, único" (*Ibid*, p. 45). Até mesmo o diretor do colégio impressiona-se com sua precocidade, chegando ao ponto de, ao invés de puni-lo por ter brigado com um colega (o motivo de sua ida à diretoria), permitir-lhe a leitura dos "livros proibidos" da biblioteca (*Ibid*, p. 51).

É ainda nessa idade que descobre sua vocação: a literatura. Aos dez anos, já dizia que queria ser artista quando crescesse, embora não soubesse responder de que tipo (*Ibid*, p. 29).

Incentivado pelos elogios de seu professor de português, começa a escrever contos policiais, e aos quatorze anos viaja para o Rio de Janeiro para receber o prêmio de um concurso de redação, onde fica por semanas sem avisar a família. Com o dinheiro acabando, escreve um conto para uma revista, que também é premiado. O pai o encontra depois de quinze dias:

> — Você mata seu pai, menino.
> Até à polícia seu Marciano fora, quando soube que o filho se mudara de hotel.
> — Que é que você ficou fazendo aqui?
> — Eu? Nada. Passeando.
> — E suas aulas? E sua mãe? Então é assim que se faz?
> — Ganhei cem mil-réis, olha aqui. No concurso.
> — Que concurso?
> Seu Marciano foi com ele à esquina, não queria acreditar. Comprou a revista, comprou dez exemplares.
> — Você pode ser escritor — disse-lhe à noite (seu Marciano resolvera ficar no Rio um ou dois dias com o menino) —, mas tem de estudar primeiro. Ser escritor é muito bom, mas ninguém vive disso. Quero você formado. Eu não me formei, e me arrependo muito. (SABINO, 2013, p. 33).

Seu Marciano considera o futuro do filho promissor, e por isso o apresenta a seu amigo Toledo, romancista. Toledo passa a receber Eduardo em casa, tornando-se uma espécie de mentor ao lhe indicar leituras fundamentais e conversar sobre a vida. Seu Marciano se preocupa, no entanto. Funcionário público aposentado, ele está longe de ser rico, e insiste para que o filho faça uma faculdade. Eduardo de fato entrará para o curso de Direito, mas não chegará a se formar. Não por falta de capacidade, é claro, mas por não se interessar pelo assunto e por estar em segurança financeira: Eduardo nunca chegará a passar por necessidades. Ele se pergunta, após ganhar o concurso literário: "E a pobreza, a fome? Na vida tudo seria assim, a solução se apresentando imediatamente, mal começasse a buscá-la, gozando ainda as dificuldades do problema? Na vida tudo lhe seria assim" (*Ibidem*, p. 32). As conquistas vêm fáceis, fáceis até demais. Ao voltar com o pai para Belo Horizonte, é tomado por uma melancolia inexplicável, e confessa a um amigo que às vezes sente vontade de morrer (*Ibid*, p. 34). É o amigo, no entanto, quem comete suicídio nessa mesma noite, o que marca Eduardo para sempre: "Não sabia o que se passava consigo; sabia que tudo era triste, o mundo era mau. Havia mistério em tudo, a alegria da infância era apenas lembrança. De súbito, a morte estava para abater-se sobre ele a qualquer momento. Morreria cedo, [...] mas não daria um tiro no coração" (*Ibid*, p. 37).

Apesar de melancólico e de se sentir diferente dos outros, Eduardo nunca se torna antissocial, ao contrário do que poderia ser dito sobre Virgínia, por exemplo. Com Hugo e Mauro, seus companheiros na adolescência e início de vida adulta, Eduardo vai atrás de garotas, discute projetos literários, envolve-se brevemente na militância de esquerda, destaca-se no

serviço militar para o qual foi convocado e torna-se noivo de Antonieta, filha de um rico ministro do Rio de Janeiro. A inconstância caracteriza todas essas atividades. Do entusiasmo com a poesia simbolista e surrealista, os amigos passam rapidamente aos manifestos políticos, que depois tentam conciliar com suas educações católicas. Eduardo se isola temporariamente para escrever um romance, mas abandona a empreitada para voltar a beber e farrear pela cidade. Tenta acompanhar Mauro no seu engajamento em ações políticas mais organizadas. Toledo vê que isso não lhe é natural: "essa linguagem do Mauro não serve para você, por favor, perceba! Mauro se engrandece assumindo atitudes assim. Você apenas se compromete" (SABINO, 2013, p. 145). E, de fato, Eduardo logo se desilude e se afasta dos comícios. Não consegue dormir com Antonieta por considerar um pecado, mas arranja uma amante. É nesse mesmo período que volta à natação competitiva, sob pedido de seu antigo treinador. Frustrado por conseguir somente o terceiro lugar, vai à piscina uma última vez apenas para bater um novo recorde local, marca que "levaria alguns anos para ser superada" (*Ibidem*, p. 164). Muitas coisas diferentes, mas pouco compromisso. É o ápice de sua aflição, de sua falta de foco e de objetivo: "O que se passava com ele? Sua inquietação, sua vontade de encerrar uma fase da vida e inaugurar outra era algo que saltava aos olhos de todos" (*Ibid*, p. 167). Sua diferença em relação ao mundo, que antes sentia como um traço de superioridade, passa a perturbá-lo. Um dia, observa um grupo de jardineiros trabalhando:

> Eles, sim, sabiam viver. Nenhuma pressa, nenhuma aflição: obedeciam ao ritmo que lhes era imposto, harmonizavam-se à ordem das coisas ao redor. Era como se ele, apenas ele, excedendo a si mesmo, num movimento brusco saltasse fora da engrenagem e, desgovernado, pudesse ver de longe o mundo pacífico e feliz de que não sabia participar. (*Ibid*, p. 164).

É claro que isso tudo é projeção sua: quem disse que esses jardineiros se veem em um "mundo pacífico e feliz"? O próprio Eduardo sabe que o mundo não é tão harmônico assim, que existem injustiças sociais e sofrimento, como na cena em que observa um grupo de retirantes em Belo Horizonte (*Ibid*, p. 98). Mas o mundo lhe parece harmônico em contraste à sua crise existencial, simplesmente porque, aos seus olhos, os outros possuem pelo menos o conforto de saberem a sua posição e função no mundo. Continuamos no vocabulário de Lukács, do indivíduo sem pátria, sem conexões profundas com seu mundo: "todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma[...] a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas" (LUKÁCS, 2009, p. 119). A leitura lukácsiana que Moretti recusaria em relação à *A educação sentimental*, mas que consideraria

adequada ao "romance de formação tardio" e, como propus acima, ao romance de Lygia Fagundes Telles, se estende para *O encontro marcado*. Pensemos na paráfrase que o crítico faz da leitura de Lukács para o romance de Flaubert, em que Frédéric Moreau seria um "rejeitado por um 'mundo de convenções', repleto de protelações, equívocos, promessas não cumpridas" (MORETTI, 2020, p. 270). Eduardo não é rejeitado pelo mundo, mas sim o rejeita, ao frustrar-se com cada passo de sua inserção. O que se segue, no entanto, o descreveria bem: "Aquilo que mais o amargura é que nada de decisivo acontece" (*Ibidem*, p. 270), nada tem significado.

Diante de tamanha inquietação, Eduardo decide, enfim, seguir o conselho de Toledo: "Case-se, mude para o Rio, fuja disso aqui enquanto é tempo. Antes que você acabe oficial de gabinete, feito eu. Conquiste sua independência, vá escrever" (SABINO, 2013, p. 144). No que é considerado por Moretti como o *Bildungsroman* clássico (i.e., *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e *Orgulho e preconceito*), a trama leva a um final feliz, em que "o fim e a finalidade da narrativa coincidem" (MORETTI, 2020, p. 98). Trata-se de um "amálgama de tempo, sentido, felicidade e encerramento [...] especialmente adequado para enfatizar a passagem irreversível das experiências da juventude à identidade madura", em que a formação individual é "indissociável [...] e coincidente com sua integração social" (*Ibidem*, p. 189). Ou seja, as inquietações iniciais do protagonista seriam superadas na medida em que atingisse a idade adulta e se inserisse socialmente, o que se representaria, usualmente, pelo casamento. Não é o que acontece com Eduardo. O fim de sua juventude, que é o fim da primeira parte do romance, coincide com seu casamento com Antonieta e com a mudança do casal para o Rio de Janeiro, é verdade. Apesar de seu orgulho inicial, Eduardo chega mesmo a aceitar um emprego arranjado pelo sogro. No começo do relacionamento, "[e]smagava-o a consciência de uma vida mais rica, movimentada, complexa, que Antonieta levaria, vida a que jamais teria acesso, e que o humilhava" (SABINO, 2013, p. 119), mas até esse conflito possível sai de cena depois do casamento, já que é entre amigos de Eduardo, sempre boêmios e intelectuais, que o casal convive. Mesmo quando Eduardo torna-se suspeito de homicídio (por ser a única testemunha do suicídio de uma mulher que pulou da janela de um quarto em que Eduardo estava hospedado no Rio de Janeiro), ele é beneficiado por suas conexões: "Estou exatamente procurando a melhor maneira de te tirar dessa história" (*Ibidem*, p. 150), garante o delegado em Belo Horizonte. O caso é finalmente encerrado pela intervenção do pai de Antonieta, que atende aos pedidos da filha mesmo sem estar convencido da inocência do então futuro genro (*Ibid*, pp. 168-170). Em outras palavras, maturidade e inserção social (incluindo a proteção de figuras de poder). Mas sem a felicidade, o sentido e o encerramento que tornariam o *Bildungsroman*

clássico tão harmônico para Moretti. Eduardo, ao contrário, continua angustiado diante de suas conquistas:

> Passou horas sob a estranha impressão de que não havia mais nada a fazer. Tinha vencido, afinal. Conseguira o que queria. E daí? Esperar, casar, morar, ter filhos, amar, sofrer, esquecer, envelhecer. Oh, viver era tão fácil, tão sem gosto e sem estímulo, o que importava era morrer. (SABINO, 2013, p. 171).

Estamos a essa altura na metade do romance. Eduardo conseguiu tudo que poderia querer (não à toa essa primeira parte chama-se "A procura"), mas foi fácil demais. "Você vive muito depressa, meu filho" (*Ibidem*, p. 177), seu Marciano lhe diz, e a ideia torna-se um mote do romance. Eduardo reconhecerá, mais tarde, que "[s]eu maior defeito ainda era a pressa, a ganância de viver" (*Ibid*, p. 219). Tudo é fácil e rápido demais:

> Tudo acontecia numa sequência rápida, sem trégua, mal ele tinha tempo de acomodar-se a uma transformação em sua vida, e logo vinha outra, ainda maior. [...] Sentia vagamente que se tornara instrumento de desígnios outros, poderosos, desconhecidos — já não era dono de si mesmo. Você não soube escolher — lhe dissera Toledo: foi escolhido. Escolhido por quem? Para quê? Desígnios de Deus? [...] A vida o afastava de sua origem, de seus amigos. [...] quero ser reto, quero ser puro, quero servir[...] estou casado, estou cansado, estou abatido, em verdade estou destroçado, andei depressa demais, agora chega, basta, para, pronto! Acabou. (*Ibid*, pp. 175-177).

A inquietação que deveria se encerrar com sua "formação" continua em sua maturidade. Sua vida de casado no Rio de Janeiro é semelhante à juventude em Belo Horizonte, mas existe uma discrepância entre os dois modos de vida com a qual Eduardo não consegue lidar. Ver a esposa misturar-se com seus amigos o incomoda: "você é muito pura para eles. Essa gente não tem moral, não tem princípios nem nada" (*Ibid*, p. 191). O questionamento de Antonieta é óbvio: então por que Eduardo anda com eles? "Porque são meus amigos, ora essa", Eduardo responde. "Mas o fato de serem amigos não quer dizer que eu tenha de ser como eles. Eu não sou como eles" (*Ibid*, p. 191).

Mas não é? Eduardo cai nos mesmos vícios que os amigos, em especial o adultério. Quando seu casamento começa a ruir por causa disso, ele passa a desejar o retorno à vida da qual fugira: "Cansado desta vida. Vontade de me mudar do Rio, ir para um lugar sossegado, ter um filho, criá-lo longe daqui, constituir uma família, compreende? Levar uma vida decente. [...] Eu queria ser um homem simples, direito... Um homem como meu pai" (*Ibid*, p. 206). O ímpeto de expansão de horizontes, de busca do desconhecido e do imprevisível, cede lugar a um desejo de conformidade, de repetição da vida que seus próprios pais, reconhecendo a singularidade do filho, nunca lhe impuseram. Eduardo, então, tenta viver de acordo com expectativas

autoimpostas, surpreendendo-se da felicidade que encontra no casamento tipicamente burguês: "A rotina não sendo afinal o temido fantasma do tédio, mas a ordem, o equilíbrio, a permanência tornados hábito" (SABINO, 2013, p. 229). Mas a mudança não dura muito. Em pouco tempo, Eduardo arranja outra amante, sem nem saber o motivo e apesar do remorso. Justifica-se a si mesmo dizendo que é uma paixão temporária, que logo voltará à vida correta de antes (*Ibidem*, p. 237), mas Antonieta cansa-se de tanta inconstância e decide separar-se.

Não existe qualquer justificativa para os casos extraconjugais de Eduardo. Em *Ciranda de pedra*, o caso de Laura e Daniel era justificado por ser fruto de uma chama interior, nobre; em *Perto do coração selvagem*, o caso de Joana com o homem desconhecido não era necessariamente elogiado, mas era uma exploração legítima de sua liberdade. No caso de Eduardo é volubilidade e egoísmo: por não saber o que quer da própria vida, acaba machucando os outros. Nesse sentido, seu adultério é um capricho momentâneo, indigno, mais próximo, por exemplo, daquele do marido de Berenice em *A imaginária*. Seria possível, então, identificar em *O encontro marcado* aquela legitimação incondicional da liberdade individual que torna esse *Bildungsroman* dos anos 50 tão romântico? Sim, mas por caminhos diferentes. Em *Ciranda de pedra*, vale lembrar, os vícios de Virgínia são entendidos como comportamentos alheios à sua natureza que ela adota a fim de atingir outras pessoas. Sua individualidade é valorizada na medida em que ela se percebe incompatível com esse modo de vida e afirma, enfim, sua natureza caridosa e pura. Em *O encontro marcado*, por sua vez, tanto a pureza quanto o que se entende como perversão são naturais a Eduardo. São dois ímpetos íntimos, um ligado à fundação de Liberdade e outro à de Santidade, que entram em contradição. Quando toma um caminho, Eduardo se frustra e passa a desejar o outro. Por isso toda sua vida, solteiro, casado ou divorciado, oscila entre a boemia inconsequente e rompantes de ascetismo.

Em uma noite em que decidem dizer o que pensam uns dos outros, Hugo falaria a Eduardo de seu "horror ao compromisso porque [...] se julga um comprometido, tem uma missão a cumprir, é um escritor" (*Ibid*, p. 108). O comprometimento mais profundo de Eduardo é com a literatura, mas ele não consegue se isentar do mundo para dedicar-se exclusivamente a ela. Como se sente superior às convenções, não sabe tampouco como deve agir no dia a dia. Toledo já havia lhe dito sobre a necessidade da renúncia para se tornar escritor: "Gide disse que o diabo desta vida é que entre cem caminhos, temos de escolher apenas um e viver com a nostalgia dos outros noventa e nove. Pois bem: a literatura é como se você tivesse de renunciar a todos os cem" (*Ibid*, p. 54). Por não querer renunciar a nada, Eduardo tampouco é capaz de se comprometer com algum caminho específico, o que lhe atrapalha tanto a escrita quanto a felicidade.

Se Franco Moretti descreve Frédéric Moreau como alguém que *protela* a formação, Eduardo, por sua vez, parece tentar adiantá-la, mas sem se comprometer. Ao longo do romance, elabora inúmeros projetos de como viver, a fim de estabelecer uma conclusão para sua trajetória. Primeiro, prioriza apenas a liberdade individual: "resolvi todos os problemas da minha vida numa fórmula só: a ter de me arrepender um dia, prefiro me arrepender daquilo que fiz e não daquilo que não fiz" (SABINO, 2013, p. 104). Com o passar dos anos, no entanto, esse modo de vida se mostra longe de satisfatório, e Eduardo busca uma solução mesmo no caminho inverso, ao se impor um regime rigoroso: "Organizou um decálogo de conduta no qual pressa, vaidade, teimosia, egoísmo, dispersão, eram defeitos a evitar[...] Em vez de falar, ouvir; em vez de responder, refletir; em vez de decompor, reintegrar" (*Ibidem*, p. 219). Mas, revela-se no parágrafo seguinte, "[n]ão teve muita oportunidade de praticar tudo isso (*Ibid*, p. 219). Mesmo os projetos autoimpostos não são aceitos por Eduardo. Ele reflete:

> pretendia, era lógico, viver de acordo com as suas convicções. Mas era tão difícil, a vida tendia ela própria a afrouxar as mais empenhadas decisões do espírito, num permanente convite às acomodações. Vamos com calma: e quais eram mesmo as suas convicções? Errar não tinha importância, desde que não pactuasse com o erro, endossando-o, justificando-o. Não, ele não justificava nada. Errar todo mundo erra — em determinadas circunstâncias todo mundo erra, é natural, é compreensível. O que se dizia ser a parte frágil, o lado humano. E o outro lado? Isso é que os outros não viam, o outro lado. Ser humano, isto é, errar e aceitar, era o que chamavam experiência, ganhar experiência. Então só faltava erigir dessa oscilação entre o bem e o mal uma nova moral feita ao sabor do acaso, instável como a própria vida, uma ética de ocasião para justificar o erro — não, isso ele não faria. Daí sua conduta, aberta numa dualidade irremediável: de um lado o que ele queria ser e de outro o que ele realmente era. Agora, por exemplo, estava apenas no que realmente era, a ponto de nem saber direito o que queria ser. Onde estivesse aquilo que buscava, e o que quer que fosse, o certo é que tomara o caminho mais longo. (*Ibid*, pp. 251-252).

Eduardo não consegue definir suas convicções porque se vê cindido em dois: seu lado humano e seu "outro lado", espiritual. Corpo e alma. E cada parte não se satisfaz com as determinações estabelecidas pela outra. Ainda no início de sua adolescência, Eduardo frustra-se por não conseguir conter o desejo de se masturbar: "Aquilo era mais do que pecado, uma aberração. Ele era um anormal — por que Deus fora tão ruim com ele, dando-lhe um sexo mais forte do que a vontade? Vontade de extirpá-lo, coisa inútil, fonte de angústia" (*Ibid*, p. 38). Fonte de *angústia*. No início deste capítulo, mencionei de passagem o sentido que essa palavra tem para Sartre, como o que caracteriza o homem diante de sua total liberdade. Se por um lado a angústia de Eduardo está relacionada com sua liberdade (já que cabe a ele próprio decidir o que fazer), por outro, esse sentido de angústia remete menos à filosofia de Sartre do que à de Søren Kierkegaard, filósofo que será mencionado diretamente no romance (*Ibid*, p. 223) e é

citado pelo próprio Sabino em uma nota ao livro como autor "que sempre me fascinou" e do qual leu "em português, francês ou inglês com semelhante deslumbramento toda obra sua que me caísse nas mãos" (SABINO, 2013, p. 358). Para Kierkegaard, a angústia relaciona-se com o pecado, mais especificamente com a "possibilidade de *ser-capaz-de*" cometê-lo (KIERKEGAARD, 2013, p. 48). O ser humano seria o único ser a sentir angústia pelo fato de não ser nem animal nem anjo, mas uma síntese entre ambos (*Ibidem*, p. 161). O mesmo dilema reaparece em outra cena, quando Eduardo, durante uma viagem de ônibus, percebe a mão de outro homem em sua perna e, surpreendentemente, sente prazer: "Ergueu-se, num ímpeto, o homem chegou a assustar-se. Sentia uma súbita náusea, não podia conter-se. [...] Como permitira? Pensou em Antonieta, sentiu-se sórdido[...] Ele, o puro, o escolhido, o que não se contaminava — trazia em si o germe do pecado e da podridão. (SABINO, 2013, p. 119). Eduardo fica "estarrecido com as contradições dessa vida" (*Ibidem*, p. 119), contradições entre corpo e espírito.

Não seria possível, entretanto, identificar uma correspondência exata, cena a cena, entre a angústia kierkegaardiana e a de Eduardo. Em um artigo dedicado a interpretar a angústia no romance de Sabino à luz da filosofia de Kierkegaard, Gustavo Rocha Pereira e Silva reconheceria essa falta de exatidão:

> inicialmente pressupôs-se que houvesse somente paralelos entre *O encontro marcado* e Søren Kierkegaard quanto à temática da angústia. Quer dizer, a expectativa inicial era de que a análise pendular se daria em ritmo de constante e ininterrupto espelhamento entre os dois polos. Entretanto, ao longo da leitura tal expectativa teve que ser revisada em prol da construção de uma interpretação a mais condizente possível com o disposto no romance: a de que Eduardo Marciano vivencia uma angústia distinta daquele concebida pelo pensador dinamarquês. (SILVA, 2020, p. 192).

Silva observa que a angústia aparece no romance de Sabino relacionada à compreensão da finitude da vida, e não em relação à liberdade de escolha, pois "Eduardo não sofre pela necessidade de escolher um rumo para si. Isto porque se considera um 'escolhido', alguém cuja vocação fora sacramentada: a de ser um escritor, de representar sua geração por meio da literatura" (*Ibidem*, p. 202). Fosse assim, Eduardo estaria apaziguado em relação a seu modo de viver e simplesmente escreveria. Como vimos, no entanto, embora sinta-se comprometido com a literatura acima de tudo, Eduardo sente, ainda assim, a necessidade de buscar um código de conduta moral que considere adequado, o que implica, justamente, em escolher. O ponto é que a angústia aparece no romance indistintamente. A mesma palavra é utilizada para se falar dos sentimentos de Eduardo em relação à liberdade, à tentação do pecado e à finitude da vida.

E é uma palavra importante para o romance. "Angústia", "angustiado" e "angustiazinha" aparecem vinte e duas vezes ao longo de *O encontro marcado*, uma média de uma ocorrência a cada quinze páginas. Como ponto de comparação, veja-se a ocorrência de palavras de campo semântico semelhante: "desespero" aparece apenas duas vezes, e "inquietação", incluindo "inquietante" e "inquietava", cinco (e apenas uma vez em referência a Eduardo e num tom mais grave em relação a seu estado de espírito, análogo ao de "angústia"). Um exemplo de seu uso, analisado no artigo de Silva, é quando seu Marciano morre. Após cuidar das cerimônias em Belo Horizonte e reencontrar Hugo e Mauro (tão sem rumo na vida quanto ele próprio), Eduardo decide passar alguns dias em Ouro Preto antes de voltar ao Rio. Olhando para fora da janela do hotel, Eduardo é tomado por uma crise: "Apoiou-se à parede — seu corpo tremia, o coração disparava e todo ele parecia tocar o mais fundo da angústia. Sim, *aquilo* era a angústia. Num grande esforço tentou ainda ordenar os pensamentos, entender as coisas ao redor — não entendia mais nada" (SABINO, 2013, p. 215). De volta ao Rio, buscará um médico, pensando se tratar de um mal físico. "Um estado permanente de expectativa, como à espera de um desastre, como se fosse morrer a qualquer momento", explica ao doutor, que responde: "Você não tem nada no coração. Isso é angústia, e da boa" (*Ibidem*, p. 216).

Ainda nesse trecho, há uma frase ilustrativa: "A evasão da realidade, o vórtice negro em que se sentira cair ali na janela, como num poço, é que era a angústia, o desespero, a negação de si mesmo — o não ser, o vazio, o nada" (*Ibid*, p. 215). Retirados os voleios retóricos, resta uma oração bem simples: "a evasão da realidade era a angústia". Todo o resto se constitui de apostos que não alteram significativamente nenhum desses dois termos ("evasão da realidade" e "angústia"). Os termos se dispõem como uma sequência de sinônimos, o que produz um efeito de monomania, de ideia fixa. Vórtices, quedas, poços, angústia, desespero, negação, não ser, vazio, nada — são vocábulos de um imaginário genericamente existencialista, evocados a fim de se aproximar de uma sensação profunda que parece fugir à linguagem. É um efeito literário, e não uma conceitualização (ou a reprodução de uma conceitualização) filosófica. Sobre esse mesmo trecho, Silva comentaria: "angústia e desespero são equiparados pelo narrador[...] não há a nítida distinção entre ambos como estabelecida pelo pensador dinamarquês" (SILVA, 2020, p. 202). De fato, a angústia aparece aí sem relação com as possibilidades de ação do Eduardo: relaciona-se, isso sim, à perspectiva da morte e da falta de sentido da vida, que o aflige desde o suicídio de seu amigo de infância. Mas, como vimos, não é o único sentido em que a palavra ou a sensação aparecem no romance.

A predominância da palavra "angústia" no romance de Sabino em relação a outros termos correlatos sugere uma remissão deliberada a um vocabulário carregado de conotações

filosóficas então em voga, mas utilizado para evocar, ao contrário, sensos comuns. A angústia, o desespero, a negação de si, o não ser, o vazio, o nada: o leitor alheio a Kierkegaard ou Sartre entenderá esses termos de acordo com seus sentidos mais comuns, enquanto o leitor "bem informado" verá neles um convite para aplicar uma leitura existencialista da obra. Algo que não é só possível, como produtivo, e que tem sido feito desde o lançamento do romance. Em 1959, o crítico Eduardo Portella escreveria um breve artigo para o *Jornal do Commercio*, chamado "A dialética da angústia", aproximando *O encontro marcado* de obras de autores brasileiros como Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, Otto Lara Resende e Dalton Trevisan, e dos estrangeiros Dostoievski e Juan Goytisolo, como exemplos de romances que explorariam a angústia existencialista. No caso de Sabino, uma angústia kierkegaardiana, "construtiva, e não desesperadamente aniquilante" (PORTELLA, 1959, p. 6). Construtiva porque, para Kierkegaard, a angústia não deve ser vista como um defeito. Pelo contrário, ela tende a ser mais profunda "quanto mais original é um homem" (KIERKEGAARD, 2013, p. 57). O que se deve fazer a respeito da angústia é não se deixar afundar nela, mas, através dela, chegar à fé. É o seu caráter "educador" e "formativo":

> Quando, pois, um tal sujeito concluiu a escola da possibilidade e sabe[...] que não pode exigir absolutamente nada da vida, e que o horrível, perdição, aniquilamento moram na porta ao lado de qualquer homem, e aprendeu com proveito que toda angústia, diante da qual ele se angustiava, no momento seguinte avançou sobre ele, então ele dará uma outra explicação da realidade; haverá de louvar a realidade, e mesmo quando ela pairar pesadamente sobre ele, lembrar-se-á de que esta é muito, muito mais leve do que o era a possibilidade. (*Ibidem*, pp. 162-163).

Também para Eduardo é através da experiência mais profunda de angústia que ele consegue se reaproximar de Deus. Em pelo menos três ocasiões (1956, 1958, 1959), o cronista e crítico José Carlos Oliveira demonstraria descontentamento com o romance de Sabino justamente por conta dessa resolução:

> ali estava um bom romance de um... existencialista sartriano, de uma alma perdida, empírica, incrédula, cheia de náusea e sem fé de espécie alguma. Fiquei muito zangado porque Fernando Sabino fazia o personagem central, Eduardo Marciano, subir as escadas de um convento no último capítulo, sugerindo assim seu reencontro com Deus, vale dizer a sua salvação. [...] Eu bem sabia que o autor era católico convicto: sabia perfeitamente que boa parte do seu livro era autobiográfica; portanto, punha em dúvida a autenticidade da fé do próprio autor. (OLIVEIRA, 1958, p. 3).

É questionável, no entanto, o quanto o desenvolvimento do livro é de fato "sartriano". Vale lembrar que, para Sartre, "o sentimento constitui-se pelos atos que se praticam; não posso, pois, consultá-lo para me guiar por ele. O que quer dizer que não posso nem procurar em mim

o estado autêntico que me obrigará a agir nem pedir a uma moral os conceitos que me autorizem a agir" (SARTRE, 1973, p. 17). Como Charles Larmore comenta, Sartre, na contramão da ideia de autenticidade comentada anteriormente através de Stendhal,

> entendeu melhor do que ninguém a necessidade de retrabalhar o conceito de autenticidade, para libertá-lo da noção banal de ser fiel a algum "eu verdadeiro" que supostamente já somos, e reconstruí-lo com base no discernimento de que o eu surge daquela autorrelação fundamental pela qual existimos apenas quando nos comprometemos a ser o que ainda não somos. (LARMORE, 2010, p. 143)[58].

Gabriel Marcel, o principal nome do que Sartre chamaria de "existencialismo cristão" em oposição ao seu próprio existencialismo "ateu" (SARTRE, 1973, p. 11), recusaria essa perspectiva. "Pode ser legítimo", Marcel pergunta,

> dizer que, para o ser humano, ser equivale a fazer? Isso não é algo mais do que uma simplificação? Não é uma incompreensão do que é mais profundo e mais significativo na natureza do homem? Como pode ser certo ignorar a distinção, comumente feita, entre o que o homem é e o que ele faz? (MARCEL, 1970, pp. 81-82)[59].

O encontro marcado mantém vários pontos de contato com o pensamento existencialista, é verdade. É algo identificável já no vocabulário, mas também na insatisfação com as respostas pré-estabelecidas, com a falta de sentido da vida, com a angústia diante da liberdade. No que diz respeito a esse contraste entre essência e existência, no entanto, o romance de Sabino se afasta da concepção de Sartre. A discrepância entre os sentimentos e os atos é fundamentada. Assim como ocorre com Virgínia em *Ciranda de pedra*, Eduardo precisa menos *desenvolver* uma moralidade própria do que *descobrir* aquela que já possui em seu íntimo, em sua alma: "Há uma fresta em minha alma por onde a substância do que sou está sempre se escapando mas não vejo onde nem por quê" (SABINO, 2013, p. 176). É por não ter se resolvido com sua própria natureza que Eduardo não consegue cumprir com nenhum compromisso externo, mesmo aquele que mais valoriza, o da escrita. No final do romance, ele descobre que deve procurar essa substância não no mundo, como havia feito até então, mas em si mesmo: "Qual o seu próprio erro? Não sabia: em alguma parte de sua vida ele se deixara ficar,

---

[58] "[...] understood better than anyone the need to rework the concept of authenticity, to free it from the hackneyed notion of being faithful to some 'true self' that we supposedly already are, and to reconstruct it on the basis of the insight that the self arises from that fundamental self-relation by which we exist only through committing ourselves to be what we are not yet."

[59] Todas as citações de Marcel 1970 em tradução minha. Da tradução para o inglês de Manya Harari: "Can it be legitimate to say that, for the human being, being is equivalent to doing? Is it not something more than a simplification? It is not a misapprehension of what is deepest and most significant in the nature of man? How can it be right to ignore the distinction, commonly made, between what a man is and what he does."

esquecido, abandonado, largado para trás — e agora teria de se buscar como aquela agulha do sonho, perdida no fundo do mar" (SABINO, 2013, p. 343). O "eu" autêntico é visto como um objeto que se perdeu e precisa ser encontrado, e não como algo a ser construído, como seria para Sartre.

Para entender melhor essa diferença, vale a pena olhar para outra obra, no geral muito próxima da de Sabino: *O país do carnaval*, romance de estreia de Jorge Amado publicado em 1931. São várias as semelhanças entre os dois romances — a narração de uma formação individual em paralelo a um retrato geracional; a narrativa ágil, com cortes abruptos entre cenas breves; o narrador informal em terceira pessoa, etc. — e é curioso que nunca tenham sido percebidas[60]. Concentremo-nos, entretanto, no essencial para esta discussão: a trajetória de seus personagens. Paulo Rigger, o personagem com mais destaque no romance de Jorge Amado, acaba de voltar de Paris, onde se formou, e sente-se deslocado no Brasil, seja no Rio de Janeiro ou em Salvador, sua cidade natal. Na Bahia, junta-se ao grupo de Ticiano, um jornalista já velho e niilista que atrai jovens intelectuais para ensinar-lhes que a vida não tem qualquer finalidade: "toda a sua existência resumira-se em fazer frases de espírito e desagradar o bom senso" (AMADO, 2011, p. 33). Os rapazes tentam contestá-lo, encontrando o sentido para a vida no engajamento político, na religião ou no amor, mas quase todos saem frustrados. A exceção é Jerônimo, que encontra a satisfação no relacionamento com uma mulher que tira da prostituição. Mas ele era o mais diferente do grupo, o menos intelectual e mais "normal", que todos previam que seria feliz caso fugisse à influência de Ticiano. "Tinha todos os elementos para isso", pensam: "Era bom e burro" (*Ibidem*, p. 87). No final do romance, sentindo-se ainda um pouco insatisfeito, percebe que faltava uma última coisa na sua vida: "a fé, a religião. Sim, faltava-lhe Deus" (*Ibid*, p. 131). José Lopes, que caíra na bebida em desespero após não conseguir encontrar na filosofia uma resposta, também acaba o romance mais satisfeito do que no início, de maneira diferente. Como confessa a Paulo, ele se entregara ao comunismo não por convicção, mas por ter descoberto ser necessário "arranjar um princípio, um ideal, para iludir-se, pelo menos". "Por isso fujo de você", diz a Paulo. "Você me mostra a realidade e me carrega de tristeza" (*Ibid*, p. 144). Paulo, por sua vez, não chega a conclusão alguma. Suspeita que

[60] Curioso, mas não surpreendente. Como se sabe, a partir de seu segundo romance, *Cacau*, de 1933, Jorge Amado se tornaria o principal autor brasileiro de romances proletários. É natural que em 1956 (portanto dois anos antes de Amado lançar *Gabriela, cravo e canela*, que inauguraria sua fase mais distante de uma literatura militante) ninguém o evocasse para falar de *O encontro marcado*, romance que nada tem a ver com literatura proletária. Que desde então, com a distância história, os pontos de contato não tenham sido notados, no entanto, é menos justificado. A única aproximação entre os dois romances foi feita muito recentemente, e de passagem, no posfácio de José Castello para reedição de *O pais do carnaval* (2011, pp. 147-155), em que a obra de Amado é tida como "imperfeita" em comparação "aos clássicos do romance de formação", entre os quais se menciona *O encontro marcado*.

poderia ter sido feliz no amor, mas abandonara uma garota pobre com quem se envolvera depois de descobrir que ela não era mais virgem. Frustrado por se ver incapaz de romper com a moral burguesa, decide voltar à Europa. No navio, olha uma última vez para o Rio de Janeiro, especificamente para o Cristo Redentor, e sente-se emocionado, murmurando: "Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser sereno..." (AMADO, 2011, p. 146).

Assim como Eduardo, Hugo e Mauro, os jovens intelectuais do romance de Amado não confiam nas respostas pré-estabelecidas de seu mundo. Quando tentam adotar alguma, tendem a se decepcionar, a buscar algo a mais. A descrição que Eduardo faz de si mesmo a certa altura de *O encontro marcado*, como um "descrente das fórmulas gastas, esgotadas" (SABINO, 2013, p. 199), serviria para todos esses personagens. Luís Bueno identificaria *O país do carnaval* ao que chama de "tempo da dúvida honesta", os anos nos finais dos anos 1920 e início dos 30, anteriores à polarização que levaria a intelectualidade brasileira a adotar posições ideológicas assertivas, à esquerda e à direita. Esse cenário explica por que Jorge Amado, que depois se tornaria o principal romancista comunista do país, foi bem recebido na ocasião de seu primeiro romance justamente pelos católicos. Uma carta de Augusto Frederico Schmidt para o autor, reproduzida como prefácio do romance, elogia-o principalmente em termos de "um forte documento do que somos hoje, nós, mocidade brasileira, mocidade sem solução" (SCHMIDT, 2011, p. 9). Como comenta Bueno em relação a *Inquietos*, publicado em 1929 por Luiz Delgado e tocando em temas semelhantes aos de *O país do carnaval*, essas obras apresentariam uma geração caracterizada pela "inquietação daqueles que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que mereça ter continuidade" (BUENO, 2015, p. 105). Nesse sentido, a religião, o engajamento político, o casamento, o conformismo e mesmo o niilismo são possibilidades repetidamente descartadas e adotadas, geralmente sem sucesso. Como são obras em alguma medida coletivas, com mais de um protagonista, chegam-se a diferentes conclusões, algumas satisfatórias, outras não, sem que alguma se sobressaia como a recomendada. O elogio final de Schmidt em relação ao romance de Amado, no entanto, fica para a "solução" que se sugere para Paulo Rigger em sua última cena: "Cristo é a chave e é a medida. Felizes os que veem por acaso essa iluminação" (SCHMIDT, 2011, p. 12).

Embora também tenha um caráter de retrato geracional, *O encontro marcado* é muito mais centrado na figura de um único protagonista. A solução a que Eduardo chega é, portanto, mais enfatizada como a adequada, na medida em que o romance não cria uma distância muito grande entre o seu ponto de vista e o do personagem. Como veremos, o romance de Sabino vai mais longe e narra a conversão que no romance de Jorge Amado é apenas um pensamento breve.

Mas como não ver semelhanças entre o murmuro final de Paulo Rigger e a reflexão por parte de Eduardo de que "quero ser reto, quero ser puro, quero servir" (SABINO, 2013, p. 177)?

A diferença crucial entre os dois romances é que *O país do carnaval*, por mais que preceda em vários anos os primeiros escritos de Sartre, compartilha muito mais de seus pressupostos do que o romance de Sabino. Isso por que no romance de Amado o que os personagens fazem se sobrepõe ao que pensam. Pouco importa que José Lopes não creia profundamente na doutrina comunista: seu comprometimento em segui-la é o suficiente para dar um norte à sua vida. Da mesma maneira, Paulo, a partir do momento que age de acordo com um preconceito burguês, não consegue mais sustentar a autoimagem de superior às convenções de sua sociedade. Não existe um eu que *é* e um eu que *faz*: o que se faz é o que se é. Em *O encontro marcado*, ao contrário, existe um eu mais profundo, "autêntico", que Eduardo precisa resgatar, escondido em si mesmo, para além de suas ações. O "encontro marcado" que dá título ao romance aparece no texto para se referir ao encontro que Eduardo, Mauro e Hugo combinam de fazer no Ginásio em que estudam quinze anos depois de terminarem as aulas, e ao qual apenas Eduardo comparece (*Ibidem*, p. 294). Mais significativo, entretanto, é o sentido de encontro de Eduardo consigo mesmo — que é, ao mesmo tempo, seu reencontro com Deus.

O problema da existência divina se coloca para Eduardo desde sua adolescência:

> Você acredita em Deus? Não sabia por que, sentia que deveria decidir-se, era uma pergunta que ficara sem resposta, queria sempre poder responder a tudo, estar pronto a ser interrogado, fugir às respostas dúbias, hesitantes, que nada diziam. [...] Não foi preciso muito para concluir que, sem Deus, jamais chegaria a entender onde o universo começava e onde acabava, de onde vinha ele, para onde iria. Concentrou-se, respirou fundo, e declarou com firmeza:
> — Acredito. (*Ibid*, p. 51).

Essa certeza vai sendo contemporizada ao longo do romance. No ápice de sua crise, decepciona-se ao ir para a igreja: "Aquilo era uma missa. E não lhe dizia nada, gestos mecânicos de um ritual sem sentido" (*Ibid*, p. 200). A crença, no entanto, nunca chega a ser abandonada: "Sim, acreditava em Deus, mas um Deus longínquo, esquecido, distraído, voltado para outras preocupações, que não o seu mesquinho problema de aprender a viver. Ou de não ter problemas" (*Ibid*, p. 264). Conforme o romance se aproxima de seu final, Eduardo tenta ver em tudo que lhe acontece algum significado profundo, transcendente. Quando Antonieta sofre um aborto espontâneo, ele se sente culpado, "como se a perda do filho fosse decorrência da vida que vinha levando" (*Ibid*, p. 242), o que o motiva a tentar abandonar a amante, em vão. Considera a morte repentina de um amigo, que recentemente o ajudara a sair de sua depressão pós-separação, como um sinal para seu próprio renascimento espiritual (*Ibid*, p. 305). Lembra-

se da suicida desconhecida e vê no fato de nunca ter pensado no sofrimento dela, mas apenas nas consequências que o caso teve para ele, um crime "pelo qual estava pagando" (SABINO, 2013, p. 325). Tenta impedir que uma amante aborte seu filho, interpretando isso como uma oportunidade de se redimir de todos seus pecados:

> Se era preciso errar primeiro, escorregar, cair, para depois entregar-se às mãos de Deus, matéria de salvação, aproveitasse! Aí estava a ocasião de queda: *esse* era o problema a enfrentar. Estarrecido como se não só a sua sorte mas a do mundo inteiro dependesse daquele passo. A salvação do mundo só poderia vir do Cristo... Era como se o objetivo de sua vida fosse esse: tudo o que fizera até então, desde o nascimento, o trouxera por caminhos confusos até a última prova, o teste definitivo da sua natureza de homem. (*Ibidem*, p. 330).

É em vão: o aborto é feito de qualquer maneira. Mas isso não impede seu caminho em direção à "salvação". Nas últimas páginas do romance, em uma cena lúdica em que Eduardo, bêbado, interage com alguém que diz conhecer "um sujeito que está escrevendo um romance" que é a vida do próprio Eduardo (*Ibid*, p. 338), a pergunta ressurge:

> — Pela última vez: você acredita em Deus?
> Deteve-se no meio da rua, pernas abertas, olhos fixos no ar:
> — Acredito — respondeu com firmeza, e prosseguiu a caminhada. (*Ibid*, p. 340).

É só com essa certeza que Eduardo se sente capaz, finalmente, de encontrar um sentido para sua vida. "Inundado de alegria", ele começa a dançar no meio da rua e grita: "Acabou, acabou, ACABOU" (*Ibid*, p. 341). Pouco depois, pensa: "Numa idade em que os outros mal começam a existir, sem perceber atingia vorazmente a parte mais definitiva de si mesmo". E diz para si mesmo, logo em seguida: "Sou quase feliz" (*Ibid*, p. 344). Esse "quase" é bem diferente daquele que encontramos em *Marcoré*. Eduardo está de fato otimista. Assim como Virgínia, ele se sente "na iminência de uma longa viagem" (*Ibid*, p. 325), viagem cujo sentido é ainda mais explicitamente espiritual: o romance encerra-se com Eduardo, rindo, na porta do convento para o qual Mauro o convidara.

Mauro, que na adolescência abandonara o catolicismo pelo comunismo e depois, adulto, tornara-se alcóolatra, reaparece no final do romance como um monge católico. É conversando com ele que Eduardo resolve seus últimos incômodos com a religião. "O que me desagrada nessa história de pecado", diz "é o aspecto de imposição, de ordem, porque a sociedade exige..." (*Ibid*, p. 325). Mauro é categórico em sua resposta: "Não é nada disso: é outra espécie de ordem... É preciso não pecar, mas docemente, suavemente, não por imposição: por amor. Se for preciso, contra a sociedade" (*Ibid*, p. 325).

Em *Ciranda de pedra*, a sociedade ainda aparecia com um quê de normativo, no que se refere ao comprometimento com as boas maneiras. Em *O encontro marcado*, nem isso: a única coisa que se espera de Eduardo é que não recaia em vícios excessivos. E mesmo quando recai em um deles (como o adultério) não há qualquer punição ou exclusão social decorrente do fato. As restrições sociais são muito brandas. Os conflitos existentes, como, na primeira parte do romance, entre os jovens e seus pais, não são drásticos; restringem-se a críticas e pedidos, dos pais aos filhos, de que mudem de comportamento, de que tenham mais responsabilidade, mas não passam disso. É um mundo permissivo. A "ordem de não pecar" até pode ser um valor nessa moralidade social, mas não é uma imposição, já que é um mundo tolerante ao pecado. É esse o sentido do comentário de Mauro: recusar o pecado não é ceder à ordem do mundo, pois o mundo é complacente; é, ao contrário, ouvir o próprio eu, em oposição à permissividade do mundo. A postura religiosa, nesse contexto, ganha ares de rebeldia.

Volto, então, à frase de *Perto do coração selvagem* com que iniciei a seção anterior: liberdade é pouco. Ao contrário de Joana, no entanto, o que Eduardo e Virgínia desejam para além da liberdade tem, sim, um nome. Deus.

3.4 "A GRANDE NOSTALGIA DE DEUS"

No final de *Ciranda de pedra*, Virgínia diz sentir uma "grande nostalgia de Deus", o que descreveria também os sentimentos de Eduardo. Nostalgia de Deus, interpretada não só literalmente, mas também de forma metafórica: a nostalgia de um sentido imanente, de certezas que guiem a trajetória individual a um destino inequívoco. "As coisas perdiam o sentido", sentia Eduardo, "a realidade lhe escapava, e era preciso uma verdade qualquer, uma verdade concreta, acessível e sem mistérios a que se agarrar, para não ser tragado" (SABINO, 2013, p. 276). Ao longo de *O encontro marcado* e de *Ciranda de pedra*, Eduardo e Virgínia buscam essa verdade, e a encontram, finalmente, em si próprios: "Eu tinha me perdido e agora me achei outra vez" (TELLES, 1998a, p. 188), diz Virgínia; Eduardo atinge "a parte mais definitiva de si mesmo" (SABINO, 2013, p. 344). Nesses dois romances, a formação individual não coincide com a inserção social, mas com a conciliação do eu consigo mesmo. Não estamos, portanto, no terreno do que Lukács chamaria de síntese entre eu e o mundo, ou do que Moretti chamaria de compromisso. Nesses romances, o mundo continua representando algo vazio de sentido, regido por convenções alheias à "alma". Se o mundo se torna mais suportável para os protagonistas é por eles entrarem em um acordo íntimo. Com tal conciliação se alcança não uma posição social, mas tranquilidade de espírito: "Só agora via o quanto se enganara. Indiferença era a paz

estagnada de Otávia. E tranquilidade era aquilo, aquela quietude sob a qual a vida palpitava" (TELLES, 1998a, p. 186).

Em *Perto do coração selvagem*, tal tranquilidade jamais se alcança. A busca de Joana por autonomia, ao contrário, é sinônimo de inquietação. O último capítulo do romance se chama "A viagem". Joana, rompidos os laços com seu meio (isto é, com o marido e com o amante), decide "[n]ão fugir, mas ir" (LISPECTOR, 2019, p. 192). Mas não se diz para onde. O otimismo que se insinua é apenas enquanto expectativa futura: "Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim enfim livre!" (*Ibidem*, p. 197). Embora Deus seja evocado várias vezes ao longo do capítulo, sua possível intervenção é recusada: "Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente pisando em mim, na minha verdade[...]" (*Ibid*, p. 197). *Na minha verdade*: "se não buscasse um deus exterior, terminaria por endeusar-se" (*Ibid*, p. 79), Joana reflete a certo momento. *Um deus*, com artigo indefinido e letra minúscula. Se Deus aparece no romance de Clarice Lispector é como uma transcendência abstrata, que não coincide necessariamente com o Deus cristão, e que é recusado (mesmo que temporariamente) em favor de uma exploração mais profunda do próprio eu.

Quão diferentes disso são os romances de Lygia Fagundes Telles e de Fernando Sabino? Tanto Virgínia quanto Eduardo também encerram suas narrativas falando em viagens. Mas não é a mesma coisa. Eduardo sabe qual é seu destino. Seu otimismo está menos projetado no futuro do que em seu estado de espírito atual: "Não tinha importância também o que lhe aconteceria depois" (SABINO, 2013, p. 345). Com essa última frase sugere-se já uma grande mudança: sua inquietação é substituída pela aceitação dos designíos de Deus, Deus que não poderia ser outro senão o cristão. Mesmo em *Ciranda de pedra*, por mais que sua viagem seja direcionada ao Oriente, ao desconhecido, o encontro que Virgínia imagina como possível (e desejável) no futuro é com o Deus cristão, com direito a uma citação direta de João 20:29 para indicá-lo: "'Bem-aventurados os que não viram e acreditaram', Ele disse" (TELLES, 1998a, p. 187). Esse trecho, citado páginas atrás, contém ainda outra marcação interessante: "Não acreditava, pois nunca vira, mas muitos também nunca tinham visto e contudo estavam certos" (*Ibidem*, p. 187). O que significa esse "estavam certos"? A polissemia poderia ser facilmente evitada dizendo que "estavam convencidos" ou "convictos". O narrador de Telles, nesse momento, introduz muito sutilmente uma possibilidade de afirmação categórica, evitada em todo o resto do romance: o sentido talvez seja o de que muitos estavam certos *de* suas crenças, mas também pode significar que estavam certos *em* suas crenças. Não existem aqui sinais do

sincretismo na compreensão de divindade e muito menos de sua negação em favor do eu que existem em *Perto do coração selvagem*. Em *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*, a verdade está no Deus cristão.

Mas os romances de Lygia Fagundes Telles e de Fernando Sabino percorrem um caminho pouco usual para chegar a isso. Nos romances católicos dos anos 30, Deus estava fora do eu. O indivíduo que quisesse se manter puro precisaria conter seus próprios impulsos, abdicar da liberdade em prol de uma autoridade externa. Em *Território humano*, romance de José Geraldo Vieira publicado em 1936, José Germano e Adriana são apaixonados um pelo outro, mas ambos são casados. Eles se veem tão ligados espiritualmente que, como Luís Bueno comenta, "enxergam em seu amor um desígnio divino" (BUENO, 2015, p. 341). Isso implica em uma legitimação do adultério, como ocorre entre Daniel e Laura em *Ciranda de pedra*? De maneira alguma. Na noite em que decidem finalmente ir para a cama, um conhecido de José, enlouquecido, invade o quarto e dispara tiros contra o amigo, mas assassinando Adriana. Bueno:

> É difícil saber o sentido dessa interrupção, mas é perfeitamente possível enxergar, dentro da estrutura de pensamento do romance, que se trata da intervenção da providência divina para evitar o ato que, por mais justificável que pudesse ser no caso do altíssimo amor que unia aquele casal, continuava a ser moralmente condenável. (*Ibidem*, p. 342).

Em Octávio de Faria é o próprio narrador que intervém no romance, separando os comportamentos certos dos errados. No segundo romance de seu ciclo da "Tragédia Burguesa", *Os caminhos da vida*, de 1939, o narrador posiciona-se explicitamente a favor de seu protagonista: "Vejo-o ainda assim, e — por que não o confessar a vós, meu honesto e por certo hostil leitor? — é com ele que eu estou, com esse menino ingênuo e inexperiente, a quem a vida, no entanto, já revelou tudo o que há nela de mais essencial" (FARIA apud *Ibid*, 2015, p. 363). O mundo ficcional é dividido de antemão entre "puros" e "decaídos". Como eu e Pedro Dolabela Chagas comentamos em nosso artigo, nos romances de Octávio de Faria,

> o dualismo comportava distinção de grau (alguns jovens seguiam as normas com maior clareza), mas as balizas éticas não se confundem, como em todo o painel social encenado na "Tragédia Burguesa". Livro a livro, alternam-se personagens e núcleos distintos, sempre com a mesma dicotomia, na mesma proporção: em suas várias inscrições sociais a maioria cede ao pecado, enquanto os ascéticos são modelos de virtude[...] (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 36).

Tanto em Vieira quanto em Faria, a salvação é encarada como algo externo, que se tem de alcançar através do autocontrole, através de "um esforço pessoal contra as forças que afastam de Deus" (BUENO, 2015, p. 366). É verdade que também em *O encontro marcado*, "o

homem vive entre duas solicitações, uma claramente alta, outra obviamente baixa, uma que leva à verdade, outra que leva à falsidade", como na descrição que Bueno faz da obra de Faria (*Ibidem*, p. 355). A diferença crucial é que Sabino foge à dicotomia estrutural do mundo ficcional ao encenar essa dualidade no próprio protagonista e não em dois grupos distintos de personagens. Não existe em *O encontro marcado* personagens "puros", em luta constante contra as tentações, e outros "decaídos". Mesmo Mauro, para chegar a monge, passa antes por uma negação completa de Deus. A conciliação com a religião é possível para Eduardo porque ele passa a enxergar suas experiências passadas menos como tentações às quais se rendeu por fraqueza do que como parte da necessidade de "errar primeiro, escorregar, cair, para depois entregar-se às mãos de Deus" (SABINO, 2013, p. 330). A "luta" é substituída pela "entrega". Em um romance como *Território humano*, o pecado é punido antes mesmo de ocorrer; nos de Faria, a ocorrência do pecado torna um personagem perdido; nos romances de Sabino e de Telles, por outro lado, Deus está pronto para aceitar e perdoar.

"Os intelectuais honestos despediam-se de suas certezas" (BUENO, 2015, p. 421), diz Bueno a respeito do "tempo da nova dúvida" que enxerga como característico dos finais da década de 1930. Com o acirramento do Estado Novo no Brasil e o horizonte da Segunda Guerra Mundial, os dois lados da polarização tenderam a afrouxar os pontos de vistas tão assertivos que adotaram nos anos anteriores. A ideia da religião como única salvação para o indivíduo não foi uma exceção. É nesse sentido que Bueno analisa o final de *A estrela sobe*, romance de Marques Rebelo publicado em 1939, em que a protagonista, depois de quase morrer, tenta entrar em uma igreja cujas portas estão trancadas. Mário de Andrade, comenta Bueno, "viu, neste final, a insinuação de um espiritualismo do autor" (*Ibidem*, p. 512). Bueno, no entanto, faz outra leitura: "Esse final parece indicar muito mais que nada vai intervir" (*Ibid*, p. 512). No momento em que a personagem está aberta à salvação externa, nada surge: as portas da igreja estão fechadas.

Clarice Lispector surge então em um contexto em que a desconfiança, que já era frequente no começo da década, voltava a ocupar cada vez mais espaço, enquanto as certezas que caracterizaram o romance brasileiro poucos anos antes perdiam força. E, de fato, sua obra é marcada por uma desconfiança geral, não só em relação a Deus e às normas externas ao indivíduo, como também em relação à própria linguagem. Tudo que é alheio ao eu perdeu sua legitimidade. Por isso suas personagens estão sempre tão empenhadas em encontrar algo que faça sentido no âmago de si próprias. "Tudo o que sei", diz Joana para seu marido, "nunca aprendi e nunca poderia ensinar" (LISPECTOR, 2019, p. 175). Na sua versão de *Bildungsroman*, o aprendizado é substituído pelo autoconhecimento. Não se trata mais da

apreensão das normas sociais — seja para assimilá-las ou para recusá-las —, mas da apreensão do que é intrínseco ao próprio indivíduo. Esse ideal de autossuficiência e sua legitimação é a grande inovação de Clarice Lispector para o romance brasileiro. É isso que Pedro Dolabela Chagas enxerga em *Perto do coração selvagem* como o pontapé inicial para a consolidação do sujeito romântico em nossa literatura.

Se em alguma medida Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino deram continuidade a esse projeto foi mais por não se verem em condições de retornar à ideia de Deus como um dado externo, o qual o indivíduo alcançasse através da limitação da própria liberdade. O que Clarice Lispector ou então a filosofia existencialista ensinava era que a autonomia deveria ser um valor incondicional. Telles e Sabino poderiam ignorar isso (outros autores ignorariam), mas preferiram tentar encontrar um meio de não perder de vista a liberdade individual no processo de se chegar a Deus. Nesse sentido, *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado* podem ser vistos como sínteses entre Clarice Lispector e o romance intimista católico. Não meios-termos, pois meios-termos implicariam que cada parte do acordo abrisse mão de seus compromissos, mas sínteses em que cada um dos termos é mantido como absoluto. Como vimos em Jonathan Haidt, a fundação da Liberdade e a da Autoridade vivem em tensão constante. Para que Deus seja conciliável com a legitimação completa da autonomia, sua ideia precisa, portanto, ser despida da noção de autoridade. Deus, e por consequência a moralidade cristã, precisa ser entendido como algo intrínseco à natureza de seus personagens. Por isso Virgínia reflete que "a fé tinha que brotar com espontaneidade" (TELLES, 1998a, p. 187). A religião institucionalizada é deslegitimada para que a conversão por "instinto" seja vista como um gesto de autonomia, e não como uma concessão ao dogma e ao normativo. Diferentemente do que ocorre nos romances de José Geraldo Vieira ou de Octávio de Faria, a liberdade individual de Virgínia e de Eduardo não é um empecilho a ser contido no caminho para a salvação, mas o próprio meio pelo qual se chega a ela: "é outra espécie de ordem... É preciso não pecar, mas docemente, suavemente, não por imposição: por amor. Se for preciso, contra a sociedade" (SABINO, 2013, p. 325). A fundação da Liberdade não precisa mais ser contida em favor das de Cuidado, Santidade e Autoridade. Longe disso, o Cuidado e a Santidade são as manifestações autênticas da Liberdade, pelas quais o indivíduo se sente tranquilizado com o exercício de sua autonomia. Chegar à fé pela fundação da Autoridade não é o ideal: é o que se representa, em *Ciranda de pedra*, na hipocrisia de Bruna.

É uma solução eficaz, mas frágil. Os dois romances precisam acabar exatamente no momento em que a síntese é alcançada. Do contrário, se veriam em um impasse: ou mostrar que a solução foi encontrada, e com isso evidenciar como algo a ser superado justamente o que

foi mais valorizado nos personagens ao longo do romance (a desconfiança, a solidão, a insatisfação constante); ou mostrar que a iluminação foi apenas uma solução momentânea, a ser futuramente desacreditada, como todas as outras. É essa segunda opção que José Carlos Oliveira veria como inevitável para o protagonista de *O encontro marcado*:

> As coisas passam, ele fica, seu pensamento flutua no limiar, no limiar, no eternamente limiar duma revelação incerta: mal sabe Eduardo que sua raça está condenada ao desespero. Não há uma poltrona para Deus no coração de Jean-Paul Sartre, nome que simboliza uma certa espécie de pensamento não-grande (não digo: pequeno), sem metafísica, incrédulo e triste; Eduardo Marciano comunga em vão; a sua alma não está aparelhada, ele sem o saber, é sartriano. [...] Para os que acreditam, os iluminados, a religião é um espaço essencialmente dinâmico, um movimento incoercível para o futuro, que é Deus. Mas naturezas como a de Eduardo Marciano se realizam um degrau mais baixo, no mundo mesmo, no escuro mundo que elas conhecem como ninguém[...]" (OLIVEIRA, 1956, p. 4).

A objeção que fiz na seção anterior às críticas de José Carlos Oliveira se mantém: mesmo muito antes de seu final, o romance de Sabino não se estrutura tão de acordo com os preceitos de Sartre quanto Oliveira imagina. Mas isso não significa que não exista um quê de inacreditável no apaziguamento repentino de Eduardo. O próprio romance nos acostuma a ver o personagem constantemente desiludido após cada conquista de sua vida. É natural questionar, portanto, se o mesmo não acontecerá com seu reencontro com Deus. É isso o que justifica o comentário de Pedro Dolabela Chagas de que o *Bildungsroman* brasileiro dos anos 1950 seria "melancólico, doloroso, inacabado — e apenas ocasionalmente otimista" (CHAGAS, 2019, p. 6). O fim, na verdade, *é* otimista. Mas não se impõe enquanto fim. Resiste uma suspeita de que as coisas não darão certo. Em *O encontro marcado*, isso decorre da própria estrutura da obra, com suas sequências de decepções. Em *Ciranda de pedra*, por sua vez, decorre da carga de símbolos contraditórios que encerram o romance. Seus dois últimos parágrafos mostram Virgínia se despedindo de Conrado antes de sua viagem:

> — É preciso [ir embora], meu amor. A despedida não pode se arrastar, ficaria dolorida demais. E vendo que ele se dispunha a acompanhá-la pela vereda das árvores, deteve-o: — Fique exatamente aqui onde está. No meio do caminho eu me voltarei para vê-lo assim, debaixo deste resto de sol. Quero levar isto comigo, entende? E assim saberei que ainda é dia.
> Trocaram um leve beijo. Depois ela prosseguiu sozinha pelo estreito caminho de sombra. Quando julgou ter atingido metade, voltou-se. Lá estava Conrado, na mesma posição em que o deixara, de pé na clareira. Mas os frouxos raios de sol que o iluminavam já tinham desaparecido. "Apagou-se", pensou ela acenando-lhe pela última vez. Ainda ouviu o grito do pássaro rompendo a quietude, porém não o achou mais parecido com a risada de Otávia. Era apenas um som anônimo, perdido na tarde. (TELLES, 1998a, p. 190).

Por um lado, otimismo. Virgínia não acha mais o grito do pássaro parecido com a risada de Otávia, um sinal de que está abandonando a irmã como um referencial na sua vivência do mundo. E quanto à luz? Virgínia quer gravar uma imagem de Conrado sob o sol para "saber que ainda é dia", mas quando se vira a luz já desapareceu. Se isso significar que a luz saiu daquele mundo junto com Virgínia, é ainda um sinal de otimismo, em relação ao futuro dela, pelo menos, já que a luz a acompanha. Por outro lado, se a luz estiver relacionada com a sua própria salvação — "assim saberei que ainda é dia" —, o que seu desaparecimento súbito significa senão suspeita sobre o futuro?

São imagens vagas demais para sustentar a interpretação do todo, mas que, repito, lançam suspeita sobre as certezas adquiridas nas páginas anteriores. Não à toa, a "herança" dessa produção para nossa literatura posterior ignoraria a síntese entre Liberdade, Cuidado e Santidade que Virgínia e Eduardo aparentemente alcançam, concentrando-se mais na inquietação e melancolia que os acompanham por todo o resto de suas narrativas. Em seu livro, Pedro Dolabela Chagas fala em uma produção "terapêutica" que se caracterizaria pela "produção de empatia pelo personagem sociologicamente desviante e psicologicamente frágil, lançado à hostilidade do ambiente familiar e/ou das normas e expectativas sociais" e pela "produção de equilíbrio psicológico em leitores que se reconhecessem numa condição semelhante" (CHAGAS, 2020, p. 304). Nesse sentido, Chagas aponta uma continuidade entre Clarice Lispector e, já nos anos 70, Caio Fernando de Abreu, por exemplo, na medida em que, em ambos, "a passagem para a autoafirmação envolveria a ascensão a um conhecimento mais elevado de si e do mundo, permitindo a livre expressão de um estado originário do *self* compreendido como um estado de natureza" (*Ibidem*, p. 306). *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*, historicamente situados entre os primeiros romances de Lispector e os de Fernando de Abreu, também poderiam ser descritos nesses termos. Mas com a diferença crucial que apontei aqui: neles a livre expressão deveria coincidir necessariamente com Deus.

A síntese construída em *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado* não seria duradoura em nosso romance. Lygia Fagundes Telles, sim, continuaria a explorando em seus dois romances seguintes. Fernando Sabino, por sua vez, só voltaria ao gênero em 1979 com *O grande mentecapto*, romance cômico, que exigiria uma análise diferente. De resto, nossa literatura não reencontraria esse equilíbrio entre autonomia e Deus. A maior parte de nossos autores defenderiam a superioridade de uma das opções.

A ideia cara ao romance católico de 1930 de um Deus alcançável apenas pelo autocontrole, portanto, não sairia de cena. Mesmo em Lúcia Miguel Pereira, que no geral valoriza mais a autonomia do que seus companheiros de geração e de ideologia, haveria essa

força normativa. Comentei brevemente, páginas atrás, que Cecília, a protagonista de *Em surdina*, chegava naturalmente a um modo de vida próximo de Deus. Seria algo próximo do que ocorre em *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*? Não. Em primeiro lugar, porque ela só chega a esse modo de vida após ser limitada por restrições alheias à sua vontade (a proibição de trabalhar), que Eduardo e Virgínia nunca sofrem. Além disso, se Cecília chega a essa solução seguindo apenas sua natureza, para o narrador do romance isso não é suficiente. Como Bueno aponta, Cecília sente falta de "alguma coisa" que não sabe definir o que é, e sente-se satisfeita assim, mas o narrador faz questão de enfatizar sempre que coisa é essa, direcionando a compreensão do texto: "A única diferença que há entre eles, na verdade, é que Cecília é capaz de aceitar essa sua 'elevação' em relação aos instintos sem maiores questionamentos, enquanto o narrador precisa dar a ela alguma razão — e encontra uma em Deus" (BUENO, 2015, p. 325). É esse, por exemplo, o sentido do último capítulo do romance, que não apresenta nada além de uma citação de Rilke: "'Penso que não se pode nunca saber se Deus entra numa história antes dela estar de todo acabada. Mesmo se só faltarem duas palavras, mesmo se não houver mais nada senão a pausa que segue as últimas sílabas do conto, Ele pode sempre chegar ainda.'" (PEREIRA, 1975, p. 137). De forma muito mais sutil do que em Octávio de Faria, mas não de todo dessemelhante, o narrador de Lúcia Miguel Pereira remete à sua própria autoridade para apontar, desde o início, o sentido do texto em Deus. A autonomia dos personagens já está relativizada de partida.

Algo parecido ocorre no romance de Adalgisa Nery, *A imaginária*, mas através de uma narradora em primeira pessoa. Nessa obra, a concepção romântica de um indivíduo solitário, apartado de seu meio por sua sensibilidade e sua rebeldia, convive com uma moralidade cristã. Não se trata, entretanto, de síntese. Embora nunca perca essas características que constituem sua natureza, a Berenice que fala no presente da narração esforça-se constantemente para não sobrevalorizar a si mesma: "A verdade é que todos nós vivemos exclusivamente para nós mesmos e a acusação a alguém não passa de uma justificativa que tentamos fazer para diminuir a força dos nossos erros. As criaturas vivem, com raríssimas exceções, na base do instinto animal" (NERY, 2015, pp. 194-195). Trechos como esse servem para frear a valoração incondicional do indivíduo. É um procedimento bem diferente do que se encontra nos romances de Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino e, principalmente, Clarice Lispector, cujos narradores em terceira pessoa aparecem "colados" na consciência de seus personagens. Mesmo quando Telles e Lispector passam à primeira pessoa em outros romances (em *Verão no aquário* e *A paixão segundo G. H.*, por exemplo) a narração ocorre em "tempo real", ou de maneira episódica, relembrando apenas os acontecimentos mais recentes, sem grandes distâncias

temporais (e, por consequência disso, ideológicas) entre o plano do narrado e o da narração. Em *O encontro marcado*, existem deslocamentos temporais ocasionais em que o narrador acrescenta informações inacessíveis ao Eduardo no presente da narrativa, mas não é nada que prejudique a identificação completa entre o narrador e a consciência do personagem no momento. No romance de Adalgisa Nery, ao contrário, tudo é visto sob os olhos de uma narradora já resignada, que enxerga sem revolta as restrições que sofreu ao longo de sua vida, pois não interferiram e na verdade até contribuíram para o que realmente importa: sua fé. Enquanto Virgínia e Eduardo preservam sua autonomia a todo custo, de forma que, se chegam a Deus, é por conta dela, Berenice vê o sacrifício da liberdade individual não apenas como aceitável, mas como ideal. Basta lembrar do parágrafo citado anteriormente sobre a doença como um "limitador" conveniente do egoísmo. Em momento algum se sugere que sua própria natureza necessitasse de alguma "correção" nesse sentido (ela é caridosa desde criança), mas, ainda assim, Berenice olha com desconfiança para o individual: "O sentimento de bondade da natureza humana, a meu ver, sempre foi uma das deploráveis e sórdidas ilusões com que contamos para enfrentar julgamentos e guarnecer a vida" (NERY, 2015, p. 237). Embora seja um romance permeado de imagens românticas, que deslegitima um mundo convencional em oposição à sua protagonista solitária, sua moralidade é próxima do romance intimista de 30: o indivíduo é assaltado por tentações e vícios internos; não se pode confiar em si mesmo; a atitude correta é limitar-se. A liberdade tem seu valor, mas não leva a Deus. Se o ser humano ouvir sua própria natureza, cairá no egoísmo, e não na harmonia entre Liberdade, Cuidado e Santidade que Virgínia e Eduardo descobrem em si.

Além da voz moralmente privilegiada dos narradores, a legitimidade da autonomia de Berenice e Cecília é relativizada também a partir do momento em que a restrição da liberdade individual não dificulta no caminho a Deus. Em *A imaginária* e *Em surdina* isso se dá pelo ambiente familiar opressivo. Em outros romances, como *Lições de abismo* e *Fio de prumo*, a limitação da liberdade decorre de doenças. *Lições de abismo* é o único romance do ensaísta católico Gustavo Corção, publicado em 1950. Seu narrador é um homem de cinquenta anos que, após descobrir um câncer em estágio avançado, tenta aproveitar seus últimos meses de vida para encontrar algum sentido, processo que narra em um diário: "ao menos esses dias eu queria viver, queria viver a minha morte, já que a vida eu não a pudera viver; queria aproveitar essa última oportunidade de harmonia, essa única certeza, [...] essa vantagem enorme, colossal, que levo de hoje em diante sobre o comum dos mortais" (CORÇÃO, 2004, pp. 29-30). É um romance em que a ação se reduz ao mínimo (algumas visitas ao médico, a um café, etc.), enquanto a reflexão assume o primeiro plano. O narrador dialoga diretamente com textos de

autores de diferentes correntes filosóficas (Santo Agostinho, Pascal, Marx, Heidegger, Sartre), geralmente para recusá-los e afirmar sua independência de pensamento. Ele observa e analisa, com distância, o mundo, como por exemplo quando sua empregada sai para o carnaval: "Jandira, como todos nós, precisa achar apoio exterior para se livrar de suas angústias metafísicas. Precisa fugir do nada. Precisa sentir que existe. E para isso não há nada melhor do que a gente se inserir no coletivo" (CORÇÃO, 2004, p. 188). É uma desconfiança do coletivo, das normas, e uma valorização do autêntico. Como em Heidegger, o indivíduo se insere na impessoalidade do coletivo como forma de fugir ao nada, à consciência da morte, o que é indigno. O que o narrador recusa nesses autores, que generaliza como "os existencialistas", é a "horrível visão" que tem das consequências de suas filosofias, "a de uma aventura sem regras" (*Ibidem*, p. 185). Para o narrador isso seria uma entrega a apenas um dos princípios que constituem todo o universo, enquanto existem dois: "um de ordem e de economia, a reger as órbitas dos astros com uma exatidão que chega à mesquinharia; e outro de festiva desordem, de desvairada prodigalidade, a nos impor as existências gratuitas dos astros, das flores, das espécies, e dos indivíduos dentro das espécies" (*Ibid*, p. 181). De um lado o padrão, o rigor, que remetem a obediência à autoridade divina; do outro, o caos, a desordem, a falta de sentido que justifica a liberdade individual: "A solução, se existe, estará na síntese" (*Ibid*, p. 185). Mas existe? O narrador tenta encher seus últimos dias com atos de caridade, mas suas consequências são incertas. Se a síntese é indicada como solução, ela só existe enquanto ideal. Não poderia ser diferente: o narrador se aproxima da morte, afinal, que interrompe suas investigações sobre o sentido da vida. Suas últimas anotações são delírios antes de morrer. A verdade, se existir, só pode ser alcançada no Eterno, compreensão que atinge graças à consciência da morte. Lá, a liberdade como se compreende em vida sequer será uma questão; é o reino da autoridade de Deus.

Sobre *Fio de prumo*, o último romance de Antonio Olavo Pereira, publicado em 1965, vale a pena comentar em mais detalhe, já que encontra outras soluções também para os problemas vistos no capítulo anterior. Depois de uma introdução em que vemos as primeiras manifestações de tuberculose de um adolescente, a maior parte da obra acompanha esse jovem nos anos que passa em um sanatório. Afastado da família, com a qual passa a sentir que não possui mais nada em comum graças à doença, o rapaz faz amizade com os moradores do lugar, que incluem Pedro, um marxista, Raul, um trabalhador que incomoda o protagonista por seu hedonismo, e Seu Geraldinho, um velho humilde que adora contar histórias adaptadas livremente da Bíblia. É essa última figura, de uma religiosidade autêntica, independente das doutrinas institucionalizadas, que o protagonista mais irá admirar. No geral, o procedimento é

próximo do *Bildungsroman* dos anos 50, e especificamente de *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*: um jovem sensível descobre em si mesmo a propensão à caridade e à pureza, ao mesmo tempo em que luta contra certas tentações (de caráter sexual). O romance seria isso, se acabasse um capítulo antes.

Após a melhora definitiva do personagem e sua partida do sanatório, saltam-se anos e anos entre o penúltimo e o último capítulo, que ocupa cerca de cinquenta páginas (quase um quinto do total da obra). O protagonista agora é um homem maduro, um capitalista, proprietário de uma fábrica, com um filho completando vinte e um anos. Inicialmente, o que chama a atenção é seu aparente conforto com o cotidiano:

> Nos dias de sol, pegava um bonde e ia até o ponto final. Anônimo, diluído entre os desconhecidos que lotavam os bancos. O condutor cobrava-lhe a passagem com naturalidade, não via nele nada que o distinguisse dos outros. "Não tenho mais o sinal da serra", pensava. Às vezes era obrigado a viajar no estribo, comprimido no balaústre. Talvez sorrisse mais do que convinha aos que lhe pediam licença para descer ou subir, mas não resistia ao impulso que agradar à confraria a cujo convívio voltava. (PEREIRA, 1965, pp. 209-210).

Depois do afastamento pela doença, até mesmo o desconforto físico de estar em um bonde apertado é satisfatório. O personagem sente-se feliz em se misturar às multidões: "transitava pelas ruas com um sentimento de povo, de partícula de humanidade. Tornava-se outra vez um homem como os outros" (*Ibidem*, p. 210). Uma alegria com o conformismo rara no romance brasileiro: "Era bom trabalhar, dava-lhe a sensação definitiva de validez, de normalidade" (*Ibid*, p. 211). Quando se narra seu casamento com Fernanda, que conhecera no sanatório, o quadro de felicidade parece completo. E, não só isso, parece definitivo: "Quando menos viram, estava composta uma situação definida, haviam-se transformado em família". E logo depois, este parágrafo, tão significativo quanto breve: "O trabalho adquiria um sentido heroico, a vida tinha o sabor de uma fruta amadurecida no pé" (*Ibid*, p. 217).

Também esse poderia ser o final do romance, de uma perfeita acomodação no mundo, em que o trabalho é mais do que mero trabalho e a vida moderna, burguesa, é capaz de remeter ao mais natural dos sabores: o de uma fruta recém-colhida do pé. Seria um final muito diferente do anterior, mais próximo do comprometimento do indivíduo com o mundo que se vê no *Bildungsroman* clássico como analisado por Moretti. Mas, novamente, o romance continua:

> Então, de repente, de tão feliz que se sentia, começou a ter medo. Que não dissesse medo, mas uma inquietação funda que lhe vinha da certeza de que tudo passava. Aquele mundo que Deus lhe confiara, até quando seria seu, até quando o possuiria? O tempo caminhava, os filhos cresciam, iam agindo pela própria vontade.
> Era medo do tempo. (*Ibid*, p. 217).

Voltamos à força do tempo, como em *Marcoré*. O dado posto como a mais grave consequência do passar do tempo é novamente a diferença entre as gerações, os filhos "agindo pela própria vontade". Não muito diferente da D. Ema do romance anterior, a liberdade da geração seguinte gera um desconforto, uma vontade de refreá-la. Dessa vez, no entanto, o ponto de vista do romance está do lado dos mais velhos. O protagonista nada faz que possa deslegitimar sua perspectiva. Os jovens, sim. Seu filho Marcelo — "menos nosso filho do que consequência do meio e do tempo" (PEREIRA, 1965, p. 231) — planeja um golpe para vender carros velhos como reformados na fábrica que está assumindo, e fica indignado quando o pai recusa: "É por isso que papai não vai por diante! Quer ser durão a vida inteira, diferente dos outros, parece udenista. A gente precisa se defender, senão roda de uma vez" (*Ibidem*, p. 230). Como em *Marcoré*, o tempo continua sua marcha inflexível, mas suas consequências agora são horríveis, puro egoísmo e mau-caratismo. O problema? A falta de Deus: "Nós é que O abandonamos. Quem O procura, quem O quer na intimidade de sua 'casa'? Deus presente em nós incomoda mais que cem elefantes..." (*Ibid*, p. 240). O terceiro e último livro de Antonio Olavo Pereira coloca a questão para além do impasse entre mundo tradicional e mundo moderno, visto em suas obras anteriores. Ambos podem ser bons, desde que as pessoas se percebam como parte de algo maior: "Homens e mulheres se defrontavam sem perceber que fazemos parte de uma caravana que se desloca no mesmo destino" (*Ibid*, p. 246).

Nesses romances, o caminho para se chegar a Deus passa, necessariamente, pela limitação da liberdade individual. Doenças, no caso de Corção e de Olavo Pereira, o ambiente doméstico opressivo, no caso de Nery. Essas coisas não são vistas como positivas, é claro, mas são privações necessárias para que os personagens entrem em contato com o que descobrem ser o que realmente importa: a Eternidade. Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino conseguiram levar seus protagonistas a Deus sem precisar fortalecer as restrições que sofrem no plano do enredo, sem precisar limitar-lhes a autonomia. Mas, como vimos, a solução é muito frágil, capaz de passar despercebida e se confundir com uma defesa incondicional da liberdade individual, que é o que predomina na maior parte de *Ciranda de pedra* e de *O encontro marcado*. Tal ambiguidade é a chave de seu sucesso: na medida em que o catolicismo foi perdendo espaço na intelectualidade brasileira a partir das décadas seguintes, esses romances puderam ser lidos como outros em que o Deus cristão era negado abertamente e a possibilidade de salvação estaria limitada ao exercício da autonomia moral.

É o que acontece no quarto romance de Carlos Heitor Cony, *Informação ao crucificado*, de 1961. Seu ponto de partida é semelhante ao final de *O encontro marcado*. O

adolescente João Falcão, narrador do romance, entra para um seminário sem a certeza de crer em Deus, sem compactuar com todos os dogmas da religião, mas sentindo-se intimamente ligado com a caridade e com a preservação da própria pureza. É como ele explica para um superior: "Sinto uma coação interior que me obriga a evitar o pecado e a me arrepender quando o pratico. Mesmo que não houvesse sanções, mesmo que o certo fosse praticá-lo, ainda assim o evitaria" (CONY, s/d, posição 580). O que é isso se não o "evitar o pecado não por imposição" com que Mauro convence Eduardo? Essa síntese no íntimo do próprio indivíduo, no entanto, não é suficiente para seu superior: "Isso é heresia!" (*Ibidem*, posição 580). A coincidência entre a moralidade individual e a moralidade cristã, essencial para o apaziguamento de Virgínia e de Eduardo, é recusada como possibilidade de encontro com Deus no romance de Cony. Para os representantes de Deus, a conversão só é legitima se for feita em respeito à Autoridade: "Só há dois caminhos: ou você muda radicalmente sua maneira de pensar, ou faça-me o extraordinário favor de abandonar o quanto antes o Seminário" (*Ibid*, posição 587). Conciliação, síntese, meio-termo — todos impossíveis. João Falcão abandona o Seminário, e abandona, junto com ele, Deus. A última anotação do romance: "E eis que vos dou a informação: Deus acabou" (*Ibid*, posição 1253). O ideal de se chegar a Deus pelo exercício da autonomia e não pela submissão é desacreditado. É necessário escolher um ou outro.

Carlos Heitor Cony marcaria nossa literatura como o principal nome dessa revolta contra Deus e *Informação ao crucificado* pode ser visto como o romance que se apropria da lógica do *Bildungsroman* brasileiro dos anos 50 para fins antirreligiosos. Nesse sentido, um autor muito diferente de Lygia Fagundes Telles e de Fernando Sabino. Mas também muito diferente de Clarice Lispector, pois Cony recusa igualmente qualquer noção de transcendência, mesmo que a partir do próprio eu: sua compreensão de mundo, ao contrário, é estritamente materialista. Se em *Informação ao crucificado* ainda persiste a legitimação de seu protagonista rebelde (na medida em que se opõe à religião, foco de crítica), em outras obras do autor, incluindo seu romance de estreia, isso é substituído por uma distância irônica, que não incentiva a identificação irrestrita com os protagonistas — geralmente mesquinhos, egoístas e vulgares. Ainda é possível falar de legitimação romântica da autonomia, nesse caso?

3.5 A AUTONOMIA EM SUSPENSO EM *O VENTRE*

Citei, há poucas páginas, um trecho de uma das críticas de José Carlos Oliveira a *O encontro marcado*, em que descreve o existencialismo de Sartre como um "pensamento não-grande [...], sem metafísica" (OLIVEIRA, 1956, p. 4). Nem todos concordariam com tal

caracterização. Albert Camus, em seu ensaio *O mito de Sísifo*, publicado em 1942, criticaria não só Sartre, mas toda a filosofia existencialista (no que inclui Kierkegaard, León Chestov, Karl Jaspers e Heidegger) justamente pelo que identifica como um pendor à transcendência. Esses autores estariam corretos ao reconhecer o absurdo da existência humana, mas fugiriam das conclusões lógicas disso, no que Camus chama de um "suicídio filosófico", ao abandonarem a razão rumo a um salto de fé em Deus ou algo análogo: "vejo que todas [as filosofias existenciais] me propõem, sem exceção, a evasão", comenta (CAMUS, 2019, p. 42). E continua:

> Por um raciocínio singular, partindo do absurdo sobre os escombros da razão, num universo fechado e limitado ao humano, elas divinizam aquilo que as oprime e encontram uma razão para ter esperança dentro do que as desguarnece. Essa esperança forçada tem, em todos eles, uma essência religiosa. (CAMUS, 2019, pp. 42-43).

Nas seções anteriores apontei a inadequação de se buscar equivalências inequívocas entre os romances analisados e sistemas filosóficos específicos. Todavia, isso não diminui os pontos de contato possíveis, e o fenômeno apontado por Camus é um deles. Por mais que os protagonistas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino sejam apresentados como céticos e desencantados em relação aos sentidos dominantes em seu mundo (um ceticismo que pode ser descrito como a compreensão do "absurdo" do mundo entendida por Camus), todos encontram uma possibilidade de transcendência, de evasão. Em Lispector, repito, trata-se de uma transcendência possibilitada pelas profundezas do próprio eu; em Telles e Sabino, nos quais a "essência religiosa" é mais literal, do reencontro com Deus. Em ambos os casos, a esperança só surge em decorrência da compreensão metafísica de que há algo para além do material capaz de ordenar e dar sentido à vida. Os três romances, não por acaso, se encerram com a projeção de viagens *espirituais*.

Nos romances de Carlos Heitor Cony, por sua vez, nenhuma transcendência é possível, assim como nenhuma salvação. *Informação ao crucificado*, nesse sentido, é ainda uma obra positiva: com maior parte da tensão centrada no conflito entre o indivíduo e a igreja, a ruptura é, por si só, uma vitória. No resto de suas obras, no entanto, a desesperança é mais profunda. Se Deus e as convenções burguesas são igualmente recusadas, o eu tampouco é capaz de providenciar um ponto de apoio. Seus personagens não *transcendem* suas condições iniciais. O fato seria observado por Assis Brasil ainda em 1961, ao apontar que "não só Deus (a fé) como um sentido de revolta positiva (talvez de cunho social)" estariam ausentes da produção nitidamente pessimista de Cony (BRASIL, 1961, p. 5). O crítico identificaria ainda, como

igualmente ausente na obra, justamente o traço da filosofia satriana criticada por Camus como seu fundo religioso: a possibilidade de transcendência pelo exercício da liberdade. "O sentimento é, sem dúvida, de cunho existencialista", comenta Brasil, "mas não identificamos nesse autor aquela *esperança* sartriana [...] de que a parte humana, com sua *liberdade total*, pode melhorar" (BRASIL, 1961, p. 5). O comprometimento sartriano, então, parece fora de questão. O aprofundamento na própria subjetividade não é visto como meio para a libertação de amarras externas (como seria em Lispector), mas como alienação e egocentrismo. O que se percebe de imediato é a distância entre Cony e tudo que foi visto até aqui. Se pretendo, nas próximas páginas, relativizar essa distância, é imprescindível primeiro entendê-la.

Comecemos pelo início. O parágrafo de abertura de *O ventre,* o romance de estreia de Cony, escrito desde 1955 e publicado três anos depois, é sintomático da personalidade de seu narrador e protagonista, José Severo: "Positivamente, meu irmão foi acima de tudo um torturado. Sua tortura seria interessante se eu a explorasse com critério — mas jamais me preocupei com problemas do espírito. Belo para mim é um bife com batatas fritas ou um par de coxas macias" (CONY, 1998, p. 13). O travessão divide não apenas a frase, mas todo o parágrafo em duas partes proporcionais. De início sugere-se uma exploração da vida interior de um personagem insatisfeito através de um olhar empático (já que o enxerga como vítima), mas essa expectativa logo é minada pelo que se segue. *Jamais me preocupei com problemas do espírito* é uma constatação inimaginável em personagens como Eduardo, Virgínia, Joana ou Berenice, que não se preocupam com outra coisa em suas reflexões. Enquanto esses personagens são apresentados como jovens sensíveis, com afinidade para a arte e para a especulação metafísica (características "nobres", por assim dizer), José Severo se apresenta como alguém reduzido à esfera mais baixa do humano: estômago e sexo.

Os parágrafos seguintes reforçam esse retrato. "Não creio nos sentimentais encabulados, nos líricos disfarçados que se benzem quando os raios caem. Meu materialismo é integral" (*Ibidem*, p. 13), afirma pouco adiante. Seu materialismo, no entanto, não evoca "realismo", "racionalismo", "iluminismo", ou outras noções que se oporiam à espiritualidade e ao sentimentalismo enquanto qualidades positivas (como acontece, em alguma medida, com o narrador de *Marcoré*). Pelo contrário, o materialismo de José Severo, como a abertura do romance indica, é sinônimo de vulgaridade. Os palavrões se acumulam em sua voz, por exemplo, algo ainda raro na literatura brasileira de então. O único livro pelo qual já se interessou, faz questão de enfatizar no segundo parágrafo, foi um tratado religioso de educação sexual, por conta do desenho de uma mulher nua contida nele. O narrador chega aos detalhes,

como se a obscenidade já não estivesse óbvia: "O livro fez sucesso em nossas mãos. Cometeu-se muita masturbação por causa dele" (CONY, 1998, p. 13).

A imagem do irmão, que nunca é nomeado, serve de contraponto a esse narrador. Se José representa o baixo, o vulgar, tudo que seu mundo tenta esconder e reprimir, seu irmão representa a espiritualidade e a sentimentalidade, a figura dócil predisposta à socialização, que é não só bem aceita por seu meio como elevada a um posto de prestígio (quando adulto, ele se tornará um matemático de renome internacional). Desde o início do romance, José se mostra incomodado com o fato de duas "coisas antagônicas" terem sido produzidas "no mesmo forno", isto é, no ventre de sua mãe (*Ibidem*, p. 14). O antagonismo começa já nas diferenças físicas entre os dois: José nascera com cinco quilos; o irmão, dois anos mais novo, com três a menos. Tal disparidade se estende para suas personalidades, associando um à força e à rebeldia e o outro à fraqueza e à passividade:

> Eu era malcriado e rebelde, o irmão, anjo de candura terna e sossegada. Eu, comilão, vendia a alma — que nunca foi inocente — por qualquer baboseira da confeitaria do seu Couto. Ele, asceta e frugal, vivia de brisas e pílulas cor-de-rosa que o dr. Moreira nos receitava para "puxar as cores". Apesar das pílulas, continuávamos numa amarelidão vergonhosa. Até que o pai resolveu puxar minhas cores por conta própria, não mais à custa das pílulas do dr. Moreira, mas de inesperados tabefes que passei a levar pela cara anêmica e desavisada. (*Ibid*, p. 14).

Os "tabefes" aparecem no texto repentina e gratuitamente. Por um lado, o fato de serem introduzidos como solução para o problema da palidez de José revela a violência despropositada desse meio; por outro, a discrepância entre os tapas e seus supostos motivos é tamanha que gera um efeito cômico. Essa é mais uma diferença entre o romance de Cony e os outros analisados até aqui: seu humor. Não que não houvesse riso em *O encontro marcado*, por exemplo. Todavia, o humor ocasional do romance de Sabino restringia-se aos fatos narrados (as brincadeiras de infância e adolescência, os disparates proferidos por Eduardo, as noites de bebedeira e baderna, etc.), dando lugar à seriedade ao tratar das angústias e dos acontecimentos sérios da vida de Eduardo. Em *O ventre*, ao contrário, o humor é registro possível para qualquer assunto, mesmo os graves. Outro exemplo é a história que José conta logo em seguida, sobre Julinho, seu amigo de infância, que, acostumado a ser espancado pelo padrasto três vezes por dia, pede como presente de Natal que o Papai Noel lhe acrescente duas nádegas às bochechas, para amortecer os golpes (*Ibid*, p. 15). Essa voz sarcástica, remetendo a obscenidades e violências com aparente indiferença, longe de tornar a leitura mais aprazível, pretende chocar o leitor, efeito exercido com tanto sucesso que a obra seria rotulada na época como "literatura satanista ou maldita" (SANTOS, 2008, p. 38). Assis Brasil, embora no geral elogioso ao romance, veria nessa

"permanente intenção de 'chocar'" (BRASIL, 1958, p. 5) um defeito típico de jovens estreantes. José Carlos Barbosa Moreira, mais conservador, consideraria "a visão do mundo" oferecida pelo romance "lamentavelmente mutilada" por se ater apenas aos "aspectos sórdidos da existência", um "pecado" não só moral como estético (MOREIRA, 1958, p. 3). Valdemar Cavalcanti, por sua vez, elogiaria esses elementos que o motivariam a descrever a obra como um "romance com fel", "um romance amargo, por cujas páginas escorre um ácido terrível" (CAVALCANTI, 1958, p. 3). Seja como objeto de admiração ou de censura, o tom polêmico do romance foi central para sua recepção.

O mais importante a se notar por enquanto é como esse efeito mina as possibilidades de identificação com seu narrador e protagonista. O leitor que se identificasse com os protagonistas de *Perto do coração selvagem*, *Ciranda de pedra*, *O encontro marcado* ou *A imaginária* não teria do que se queixar. Todos são personagens sensíveis e inteligentes, como afirmei acima, e seus vícios são diminuídos diante de suas virtudes. Sim, o individualismo exacerbado de Joana se assemelha por vezes ao mero egoísmo, mas mesmo isso é legitimado enquanto manifestação de sua autenticidade e excesso de vida interior. Os vícios de Virgínia são cometidos em sua confusão, são alheios a sua natureza virtuosa. Os de Eduardo, decorrentes de sua parte "corpórea" e "animal", inerente à natureza humana, mas administrável quando se entra em acordo com a outra parte dessa natureza, "espiritual" e "divina". Em um sentido parecido, os vícios de Berenice (que são mais *comentados* em suas reflexões do que *cometidos* ao longo da narrativa) derivam do egoísmo humano, que deve ser contido através da abnegação. Em todos os casos, o leitor é estimulado a tomar o partido do protagonista, cujos erros, embora nem sempre justificados, são compreensíveis no contexto de suas tentativas de buscar algo além do mundo mesquinho, injusto ou carente de sentido em que vivem. *O ventre*, por sua vez, não convida a tais leituras edificantes. A única característica de José Severo que poderia ser considerada admirável é seu cinismo, graças ao qual ele se coloca em posição de desmascarar as hipocrisias de seu meio. Sua crítica, contudo, é mais violenta do que qualquer outra vista até aqui, já que José não nutre senão desprezo por esse meio e seus valores, que se estende a um desprezo por toda a humanidade: "Ventre de mulher funciona mal, incha tripas, bota para fora. Em vez de reparar o erro, a sociedade registra as tripas em cartórios, candidata-as ao reino dos céus, às artes, às vezes à presidência da República" (CONY, 1998, p. 14). Tudo que é comumente valorizado é ironizado e, mais do que isso, repudiado.

Como em outros romances analisados aqui (principalmente *Marcoré* e *Ciranda de pedra*), o mundo de *O ventre* é representado metonimicamente na família. Nesse caso, uma família de classe média carioca, mas com uma moralidade mais rigorosa do que a dos outros

romances urbanos vistos anteriormente. O sobrenome da família não é por acaso: os Severos são uma versão mais caricata (e mais agressiva) da religiosidade hipócrita de Bruna, em *Ciranda de pedra*, ou da família do marido de Berenice, em *A imaginária*. Assim, acham justo bater no filho mais velho quando ele pula a palavra "ventre" ao rezar a Ave-Maria ou proibi-lo de comer sobremesas até que aprenda o credo (CONY, 1998, pp. 15-16). Ao mesmo tempo, o irmão mais novo é beneficiado: as roupas de qualidade que José ganha do padrinho são imediatamente repassadas a ele. Com tal retrato, Cony enfatiza não a liberalidade da família burguesa moderna, mas a permanência da moralidade e dos costumes provincianos em seu seio. O padrinho, único membro da família que trata José bem, vive na casa como agregado — presença frequente no romance brasileiro do século XIX, mas rara no romance urbano dos anos 1950. Também a vizinhança tem uma presença mais importante, como extensão do núcleo familiar, do que em outros romances urbanos do período, contribuindo naquilo que José chama ironicamente de "sagrado repúdio": o pai de Helena (vizinha por quem José é secretamente apaixonado e com quem teve suas primeiras experiências sexuais no porão de casa) o proíbe de ir à festa de aniversário da filha, pelo fato de ele ainda não ter feito, aos dez anos, a primeira comunhão (*Ibidem*, p. 16).

Como essas e outras punições se mostram ineficazes em corrigir seu caráter, os pais o mandam para um internato. O arranjo é bem diferente do de *Ciranda de pedra*, em que a própria Virgínia pedia a Natércio para ser matriculada no internato em período integral por se sentir mal na casa paterna. José, ao contrário, é matriculado contra a própria vontade, sem ser consultado, e passa sua última noite em casa segurando o choro, pois "não queria passar recibo" de estar amargurado com a expulsão de casa (*Ibid*, p. 19). Com a ida para o internato, perde até mesmo seu quarto, que passa a ser do irmão (ao voltar no período de férias, dois meses depois, dormirá no sofá da sala). Diálogos e negociações, como se vê, são impossíveis: no mundo de *O ventre* os pais simplesmente mandam; os filhos ou acatam ou sofrem as consequências. As modalidades deônticas, nesse romance, não são meras preferências, mas de fato restrições.

Ao contrário do que ocorre em *Marcoré*, no entanto, a moralidade normativa do mundo de *O ventre* não é contraposta a um sistema de valores alternativo. José ri das convenções dominantes, principalmente por serem desconexas da realidade (a vizinhança condena José e elogia Helena por seu bom comportamento, sem imaginar que a garota mantém relações sexuais com ele e outros rapazes do bairro), mas não por possuir ele próprio valores diferentes, que considera melhores. À desqualificação da moralidade dominante não se segue a proposição de valores alternativos. Em sua ênfase na própria vulgaridade, José não tenta defender como "bom" o que é visto como "ruim", não tenta legitimar o que é considerado "baixo". Sua

superioridade consiste não em ser melhor do que seu mundo, mas em ser o único que não é cego (ou que não se faz de cego) a seus defeitos.

Em outras palavras, José não apresenta qualquer intenção de automelhoramento. A rememoração do homem maduro enfatiza no jovem os mesmos traços negativos presentes na narração, sem sugestões de autocrítica. Com seu sarcasmo habitual, afirma a certo momento que "não queria estar sobre filosofias nem morais, queria ficar era em cima da mulher, coisa sem moral, embora com um pouco de filosofia" (CONY, 1998, p. 67). Nesse sentido, seu amadurecimento *biológico* não é acompanhado por um desenvolvimento social, moral ou psicológico, importantes para o *Bildungsroman*. Kleber Pereira do Santos comentaria, em uma nota de rodapé de sua dissertação sobre *O ventre*, que no romance "se vê 'a paródia' do romance de formação, quase um romance de deformação" (SANTOS, 2008, p. 160n). A "não-formação" de José fica evidente quando, já adolescente, reencontra Julinho, seu mentor nas travessuras de infância, que se diz "regenerado":

> Foi um abismo que se abriu entre nós. Julinho mudara, era um estranho que surgia de repente, com o mesmo nome do outro. Onde estava o Julinho do cigarro, o do parati, o que pervertia as meninas, o que sabia todos os mistérios bonitos da vida? Para sobreviver em mim, Julinho teria de ficar parado na minha memória.
> Odiei o rapaz bem-educado, bonito, cumpridor dos deveres. (CONY, 1998, pp. 32-33).

José, ao contrário, "permanecia o mesmo, nada mudara, perseverara naquilo que então se chamava safadeza. À minha infância seria obstinadamente fiel o resto da vida" (*Ibidem*, p. 32). Na contramão da busca por automelhoramento que caracteriza as trajetórias de Virgínia e de Eduardo, a posição de José é, justamente, a de sua fidelidade aos primeiros vícios, às suas qualidades mais baixas. De certa maneira, trata-se ainda do mesmo conflito entre a autenticidade e as convenções sociais de *Ciranda de pedra*, com a diferença que a autenticidade não está mais associada a valores nobres como a sensibilidade e a empatia, mas a seus opostos. O romântico é substituído pelo niilismo.

Tal indiferença às normas poderia aproximá-lo de Otávia, a irmã cínica de Virgínia, mas não é o que ocorre. Como vimos, Otávia está inserida em seu meio, enquanto José, por habitar um mundo em que a fundação da Autoridade tem mais ênfase e as restrições deônticas são exercidas, é violentamente rejeitado. Mas a rejeição que sofre é uma reação à sua amoralidade? Ou seria, ao contrário, anterior a ela?

Um dia, José é dispensado do colégio para acompanhar os últimos momentos de vida de sua mãe, gravemente doente. Em casa, escuta escondido a confissão que a mulher faz ao

marido pouco antes de morrer, revelando que um de seus filhos é fruto de um caso adúltero com o médico da família, o dr. Moreira. A mãe sabe que não é necessário dizer qual dos filhos se trata. No romance de Lygia Fagundes Telles, uma descoberta parecida levava Virgínia a encontrar um vínculo emocional com o pai verdadeiro — além de explicar a frieza com que Natércio a tratava, o fato justificava a "sensibilidade" da menina, ao vê-la como fruto dos laços românticos de Daniel e Laura. José, ao contrário, não ganha nada com a descoberta, senão a compreensão de toda sua existência ser devida a erros alheios: "E explicava [...] o sentido — que era a falta de sentido — da minha vida, em que não havia outro significado que não esse, o filho do comborço do pai, o pecado da mãe, a vergonha de todos" (CONY, 1998, p. 61). O pai verdadeiro é um sujeito que José sempre desprezou, e cuja aparência, percebe agora, herdara. Mais uma vez, a lei "materialista" rege o romance: no lugar da herança espiritual de Virgínia, José recebe do pai verdadeiro apenas a "cara angulosa" e o "nariz grande" (*Ibidem*, p. 62).

Em paralelo, José é rejeitado também por Helena. Longe de retribuir seus sentimentos, a menina se aproxima cada vez mais do irmão de José. Tampouco José se dá bem no colégio. É mau aluno e envolve-se constantemente em brigas. Junto com outros colegas, mata aula para invadir o terreno vizinho, onde a esposa de um militar recebe em sua cama um garoto por vez. Ele é o único pego (por esquecer sua boina na casa), sendo levado ao encontro do militar e do diretor do colégio, que ameaça expulsá-lo se não revelar quais outros alunos estão envolvidos no caso. Com a expulsão, seria impossível se matricular em outro colégio, de forma que o caminho da educação formal lhe estaria vedado, como anuncia o diretor: "Seu futuro ficará comprometido [...] permanecerá ignorante por toda a vida" (*Ibid*, p. 77). Todavia, José não cede. Não por honra ou por fidelidade aos colegas, mas por não ver motivos para ajudar o militar. Revelam então que a mulher está grávida, e isso torna José ainda mais resoluto em sua decisão, seguro que o filho é seu devido a uma "predestinação dos equívocos" (*Ibid*, p. 81), embora seja improvável, já que ele se relacionou de fato com a mulher uma única vez.

Outra vez em casa, é recebido com frieza: "Era o que doía. [o pai] Nunca teve rompantes comigo, nada de raiva misturada com pena ou carinho" (*Ibid*, p. 91). É o padrinho que lhe atribui suas novas funções: cuidar da casa e do pai até arranjar um emprego. Ainda na primeira noite, contudo, José considera inviável permanecer na casa e decide ir embora, pegando parte do dinheiro da carteira do pai.

Um ano depois, agora com dezenove anos, José está em Maceió, trabalhando como motorista de ônibus e sem contatos íntimos. É uma vida de indiferença, como sempre desejara: "Sentia-me tranquilo assim, me atrapalhava gostar ou não gostar dos outros e das coisas. Bom mesmo era flutuar no neutro, nem mar nem terra, estreito espaço apenas" (*Ibid*, p. 89). Sua

única relação é com Yara, uma jovem de dezesseis anos que nutre interesse por ele, mas com quem nunca chegou a se envolver sexualmente, embora sentisse ciúmes quando ela contava de seus namoros. José chega a desconfiar de estar "transferindo para Yara a mesma carga de angústia que Helena me provocava" (CONY, 1998, p. 98). Um dia, recebe uma carta do padrinho (que de alguma forma encontrou seu endereço) pedindo-lhe que volte para casa. De início, José pretende recusar, mas acaba concordando, abandonando o emprego no meio do dia: "Eu estava livre. E quando se está livre pode-se fazer tudo, inclusive voltar para as grades" (*Ibidem*, p. 99). É somente na noite anterior à viagem que ele dorme com Yara.

Assim como ocorrera com a mãe, o retorno de José é apenas para que acompanhe os últimos dias do pai enquanto o irmão está ocupado com os estudos. O pai morre repentinamente, sentado em sua poltrona, e José sente-se, mais uma vez, livre: "Acabara de existir o ódio na minha vida e na dele. Morrera a única pessoa que me detestara com razão e a quem eu podia e devia detestar" (*Ibid*, p. 106). Assim como acontecera na ocasião da morte da mãe, José sente-se mal por nunca ter conseguido amá-lo. Após avisar o padrinho por telefone, abandona o corpo, sem se preocupar com os procedimentos para o enterro, por julgá-los indignos: "Eu seria incapaz de fazer isso com o pai. Deixava-o livre e só — duas coisas essenciais a qualquer homem, mesmo que se trate de um cadáver" (*Ibid*, p. 106).

José abre uma empresa de transportes e durante cerca de dez anos se mantém afastado, até o irmão entrar em contato convidando-o a voltar para o Rio de Janeiro, próximo dele e de Helena, agora casados. Recusando pela segunda vez a liberdade e o alheamento em relação à família, antes tão ambicionados, José aceita, sem saber direito o motivo, se justificando por paradoxos: "Era muito livre para merecer a tranquilidade, ou muito tranquilo para merecer a liberdade, qualquer coisa assim, o fato é que voltava, nem mais livre, nem mais tranquilo" (*Ibid*, p. 110). Conclui que, devido a seu péssimo caráter, sente-se atraído pelos equívocos.

Mas seria realmente por causa de seu "péssimo caráter" (por estar planejando seduzir Helena, por exemplo) que José aceita o convite? Ou poderia ser outra coisa? "Esse sujeito me estima", José pensa do irmão após o convite. E, coisa rara, não sobrepõe a essa consideração nenhum comentário cínico (*Ibid*, p. 110). Na casa do irmão, incomoda-se com a vida típica de classe média em que vivem, desde o "bairrinho metido a grã-fino" (*Ibid*, p. 110), em que fica a casa, até os quadros da família pendurados na parede. Além de oferecer que more com eles (o que José recusa, insistindo em alugar seu próprio apartamento), o irmão garante a José um cargo público, arranjado através de um amigo influente. Apesar de afirmar sentir "[v]ontade de abandoná-los ali mesmo, fugir outra vez, para um lugar onde não me encontrassem", José aceita (*Ibid*, pp. 113-114). Chega a dizer que gosta muito do irmão e de Helena, e que está contente

de ter voltado, embora mencione, no presente da narração, ter se surpreendido ao dizer essa "coisa idiota" (CONY, 1998, p. 115).

É no último terço do romance que surge a oportunidade de concretizar a antiga paixão, quando José fica responsável de cuidar de Helena enquanto o irmão viaja para a Europa, em um emprego que durará dois anos. Nesse ínterim, descobre que a cunhada está grávida — fruto de um adultério, já que o irmão, antes de viajar, havia admitido ser estéril. Novamente com a ideia fixa de uma "predestinação dos equívocos", José sente-se responsável por resolver a situação. Leva Helena para Desengano (mais um nome significativo), uma cidade do interior, onde pretendem ficar até o fim da gestação para que o bebê possa ser criado por uma família local e o assunto nunca se torne público. Helena, contudo, decide manter o filho, e envia uma carta para o marido a respeito. Vivendo sozinhos em uma casa pequena, a tensão sexual entre os dois aumenta, mas José recusa todas as investidas de Helena — a não ser por um único beijo, na última noite na cidade.

Apesar disso, todos que sabem do caso acreditam que José é o pai da criança, e a tranquilidade com que encaram a situação realça a hipocrisia dessa sociedade. José pressupõe que o ponto de vista da mãe de Helena, por exemplo, siga nos seguintes termos: "O adultério era decorrência, ficava tudo em família. Levando em conta as circunstâncias, nem era pecado" (*Ibid*, p. 158). No final de contas, José aceita o papel que lhe é imputado, mesmo quando tem a oportunidade de desmenti-lo ao irmão: "Resolvi não dizer nada. Ele não acreditaria. Além do mais, achei divertida a ideia de uma reparação[...] Se a vida fosse matematicamente arrumada, eu deveria ser o pai da criança" (*Ibid*, p. 193).

E é o que acontece. Após seu retorno da Europa, o irmão comete suicídio no apartamento de José, enquanto Helena desaparece três anos depois, em uma expedição na selva amazônica com um cientista inglês. Embora incomodado com a ideia de que o garoto pudesse vir a achar que ele era seu pai (*Ibid*, p. 181), José acaba adotando-o, para se "distrair e purificar" (*Ibid*, p. 196). "O garoto é odioso", comenta. "Tem o mau gosto de ir se parecendo comigo" (p. *Ibid*, 196). A última coisa que narra é quando o garoto mata a sangue-frio alguns canários, para ver se eles "tinham mesmo um apito na barriga", o que leva José ao comentário que encerra o romance: "não há dúvida, esse menino promete" (*Ibid*, p. 196).

Em sua dissertação, Kleber Pereira dos Santos (2008) aponta nessa cena uma remissão à conclusão de um dos romances de Sartre, *A idade da razão*, publicado em 1945. No final desse romance, Mathieu, filósofo que se recusa a tomar atitudes definitivas (seja em relação ao alvorecer da Segunda Guerra Mundial ou em relação à namorada grávida), reflete sobre a própria vida:

> Essa vida era-lhe dada à toa, ele não era nada e, no entanto, não mudaria mais. Estava formado. Tirou os sapatos e ficou imóvel, sentado no braço da poltrona, um sapato na mão. Sentia ainda no fundo da garganta o calor adocicado do rum. Bocejou. O dia estava acabado e acabava sua mocidade. Morais comprovadas já lhe ofereciam seus serviços. O epicurismo desabusado, a indulgência sorridente, a resignação, a seriedade de espírito, o estoicismo, tudo isso que permite apreciar, minuto por minuto, como bom conhecedor, uma vida malograda. Tirou o paletó, pôs-se a desfazer o nó da gravata. Repetia bocejando: — Não tem dúvida, não tem dúvida, estou na idade da razão. (SARTRE, 1979, p. 365).

Não há dúvida, as frases finais dos dois romances convidam à leitura comparativa das duas cenas. Tanto José quanto Mathieu observam sem alegria a entrada na meia-idade, desesperançados com a possibilidade de felicidade futura — resta, ao contrário, apenas a adequação (o se "distrair e purificar" de um, os "serviços" das "moralidades comprovadas" do outro). No caso de José, tal compreensão é mediada pela figura do garoto. Como diz Santos, o garoto "promete ser um indivíduo tão marcado pela rejeição, traumatizado, revoltado como o protagonista-narrador, fazendo girar novamente a roda das vítimas dos 'ventres equivocados'" (SANTOS, 2008, p. 180). Aqui vale lembrar o comentário feito pelo próprio Cony, em entrevista a Raquel Illescas Bueno, de que "leria Sartre às avessas", colocando a essência como mais determinante do que a existência (CONY, 2008, pp. 283-284). É mais um sentido em que o materialismo do romance se reforça: a proveniência dos personagens determinaria suas falhas vida afora. Todavia, a essa altura a teoria de José para seu próprio sofrimento pode ser estendida para uma visão pessimista acerca de todo a humanidade, já que ser "filho legítimo" tampouco trouxe felicidade para o irmão. Não existe escapatória possível, não existe expectativa de transcendência, para quem quer que seja.

Estamos, como indicado no início desta seção, mais próximos de Camus. Para o filósofo, como vimos, os pensadores existencialistas acertam em seu diagnóstico de que a vida não possui sentido imanente, mas traem os próprios pressupostos ao recorrer, no fim, a uma "evasão" de "essência religiosa" que busca a criação de um sentido análogo ao que reconheceram falho. Recusando essa opção, Camus vê, diante da falta de sentido da vida, duas opções: o suicídio ou a aceitação dessa falta de sentido como algo incontornável, levando o indivíduo a viver dentro dessas condições sem alimentar esperanças de transcendência, o que caracterizaria o "homem absurdo". Como afirma a respeito de Sísifo, "[n]ão há destino que não possa ser superado com o desprezo" (CAMUS, 2019, p.123). José seria então um homem absurdo, que após aceitar a falta de sentido da vida ocupa os inúmeros papéis que lhe são impostos (irmão, burguês, protetor de Helena, pai) sem que faça juízo positivo deles, enquanto o irmão seria aquele que opta pelo suicídio. Mas para o romance ser uma exemplificação da

filosofia de Camus seria necessário que se imaginasse José "feliz", assim como o filósofo propunha a respeito de Sísifo, seu grande exemplo de homem absurdo (CAMUS, 2019, p. 124). Isso seria possível?

Brito Broca nota em sua crítica ao romance que José, "que a princípio se torna antipático, [...] no qual veremos superficialmente uma expressão chocante de cinismo, acabará revelando-se aos nossos olhos na sua dura verdade, como um desesperado, um solitário, em que a vida destruiu a capacidade de comunicação humana" (BROCA, 1958, p. 11). Se o próprio José pouco revela a intenção de se mostrar como vítima ou como qualquer coisa senão um amoral de nascença, interessado apenas em "bifes com batatas fritas" e "coxas nuas", é necessário que alguma coisa *escape* de sua narração contra sua vontade, relativizando a imagem que tenta fazer de si mesmo. "Sua dureza de alma", pergunta Broca, "virá mesmo de uma índole satânica e perversa ou da revolta de uma ternura frustrada?" (*Ibidem*, p. 11). O crítico tende a essa segunda hipótese.

O fato é que existe uma ambivalência que atravessa o romance. Ao mesmo tempo em que tenta se mostrar cínico e distanciado de seu mundo, José constantemente deixa escapar a persistência de elos emocionais e, principalmente, de traumas, que o mantêm ligado à família. É algo parecido com a hesitação de Virgínia na cena de *Ciranda de pedra* em que volta para casa e percebe não estar tão alheia àquelas pessoas quanto imaginava. A ambiguidade desses sentimentos é amplificada no romance de Cony em decorrência de seu narrador em primeira pessoa não refletir diretamente sobre o assunto (diferente de Virgínia, cujas reflexões aparecem no discurso indireto livre do narrador em terceira pessoa). Pelo contrário, José ignora, consciente ou não, suas contradições, na aparente tentativa de criar uma imagem de si que não corresponde com a realidade. Por isso, é possível desconfiar quando considera uma coisa idiota sua afirmação de que gosta do irmão e de Helena, por exemplo, na cena do reencontro mencionada acima. O plano da narração, mais do que revelar os verdadeiros sentimentos de José no plano do narrado, parece uma tentativa de desmerecer, retrospectivamente, os sentimentos que preferiria não ter revelado à luz das frustrações posteriores.

Para sustentar essa interpretação é necessário voltar a pontos específicos do texto, em que as contradições se tornam evidentes. Ao narrar sua primeira noite no internato, José diz que foi "a primeira (e única) vez que chorei por motivos metafísicos, além da matéria", e que tal experiência "marcou o fim da minha infância" (CONY, 1998, p. 23). E continua:

> Em dez ou quinze minutos vivi e chorei, sem saber, toda a mocidade. Deitara-me criança, acordaria homem. O jovem nascera e morrera ali, diluído no pranto macio

> que molhou os travesseiros, deixando em minhas faces um gosto que, às vezes sem conseguir, procuro renovar. (CONY, 1998, p. 23).

Diante disso, é curioso que, pouco depois, ao voltar para a casa durante as férias e ser recebido novamente com reprimendas, José precise segurar as lágrimas da mesma forma que fizera na sua última noite em casa: "Ouvi tudo com respeito e, por que não dizer?, com vontade de chorar. Fui forte, mantive a cara de sempre, 'a cara cínica' que me atribuíam" (*Ibidem*, p. 30). Pelo que se pode ver, pouca coisa difere a "criança" do "homem". A vontade de chorar diante da frieza com que é tratado é a mesma (e vai se repetir na ocasião de sua expulsão do colégio), assim como é a mesma a impostação de cinismo, mais "performática" do que uma manifestação sincera de seus sentimentos. A "cara cínica", afinal, lhe é *atribuída*; não é *sua*.

Uma de suas cenas no colégio vai no mesmo sentido. Na sua segunda visita à mulher do militar, José se recusa obstinadamente a ir para sua cama. A mulher sente pena, questiona se José ama alguém, o que ele nega, até que começa a chorar em seu colo. A sensação é de um "bem-estar generoso", que "dignificou minha carne" — muito diferente da angústia que sentira na vez anterior, quando de fato transaram (*Ibid*, p. 53). Em seguida, José pensa em Helena, reconhecendo-a como a "justificativa" de sua vida (*Ibid*, p. 54). O que dizer dessa cena, um ano após o "último choro por motivos metafísicos" de José? Que sentido faria descrevê-la como um "choro materialista", principalmente levando em conta a influência de Helena sobre seus sentimentos e o bem-estar que sente ao receber o carinho desinteressado de alguém? Através desse tipo de contradições, a narração de José mostra-se não confiável: ele tenta nivelar por baixo seus sentimentos, apresentando como vulgaridades os "problemas de espírito" dos quais tenta se afastar desde o primeiro parágrafo do romance, mas dos quais não consegue se libertar.

Voltemos a esse parágrafo introdutório então, especificamente ao "par de coxas macias" que evoca, e notemos o contraste entre essa apresentação e a vida sexual pouco ativa de José que conhecemos depois. Apesar das primeiras experiências com Helena no porão, perde sua virgindade com a mulher do militar. Seu humor, depois, não é dos melhores: "Passei o restante do dia emburrado. Sentia no corpo alguma coisa de bom, de adulto, de realizado. Mas havia dentro um desconforto. No fundo, eu me sentia culpado. Havia cometido uma profanação contra alguma coisa importante que eu trazia dentro de mim. O quê?" (*Ibid*, p. 51). Que "coisa importante" é essa que traz dentro de si? "Não eram escrúpulos", continua. Tem certeza que o fato da mulher ser casada não interfere em nada, mas não consegue explicar a fonte de seu mal-estar. "No fundo, no fundo, a estreia me parecia criminosa. Eu não devia ter feito aquilo", pensa. "Não com aquela mulher" (*Ibid*, p. 51). Promete a si mesmo não repetir o ato, o que cumpre: embora continue a visitando, nunca mais se envolve sexualmente com ela. Mais tarde, chega a

pensar em "inaugurar um ascetismo sem Deus, um estado de graça só por higiene" — é, também, quando utiliza pela primeira vez a palavra "amor" para se referir a seus sentimentos por Helena, ao invés das menções sexuais obscenas predominantes até então (CONY, 1998, p. 71). Nos anos seguintes, envolve-se apenas com Yara, em sua despedida, após reconhecer que transferia a ela seus sentimentos por Helena; depois, menciona encontros com prostitutas, aparentemente pouco recorrentes. Sua vida amorosa parece, então, restringida a Helena. Por que não a possui, quando surge a oportunidade?

Embora pareça se opor à sociedade justamente por valorizar a liberdade individual de forma inegociável, José nunca usufrui dessa liberdade: está sempre voltando "às grades", como ele mesmo reconhece. Não é diferente na esfera sexual. Mais do que "livre", José parece reprimido. Uma atitude "absurda", de aceitação ascética dos grilhões, conforme os termos de Camus? Dificilmente. A autorrepressão é característica sua desde antes de começar a se adequar aos papéis esperados, quando ainda seria, supostamente, um rebelde. Logo no começo do romance, na menção ao tratado de educação sexual, comenta: "O livro fez sucesso em nossas mãos. Cometeu-se muita masturbação por causa dele — algumas páginas ficaram emporcalhadas. Se não cheguei a tanto não foi culpa da mulher [da ilustração], bem merecia o pecado, culpa das cobras, sempre me inspiraram repugnância" (*Ibidem*, p. 13). Inicialmente, o narrador parece incluir-se nesse "nossas mãos" indefinido, mas logo se exclui do ato devido à sua repugnância pelas... cobras. Sendo o tratado sexual um livro religioso, as cobras certamente simbolizam o pecado e a tentação no Jardim do Éden. Mas há de se pensar também na forma fálica do animal, reforçando a aversão inconsciente de José por tudo que remete às partes baixas — basta lembrar que ele prefere apanhar do pai a pronunciar a palavra "ventre" durante as orações, por considera-la uma "coisa tão feia" (*Ibid*, p. 16). A culpa desmotivada que José sente depois da noite com a mulher do militar e suas recusas subsequentes, chegando às lágrimas, reforçam essa interpretação. José tenta se mostrar como alguém "liberto" das convenções burguesas, mas é, na verdade, incapaz de usufruir dessa suposta liberdade. Por mais que recuse a moralidade religiosa no nível da consciência, José compartilha, inconscientemente, de sua visão de mundo. Assim, pode falar à vontade em um ascetismo "só por higiene" (*Ibid*, p. 71), mas continua sendo ascetismo e uma visão do sexo como algo sujo *demais* — mesmo para alguém que tenta fazer da vulgaridade e da sujeira seu principal atributo.

Dessa maneira, o romance se estrutura em torno de uma cisão entre o José que fala e o José que vivencia os fatos narrados. É curioso que não existam leituras psicanalíticas de *O ventre* (ou da obra de Cony, de modo geral), quando esse recalque sexual parece tão demarcado. Embora o próprio Cony não mencione Freud em suas entrevistas e relatos (ao contrário das suas

menções recorrentes a Sartre e Camus, por exemplo), o discurso psicanalítico era influente na época[61]. Assim como me referi a um imaginário genericamente existencialista ao falar de *O encontro marcado*, é identificável, em *O ventre*, um imaginário genericamente psicanalítico, dessa vez construído menos por escolhas vocabulares do que por escolhas imagéticas (cobras, ventres, etc.) e estruturais, através dessa contradição interna que leva seu narrador a revelar sentimentos recalcados pela externalização de sentimentos opostos. É como se existissem no romance dois Josés, correspondendo às duas hipóteses de leitura levantadas por Brito Broca: um José "de índole satânica e perversa", que narra a história, e outro, o "de ternura frustrada", que a vivencia. À primeira vista, José parece encarnar o primeiro tipo, mas logo se revela como o segundo. Sua superioridade e indiferença são máscaras de seu oposto. Longe de ser indiferente, José revela na verdade um profundo ressentimento, uma nostalgia pelos carinhos que nunca recebeu. Por isso aceita cuidar do pai à beira da morte e sente-se culpado por nunca ter conseguido amá-lo; por isso aceita os pedidos do irmão de voltar para o Rio e o de Helena para cuidar de sua gravidez. Tampouco é tão materialista quanto se diz, dado sentir dentro de si "alguma coisa importante" que merece ser preservada (semelhante aos sentimentos de Virgínia e Eduardo), além de sua obsessão por expiar de alguma maneira o pecado de sua concepção. A busca incessante que empreende em assumir culpas que não são suas (o filho da mulher do militar, o filho de Helena) não é senão uma forma de penitência. Por que decide cuidar do filho de Helena? Para se "distrair e purificar", diz. Ironicamente, esse "distrair" é, por si só, uma maneira de distrair a atenção (a sua própria e a do leitor) do "purificar" que vem em seguida. Indiferença, "materialismo", apatia, amoralidade, "safadeza" — tal como aquela "cara cínica" que lhe imputam, todos esses valores (ou não-valores) são máscaras que José veste. Para se distrair, sim, mas menos do tédio, como poderia se supor inicialmente, do que do rancor, da carência e da culpa impessoal que não consegue superar. Em outras palavras, são máscaras que veste para esconder suas lágrimas. Eis sua soberania, seu "absurdismo", sua suposta indiferença: mecanismos de defesa. No mundo de *O ventre*, uma atitude cínica é a melhor forma de tentar sair ileso.

---

[61] O romance de Fernando Sabino, com suas inúmeras citações e as notas explicativas acrescentadas posteriormente pelo próprio autor, serve como um bom registro disso. "Sonhos, Freud, psicanálise — essa história toda" é o que diz Eduardo ao se afirmar um surrealista para o pai (SABINO, 2013, p. 79). A citação, é claro, tem um teor cômico, já que é uma remissão banal a ideias intelectuais em voga a fim de justificar um comportamento de mera traquinagem adolescente: o roubo do esqueleto anatômico do pai de Mauro, com o qual os rapazes passeiam pela cidade antes de o enterrarem numa paródia de cerimônia fúnebre. Todavia, a profundidade com que a influência de Freud — "já então [nos anos 1940] em plena moda", comenta Sabino na nota respectiva à citação (*Ibidem*, p. 352) — aparece na obra não é relevante, mas sim justamente o fato de ser um discurso reconhecido o suficiente para ser remetido de maneira superficial.

Com essa leitura diminuímos a distância entre *O ventre* e os demais romances analisados neste capítulo. Não que as diferenças não existam, mas disfarçam as semelhanças no substrato romântico comum a todas essas obras: a crise de um indivíduo sensível com as convenções opressivas e/ou carentes de sentido de seu mundo. Não podemos mais enxergar o conflito entre José e seu meio exclusivamente pela tensão entre as fundações de Liberdade e a de Autoridade, como seria tentador inicialmente. Se valorizasse apenas sua autonomia, José não voltaria jamais para o Rio. É por valorizar (talvez sem saber) a fundação do Cuidado que se ressente por sua falta na infância, atendendo às tentativas de contato feitas em sua vida adulta. Não à toa, a única pessoa a quem José se refere como "um bom sujeito" (CONY, 1998, p. 28) é seu padrinho, que, embora não questionasse as agressões dos Severos (para não perder sua posição de agregado), era gentil com o afilhado. Da mesma forma, se fosse indiferente à fundação da Santidade, José não seria acometido por tantos remorsos em suas poucas experiências sexuais. Ao contrário de como o próprio tenta se descrever, José talvez não seja como é por natureza, mas sim, como veria Brito Broca, por consequência de seu meio.

A grande diferença é que Cony não oferece soluções para essa situação. Se Joana e Virgínia veem na viagem e na ruptura com seus ambientes de origem uma possibilidade de realização pessoal, o sofrimento anterior passa a ser visto como algo em alguma medida superável. Para José, por sua vez, se afastar da família e da vida de classe média não apazigua sua inquietação, e não à toa ele retorna, mais de uma vez. No fim, não resta qualquer esperança: José nunca encontrará a "coisa importante" que traz dentro de si. As duas alternativas que o romance coloca para as crises existenciais de seus personagens são o suicídio ou o conformismo. Ao contrário do irmão, José opta pela segunda opção e adere definitivamente à máscara cínica, se inserindo na sociedade pequeno-burguesa que tanto despreza para cuidar do filho bastardo da falecida cunhada, que todos julgam ser seu. A pergunta que cabe fazer aqui é a mesma feita em relação a *Marcoré*, o outro romance de final pessimista analisado neste trabalho: as coisas poderiam ter sido diferentes?

Se seguirmos à risca a interpretação de Brito Broca a resposta é que sim, as coisas poderiam ter sido não só diferentes, mas melhores. Não fosse essa recusa de ternura, José não seria tão amargurado. É notável, por exemplo, como sua primeira fuga, após a expulsão do colégio, nasce não da indiferença, mas do desespero:

> Aquilo seria roubo? Tinha o direito de apanhar aquele dinheiro? Eu não podia viver naquela casa, acabaria louco ou assassino. Precisava de recursos para fugir, me aguentar uns tempos até arranjar emprego, [...] outra coisa qualquer, que dependesse de mim desde o início. Não havia escolha, e mesmo que houvesse eu iria embora do

> mesmo jeito, para viver longe, esquecer o que pudesse, o que não pudesse me danar. (CONY, 1998, p. 92).

José hesita antes de pegar o dinheiro do pai, não por causa das possíveis consequências (o que seria o raciocínio egoísta, preocupado apenas consigo mesmo), e sim por não saber se é de seu "direito", se não seria um roubo. Se fosse amoral, é evidente que não se preocuparia com essas coisas. Longe disso, no entanto, ele reconhece a atitude como moralmente questionável, e se justifica pela necessidade da fuga como questão de sobrevivência. A escolha do verbo que sintetiza tudo de que pretende fugir não é gratuita. "Danar" pode ter o sentido mais neutro de *prejudicar*, mas remete, acima de tudo, à religiosa de *degeneração* e subsequente *condenação* divina. Mais uma vez, José deixa escapar a internalização de um imaginário religioso: se é da *danação* que quer fugir, o que ele deseja, por consequência, é seu oposto, a *salvação*. O roubo só é justificado na medida em que é necessário para esse esforço, e ainda assim dentro de uma lógica de proporcionalidade: José pega da carteira um terço das notas, deixando um terço para o pai e outro para o irmão. Não há senso de justiça mais burguês do que esse.

Assim, torna-se difícil sustentar a leitura de que José seja perverso e amoral por natureza, e não em decorrência da criação injusta que recebeu. Mas há um dado fundamental que impede a conclusão de que José não seria infeliz se sua família tivesse sido mais branda com ele: a vida de seu irmão.

Como vimos, o irmão de José é o filho favorito e mimado que é alçado a uma posição de destaque. Mas isso não faz dele alguém feliz. Quando reencontra o irmão mais velho, já adulto, dá sinais justamente de invejá-lo: "A sua vida tem isso de bom. Você não tem planos, não tem objetivos, nem métodos. Tudo é simples, tudo é finalidade em si mesmo. Eu não. Tenho metas. Roteiro. Degrau sobre degrau. Nada é fixo. Tudo se move. Tudo passa" (*Ibidem*, p. 124). A essa altura já sabemos que José não se sente satisfeito com a suposta simplicidade de sua vida em contraste à típica vida burguesa de que fugira até então. É nesse momento, entretanto, que vemos a insatisfação não do estrangeiro deôntico e axiológico desse mundo ficcional, mas sim de seu cidadão modelo. Se estar à margem do mundo não traz satisfação, tampouco o faz estar em seu topo e em seu centro, depois de ter conquistado um bom emprego, uma posição social de prestígio e uma família. O irmão continua:

> É uma espera [...] por alguma coisa que está sempre a vir e que quando vem passa a ser espera para uma outra coisa que vai acontecer e que *precisa* acontecer sob ameaça de tornar inútil o que já aconteceu. Essa cadeia imbecil amarra tudo, prende homens a coisas e coisas a sonhos, sobrando no fim a frustração definitiva da morte, o *porvir*. E bota por vir nisso. (*Ibid*, p. 125).

Vimos sentimentos semelhantes em *O encontro marcado*, com a frustração de Eduardo diante da insignificância de cada nova conquista. Enquanto lá a "cadeia imbecil" cedia diante do reencontro com Deus (mesmo que possivelmente apenas por um momento, já que coincide com o fim do romance), aqui essa possibilidade sequer é discutida. Como vimos, o irmão de José cometerá suicídio. Na entrevista citada anteriormente, Carlos Heitor Cony fala de uma homossexualidade mal resolvida como motivação para o suicídio[62]. Ainda no começo do romance, José relata um comentário de Julinho a esse respeito, de "que o irmão era 'gilete de dois fios!'" (CONY, 1998, p. 17). O próprio José nega a possibilidade, dizendo que o irmão seria apenas "retraído, diferente dos demais" (*Ibidem*, p. 18), coisas que naquele meio seriam vistas como características de feminilidade. As duas possibilidades seriam coerentes com o todo do romance. Se por um lado chama a atenção que um romance no geral tão impudico não seja explícito no assunto da homossexualidade (que já havia aparecido de maneira direta em obras mais "comedidas", como *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*); por outro, a cegueira de José a esse respeito condiria com sua negação da realidade sobre outros assuntos. A suposta infertilidade do irmão ganharia uma nova interpretação como uma desculpa respeitável para o fato de não manter relações sexuais com a esposa, por exemplo.

Seja o suicídio do irmão motivado por seu desencantamento com o mundo, por sua possível homossexualidade (ou bissexualidade, como sugere Julinho) reprimida ou, como é mais provável, por ambas as coisas, o que se sobressai em todo caso é a incapacidade da agência individual como meio de se encontrar um sentido para a vida. Isso evidencia que o pessimismo de *O ventre* não se restringe à voz de seu narrador, sendo, ao contrário, uma visão de mundo que estrutura todo o romance, repleto de vidas (e mortes) despropositadas e insatisfatórias. Dessa maneira, por mais que a rudeza da família de José o tenha tornado amargurado e cínico, a lógica do romance não dá margens para que possamos imaginá-lo como mais satisfeito em um contexto diferente — pois ninguém nesse mundo está satisfeito. A vida é sem sentido e insatisfatória para todos.

Em resumo, *O ventre* compartilha de características gerais do *Bildungsroman* brasileiro dos anos 1950, em especial seu viés romântico, que constrói seus personagens como vítimas da falta de sentido e da hipocrisia dos costumes de seu mundo. Essa interpretação, vale enfatizar, só faz sentido levando em conta a camada sub-reptícia do romance, que nega as próprias afirmações de José no plano da narração. Se prestássemos atenção apenas a esse

[62] "[...] eu joguei o problema do [...] irmão numa suspeita de pederastia dele, de homossexualidade, joguei uma sexualidade não bem-resolvida da parte dele. Ele amava Helena desde criança, mas tinha aquele problema não bem-resolvido, que terminou no suicídio dele." (CONY, 2008, p. 270).

primeiro nível, *O ventre* seria quase uma inversão do *Bildungsroman* dos anos 50. *Quase* inversão porque a crítica ao meio permaneceria idêntica, mas a legitimação do protagonista seria completamente substituída por uma visão negativa sobre o indivíduo desviante. Levando em conta o segundo nível do discurso, no entanto, José se torna uma figura, senão simpática, pelo menos *simpatizável*, dado não ser tão ruim quanto seu meio o motiva a ser. Mas José nunca deixa de ser uma vítima, enquanto Joana, Virgínia e Eduardo conseguem demarcar sua individualidade e transcender as expectativas e limitações de seus meios. Os anseios de José, ao contrário, não são realizados, ele foge do autoconhecimento e, descrente de escapatórias, se contenta com um conformismo cínico. A "coisa importante" que sente dentro de si, que por vezes direciona seu comportamento, sequer se revela: seriam seus sentimentos nobres autênticos, como vistos *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*, ou seriam resquícios da moralidade dominante internalizados de maneira patológica? Sua repulsa a certas imagens sexuais indicam a segunda possibilidade, mas seus sentimentos empáticos (que não são predominantes em seu meio) indicam a primeira. Assim, veríamos reproduzido mais uma vez o padrão romântico de um personagem cuja *essência* é mais nobre do que seu meio, mas com a diferença de que essa essência não se manifesta de forma ativa, sendo, ao contrário, subjugada àquela segunda natureza — sua cara cínica — desenvolvida como mecanismo de defesa. É como uma Virgínia que nunca tivesse feito sua autocrítica e reencontrado a si mesma e a Deus após aquela festa de Natal, e todo o *Ciranda de pedra* fosse narrado por ela, já velha, tentando esconder os traços sensíveis de sua infância e juventude.

Se Cony se afasta dos outros autores analisados neste capítulo por não legitimar a autonomia de seus personagens, é menos por ver a humanidade como intrinsecamente propensa aos vícios do que por vê-la como fraca, incapaz de uma agência bem-sucedida. Não por acaso, seu romance em que a autonomia é mais demarcada é o já mencionado *Informação ao crucificado*, em que o meio se reduz a uma instituição específica, o seminário, cujas restrições deônticas rígidas tornam a mera ruptura com ela uma vitória. A primeira parte de *O ventre*, com a família e o colégio exercendo o papel de antagonistas, é semelhante a isso. É depois da ruptura que a visão que caracterizaria a maior parte das obras de Cony se apresenta: seu pessimismo em relação à capacidade de ação. Seus personagens não sabem como devem agir, às vezes nem chegam a se importar com como devem agir, e, se sabem e se importam, não juntam forças para fazê-lo. O mais comum é que sejam levados passivamente pelas circunstâncias, resignados ou cínicos. É o que leva José a retornar tantas vezes às relações familiares e à posição social que vê como jaulas; é o que levará os protagonistas de *Antes, o verão*, de 1964, ao fim de seu casamento por uma soma de mal-entendidos; é o que levará Paulo Simões, o protagonista de

Pessach: a travessia, de 1967, a entrar para a guerrilha armada sem que esteja certo de sua convicção política. Nesses outros romances, vale notar, não há mais sinais de que os protagonistas poderiam ser melhores do que o resto do mundo ficcional. O fundo romântico ainda presente em *O ventre* e *Informação ao crucificado* cede espaço ao pessimismo completo. Não à toa, Cony não voltaria mais às narrativas de formação, preferindo protagonistas de meia-idade que se veem em conflitos que em grande medida não derivam de suas decisões. Essa tendência culmina em *Pilatos*, de 1973 (e seu último romance até 1995), cujo protagonista sequer parece ter um passado e seu principal drama começa com algo que foge completamente de seu controle: a amputação de seu pênis em um atropelamento. Os conflitos seguintes são consequências absurdas de seus esforços (por si mesmos absurdos) para manter o membro à salvo em um vidro de conservas. O gesto de autonomia é reduzido ao ridículo, e nem assim é bem-sucedido: o pênis será confundido com uma salsicha e comido em um restaurante.

A produção de Cony apresentaria, portanto, um afastamento da defesa romântica da autonomia consolidada por autores como Lispector, Telles e Sabino, mas não por passar a *deslegitimar* a autonomia de seus personagens, e sim por vê-la como inútil em um mundo em que o acaso é tão forte. Essa visão de mundo não raro dá tons de determinismo para suas histórias. Embora o afastamento desse modelo de *Bildungsroman* romântico tenha sido progressivo (já que culmina em seu último romance dessa primeira fase de sua carreira), não foi linear. *Informação ao crucificado*, como vimos, segue uma trajetória de autodeterminação mais próxima dos outros romances analisados neste capítulo. É em seu romance de estreia, no entanto, que as duas coisas (a vontade e a inviabilidade da autonomia) aparecem em maior tensão.

Assim, é possível distinguir duas linhagens do tratamento da autonomia que se consolidariam no *Bildungsroman* dos anos 50 e permaneceriam no romance posterior, uma positiva e uma negativa. Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino contribuiriam para a positiva, nesse sentido dando continuidade às inovações de Clarice Lispector; o caráter católico desses dois autores seria negligenciado pela posteridade, centrando-se apenas na legitimação da autonomia romântica de seus protagonistas. A linhagem negativa, por sua vez, apresentando uma *falta* de autonomia, derivaria dos romances de Carlos Heitor Cony, que manteria a mesma crítica ao vazio das convenções burguesas, mas recusaria qualquer possibilidade de transcendência ou salvação pessoal.

Essa linhagem negativa, por sua vez, teria ela mesma suas variações internas: uma que identificaria o fracasso da autoafirmação como fruto das relações sociais específicas, e outra que a identificaria como fruto da condição humana em si. Nesse sentido, Cony se aproxima de

Sartre. É o ponto em que o existencialismo entra em dissonância com a convicção política, marxista, de Sartre, conforme foi frequentemente notado. Ainda na década de 1940, o filósofo e sociólogo alemão Herbert Marcuse acusaria a metafísica existencialista de negar o fato histórico, o que contradiria seu próprio pressuposto de que a "existência antecede a essência" (MARCUSE, 1948, p. 311). Nesse sentido, muitos críticos do existencialismo se oporiam não a seus diagnósticos, mas sim ao que se entende como suas causas: o que é descrito como condição humana deveria ser entendido, ao contrário, como consequências da estrutura social capitalista. Nas palavras de Marcuse, Sartre "expõe as zonas de perigo da sociedade, mas as transforma em estruturas do Ser" (*Ibidem*, p. 335)[63].

Carlos Heitor Cony seria objeto de críticas semelhantes por conta de sua literatura, que seriam reproduzidas em seus romances posteriores. Em *Pessach: a travessia*, por exemplo, o narrador e protagonista Paulo Simões escuta acusações de que se esquiva dos *verdadeiros* problemas. "Mas por que não descem ao fundo do problema?", pergunta Sílvio, um amigo que questiona sua literatura. "Em vez de aceitarem o homem problemático, procurem, se não solucionar, ao menos conhecer o problema do homem" (CONY, 1997, p. 26). Paulo questiona qual seria esse problema e Sílvio responde com generalidades. Como o personagem é apresentado desde partida como um militante de esquerda, entretanto, é óbvio qual é para ele o fundo do problema: o capitalismo; e, no caso imediato do Brasil de 1967, a ditadura militar (na cena, Sílvio quer convencer Paulo a entrar para a luta armada). Ignorar isso seria alienação — "equivale a uma cumplicidade criminosa" (*Ibidem*, p. 30), como critica a recusa de Paulo.

Pessach: a travessia, oitavo romance de Cony, é sua obra mais diretamente política. Mas está longe de ser militante. Se Paulo Simões entra para um movimento de resistência à ditadura é menos por convicção política (embora esteja longe de apoiar o governo) do que por uma sucessão de acasos insólitos, por tédio, curiosidade, desafio e até mesmo por um desejo vago de aventura. Os acontecimentos políticos, em outras palavras, não alteraram significativamente o ponto de vista das obras de Cony, mas o estimulariam a colocar outros assuntos em evidência. Entre 1958 e 1965, período em que publicou um romance por ano, sua obra se concentrava em famílias burguesas, na moralidade tradicional, nas instituições religiosas. Coisas ainda presentes em *Pessach: a travessia*, mas que são abandonadas e relegadas ao segundo plano com o ingresso de seu protagonista na luta armada. No romance seguinte, *Pilatos*, resta apenas indivíduos marginais, de passado obscuro, e dramas grotescos.

---

[63] Tradução minha, do original: "He exposes the danger zones of society, but transforms them into structures of Being."

Por isso não fazem muito sentido comentários como o do escritor Bernardo Ajzenberg, por exemplo, que fala de *O ventre* em termos de um "confrontamento" à "euforia desenvolvimentista" dos anos JK (AJZENBERG, 2008). Que a sociedade burguesa é objeto de crítica na narração de José Severo é evidente, mas isso não significa que o romance é uma *resposta* ao seu contexto histórico — o mero fato do romance ter sido escrito antes do governo de Juscelino Kubitschek torna tal associação problemática. Além disso, é no mínimo incerto o quanto a insatisfação dos personagens deriva diretamente das estruturas sociais. A infelicidade de José quando trabalha como motorista de ônibus, por exemplo, não é mediada pelas condições de sua nova posição social (como poderia acontecer em um romance proletário), e sim pelo mesmo sentimento íntimo de inutilidade que permeia sua vida anterior (e posterior) de classe média. A crise existencial parte de um vazio de sentido, independente das condições sociais, lembrando, nisso, a de Eduardo em *O encontro marcado* — outro romance marcadamente apolítico, que apresenta cenas de militância política (que se passam, não por acaso, no final dos anos 30) apenas como exemplos da inquietação de seus jovens protagonistas. A diferença é que nos romances de Sabino e de Telles projeta-se a possibilidade de automelhoramento e satisfação pessoal depois de reconhecida a crise, o que já vimos estar ausente da obra de Cony. Sua percepção pessimista de "vida burguesa" parece subjugada a sua noção de "condição humana".

A diferença é importante por ser na passagem dos anos 1950 para os 60 que obras ficcionais com tendências "existencialistas" migraram de um interesse para o outro. Os personagens românticos, com sentimentos fortes, não raro idealistas e frustrados, cederam lugar a personagens apáticos, *blasés*, desprovidos de vontades e incapazes de expor seus sentimentos (ou mesmo de tê-los), o que é compreendido como fruto da alienação do mundo capitalista. É um movimento que pode ser visto para além do romance brasileiro, vale dizer. Um bom exemplo seria contrastar os filmes (ou pelo menos a recepção aos filmes) de Ingmar Bergman dos anos 1950 e os de Michelangelo Antonioni de 1960. Falando sobre este último, mais especificamente seu famoso *L'Avventura*, de 1960, o crítico de cinema Frank P. Tomasulo faz certas considerações que poderiam descrever o espírito de uma parcela considerável da ficção dos anos 60 e 70:

> *L'Avventura* retrata uma classe burguesa alienada por uma prisão de individualidade que tudo consome. Membros de uma classe social moribunda e inútil, os protagonistas ricos e narcisistas do diretor estão resignados a seus destinos. Sem raízes, decadentes e indolentes, eles não têm nenhum papel ou função social especial, exceto ganhar e gastar dinheiro. Assim sendo, eles são abstrações de seres humanos modernos e

> alienados — resumidos aos seus móveis, roupas, carros, mansões e outros bens materiais. (TOMASULO, 2007)[64].

Vazio, alienação, sensação de inutilidade. Em um prefácio a *Antes, o verão*, romance de Cony que poderia facilmente ser descrito como "antonionesco" (pois lida com temas como a incomunicabilidade), Otto Maria Carpeaux observa um abandono dos "romances de costume" da fase inicial do autor em direção a uma "corrente da literatura universal contemporânea", representada por autores como Sartre, Beckett e Moravia (CARPEAUX, 1996, pp. 7-8). Carpeaux identifica nisso um aprofundamento, por parte de Cony, na exploração da "permanente condição humana", mas é possível, para não dizer previsível, que outro leitor visse no romance mais um retrato da "alienação burguesa", em sentido semelhante ao comentário de Tomasulo sobre o cinema de Antonioni. No mínimo, as duas noções se confundem. Em comum, a falta de agência dos indivíduos, que passam a ser retratados com cada vez mais frequência como autômatos, presos nas engrenagens do mecanismo frio da vida cotidiana, sem qualquer perspectiva de alcançar a autonomia. A infelicidade do personagem não precisa mais remeter a origens psicológicas e emocionais específicas, sendo, ao contrário, um dado *a priori*, em decorrência de uma condição (humana ou burguesa) compartilhada por todos.

O ventre está na transição disso. Se o romance de estreia de Cony apresenta essa náusea em relação à existência (novamente, tanto a existência humana em si quanto a existência moderna), ele apresenta também circunstâncias específicas que contribuem para a apatia de seu protagonista. A "condição burguesa", por mais que seja criticada, não é a raiz de todos os males apresentados no romance, e também nisso ele está próximo de *Perto do coração selvagem*, *Ciranda de pedra* e *O encontro marcado*. À diferença desses romances e de parte considerável da produção posterior, no entanto, *O ventre* não sugere, mesmo que indiretamente, qualquer solução, seja pela autonomia individual, pela fé, ou ainda por transformações sociais. Esta última alternativa, como deve ser perceptível por sua ausência neste trabalho até aqui, não foi frequente ao longo da década de 1950. A literatura militante de esquerda só voltaria a ganhar a força que teve em meados do romance de 30 após o golpe militar de 64 — tornando-se, na obra de Cony, mais uma esperança a ser questionada como possibilidade real, como vimos em *Pessach: a travessia*.

---

[64] Todas as citações de Tomasulo, 2007, em tradução minha: "*L'Avventura* portrays a bourgeois class alienated by an all-consuming prison-house of selfhood. Members of a dying and useless social class, the director's wealthy, narcissistic protagonists are resigned to their fates. Rootless, decadent, and indolent, they have no special social role or function, except to make and spend money. As such, they are abstractions of modern alienated human being — epitomized by their furnishings, clothing, cars, mansions, and other material possessions."

Em resumo, Carlos Heitor Cony se afasta de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino não por negar a validade de seus ideais românticos, e sim por não vê-los como concretizáveis. Ou seja, o exercício da autonomia é ineficaz ou mesmo impossível, mas não é entendido necessariamente como *ruim*. Um autor como Nelson Rodrigues, que não teria muitos sucessores em nosso romance, daria um passo em outra direção. Suas obras apresentam não só um mundo em que a transcendência e a salvação individual são impossíveis, como também em que as perversões e crueldades são frutos não da condição humana ou burguesa, mas exclusivamente da ação individual.

4 A DESCONFIANÇA DA AUTONOMIA EM *ASFALTO SELVAGEM*

Assim como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony, Nelson Rodrigues é um nome consagrado da literatura brasileira da segunda metade do século XX, mas não como romancista. Certamente contribui para isso o fato de suas narrativas longas serem incursões em uma forma pouco prestigiada, o folhetim. Apenas seu último romance, *O casamento*, de 1966, foi publicado diretamente em livro. Os outros oito foram publicados em jornais e revistas, e alguns só seriam lançados em livros décadas depois. Além disso, maior parte desses textos foram publicados inicialmente sob pseudônimos, como se Nelson Rodrigues quisesse diferenciar esses trabalhos de ocasião de sua obra mais "séria". O primeiro romance assinado com seu próprio nome é também o mais famoso (embora talvez por causa da minissérie televisiva dos anos 90), *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (doravante apenas *Asfalto selvagem*), publicado entre 1959 e 1960 no jornal *Última Hora* e lançado em livro em 1961. Mesmo esse romance, no entanto, segue pouco lido e discutido em comparação ao resto de sua obra. Ao se falar em Rodrigues, pensa-se em peças como *Vestido de noiva*, *O anjo negro*, *O beijo no asfalto*, na coletânea de contos *A vida como ela é*, ou em suas crônicas sobre temas variados. Sua presença na história do nosso romance, em comparação, é praticamente nula.

Não se trata de um esquecimento, como no caso de Antonio Olavo Pereira. Embora os folhetins de Rodrigues fossem populares, aumentando a tiragem dos jornais em que eram publicados e tornando-se *best-sellers* quando lançados em livros, a crítica os menosprezava, quando não os ignorava completamente. Em uma breve nota no *Correio Paulistano*, o jornalista Hélio Fernandes chamaria *Asfalto selvagem* de "*Lolita* em edição vulgar" e "*Lolita* dos pobres", um romance surpreendentemente "sem o menor valor literário" levando em consideração seu autor, "o maior teatrólogo brasileiro de uma época" (FERNANDES, 1960, p. 5). No mesmo sentido, Marfa Barbosa Vianna criticaria a falta de sutileza psicológica do romance, o que o tornaria subliteratura imoral, acrescentando que Nelson Rodrigues "mereceria" mais do que continuar sendo Suzana Flag em suas obras assinadas com o próprio nome (VIANNA, 1960, p. 6). José Carlos Oliveira também apontaria a obra como "literatura dos *bas-fonds*", vendo-a, no entanto, como uma obra-prima desse gênero, entre outros motivos pela capacidade do autor em construir um "mundo singular" e em manter um tom adequado ao seu material (OLIVEIRA, 1960, p. 8). As ressalvas de Oliveira se estendem a toda a obra de Nelson Rodrigues, incluindo seu teatro, cujo maior defeito seria, segundo o crítico, o fato de não responsabilizar seus

personagens por seus atos. Assim como fez com *O encontro marcado*, Oliveira recorre à filosofia de Sartre, com sua ênfase na responsabilidade individual, para prescrever como as obras deveriam ser. Como no caso de suas críticas ao romance de Sabino, trata-se de uma conclusão injusta e de pouca validade, mas que parte de uma observação interessante, a que voltarei adiante.

A recepção contemporânea à prosa romanesca de Nelson Rodrigues, considerada subliteratura, foi morna, quando não verdadeiramente hostil. A situação demoraria a mudar. Não há uma única menção ao autor (nem mesmo como dramaturgo, vale notar) na edição revista e atualizada em 1994 da *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (2015). De modo semelhante, no volume dedicado à economia e cultura entre 1930 e 1964 da série *História geral da civilização brasileira*, organizada por Boris Fausto (2007), Nelson Rodrigues recebe o devido destaque no capítulo sobre teatro, mas nenhuma menção no capítulo sobre prosa de ficção. Mais recentemente, seus romances, inclusive os escritos sob pseudônimos, têm sido reeditados e revisitados em pesquisas acadêmicas, mas resta ainda muito a ser feito a fim de assimilar essa produção no contexto do romance brasileiro. No artigo mencionado na introdução deste trabalho, eu e Pedro Dolabela Chagas fizemos um esforço nesse sentido, ao contrastarmos a construção da moralidade em *Asfalto selvagem* com a de dois romances de 1930. O que se segue neste capítulo é menos uma reprodução dos argumentos desse artigo do que o desenvolvimento de um outro ponto de comparação que aparece nele de passagem: o contraste do romance de Rodrigues em relação à produção romanesca contemporânea, especificamente ao *Bildungsroman* romântico dos anos 1950, analisado no capítulo anterior. Nas próximas páginas, comentarei como a forma folhetinesca de *Asfalto selvagem*, longe de ser um formato arcaico ou mera necessidade mercadológica, é um veículo ideal para a visão moral do autor.

O fato de ter assinado *Asfalto selvagem* com seu próprio nome é por si só um sinal de que Nelson Rodrigues considerava-o diferente dos folhetins anteriores. Como diria em uma entrevista de 1977 para a revista *Manchete*, "o folhetim é um jogo de concessão", admitindo que os romances assinados como Suzana Flag não eram "exatamente o que [...] faria, se fosse o autor declarado", enquanto que *Asfalto selvagem*, ao contrário, era um texto que considerava de fato seu e pelo qual se responsabilizava, ainda que com seus eventuais defeitos (RODRIGUES, 1977, p. 40). Se contrastarmos *Asfalto selvagem* com um dos folhetins de Suzana Flag, *Núpcias de fogo*, por exemplo, publicado em *O jornal* em 1948 e copilado em livro apenas na década de 90, perceberemos que as diferenças se referem principalmente ao nível de concessões. Os mesmos temas estão lá, mas de maneira diluída: o que se entende como

perversões sexuais, presentes em toda a obra de Rodrigues, são menos evidentes, com os desejos incestuosos e homossexuais sendo apenas sugeridos; a heroína, apesar de algumas atitudes ambíguas incompreensíveis inclusive para si mesma, é virtuosa; e o desenlace é feliz, com os vilões sendo punidos e o casal principal superando todas as coisas sórdidas que foram feitas e ditas para enfim se juntarem no "começo de uma eterna lua-de-mel" (RODRIGUES, 1997, p. 367). Formalmente, porém, Suzana Flag e Nelson Rodrigues não são tão diferentes, mesmo por imposições formais: os capítulos em ambos os casos são curtos, com episódios melodramáticos e uma recorrência do suspense (a aparição de personagens misteriosos, súbitas mudanças de atitude, planos mirabolantes que não são imediatamente revelados, mortes e violências abruptas) para manter o interesse do leitor entre um capítulo e outro. Elementos que Ruy Castro, no prefácio de *Núpcias de fogo*, identifica como próprios do folhetim enquanto precursor das telenovelas, como o maniqueísmo exagerado da construção das personagens ou o fato deles não parecerem "estudar, trabalhar ou ter qualquer ligação com a vida prática", como se não fizessem nada "exceto amar, odiar, sofrer, invejar ou remoer desejos de vinganças" (CASTRO, 1997, p. 6), são tão válidos em relação a *Núpcias de fogo* quanto a *Asfalto selvagem*. Isto é, são apenas parcialmente válidos. Em ambas as obras quase todos os personagens são capazes tanto de maus pensamentos e atitudes mesquinhas quanto de sentimentos de culpa, independentemente de serem, no geral, "bons" (como Lúcia, a protagonista de *Núpcias de fogo*) ou "maus" (como a irmã de Lúcia em *Núpcias de fogo* e praticamente todos os personagens de *Asfalto selvagem*). Da mesma maneira, a vida econômica é igualmente vaga nos dois romances: o estatuto de advogado do chefe da família de *Núpcias de fogo* não é necessariamente mais obscuro do que a do deputado Arnaldo e do juiz Odorico, em *Asfalto selvagem*[65]. Assim, as únicas convenções folhetinescas que Nelson Rodrigues parece fazer questão de se livrar ao assinar um romance que considera digno de seu próprio nome são as restrições acerca da vulgaridade do tom, da presença de tabus sexuais e da necessidade de um final feliz. As demais

[65] O mesmo vale, aliás, para *Ciranda de pedra*. Natércio é advogado, e isso é explicação suficiente para a riqueza da família. Nenhum outro personagem aparece trabalhando (ou estudando, quando são jovens), e as remissões ao dinheiro são sempre vagas (Letícia participou de competições profissionais de tênis, Conrado recebe uma bolsa do pai que nunca aparece ou é nomeado no romance, Afonso é engenheiro, mas nunca aparece trabalhando, etc.). Das obras analisadas aqui, apenas *Marcoré* dá ênfase ao mundo do trabalho, assim como apenas *O encontro marcado* e *O ventre* dão ênfase à vida escolar (e não pelo que ela implica de *estudo* propriamente dito). O romance de Lygia Fagundes Telles, especificamente, apresenta ainda outra característica apontada por Ruy Castro como própria dos folhetins: a ausência de referenciais históricos precisos. A única referência direta é uma menção à poesia concreta por parte de Afonso, que situa a ação da segunda parte do romance no contexto de sua publicação. Isso para não falar em como Virgínia não é menos unilateralmente boa do que a Lúcia de *Núpcias de fogo*, já que ambos os romances pintam seus erros como desvios momentâneos a suas naturezas. Infelizmente, não há espaço aqui para discutir o quanto *Ciranda de pedra*, em específico, compartilha de características "folhetinescas" e melodramáticas ou o quanto essas características são mais gerais ao romance enquanto gênero do que sugere Ruy Castro.

diferenças são mais variações de grau do que de tipo: *Asfalto selvagem* é um pouco mais preocupado com verossimilhança do que *Núpcias de fogo*, mas ainda assim recorre a episódios melodramáticos e reviravoltas mirabolantes, elementos, como apontaria José Carlos Oliveira, presentes também em suas peças.

Não à toa, na mesma entrevista citada acima, Rodrigues diria que "[t]odo grande autor é folhetinesco", citando Dostoievski e Tolstói como exemplos (RODRIGUES, 1977, p. 40). Essa seria, inclusive, a estratégia de divulgação de *Asfalto selvagem*, como mostra o anúncio reproduzido nas edições dos dias 17, 18 e 19 de setembro de 1959 do jornal *Última Hora*, com a seguinte chamada: "Gigantesco mural da sociedade brasileira! Humano! Real! Apaixonante! como os grandes folhetins de Balzac, Dostoiewsky [sic] e Eça!"[66]. Seria ingênuo ler uma propaganda como se tivesse a seriedade de uma análise crítica (os três adjetivos enfatizados são extremamente genéricos, por exemplo), mas ainda assim o anúncio é indicativo de duas coisas importantes sobre *Asfalto selvagem*. Em primeiro lugar, de que a comparação com a "alta" literatura era estimulada (a estratégia mudaria com a edição em livro da primeira parte do romance, com a ilustração de uma mulher nua semelhante ao corriqueiro no mercado de literatura erótica); e em segundo lugar, de que a extensão do romance — "gigantesco mural" — já era em alguma medida premeditada antes mesmo da publicação do primeiro capítulo[67]. E, de fato, a edição de 1994, a primeira a publicar juntas as duas partes da obra, "Dos doze aos dezoito" e "Depois dos trinta", soma mais de quinhentas páginas. Não é apenas uma questão de fôlego, mas também de escopo. Se a primeira parte de *Asfalto selvagem* é ainda contida em termos de variação narrativa, acompanhando em poucos ambientes domésticos meia dúzia de personagens, todos relacionados ao mesmo conflito; a segunda, que ocupa cerca de dois terços do total da obra, se alastra pelas ruas do Rio de Janeiro abarcando dezenas de personagens secundários e enredos paralelos. Certamente uma exigência para um folhetim que se pretenda de longa duração, essa pluralidade de tramas e de personagens é necessária também para a empreitada de Nelson Rodrigues em seu romance: a de desqualificar a capacidade individual de agir corretamente. Como eu disse, a forma convém a seus interesses.

---

[66] O banner pode ser conferido em: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/56228. Acesso em: 17/01/22.

[67] Aparentemente, havia ainda o projeto de uma terceira parte do romance, completando "todo o destino de uma família — do berço ao túmulo", como atesta uma nota na capa da edição de *Última Hora* com o capítulo final de *Asfalto selvagem*. A nota anuncia ainda que as duas primeiras partes seriam em breve lançadas em livro. Ver: http://memoria.bn.br/DocReader/386030/59232. Acesso em: 09/12/21. Todavia, se essa terceira parte da história de Engraçadinha esteve de fato nos planos de Nelson Rodrigues, ela nunca foi escrita.

4.1 "SE HOUVE O QUE HOUVE FOI A NATUREZA"

Asfalto selvagem começa *in media res*, com a mudança de uma família para uma casa em Vaz Lobo, bairro afastado no Rio de Janeiro. A família é constituída por Zózimo, sua esposa Engraçadinha e seus cinco filhos. Um dos primeiros fatos narrados sobre suas vidas íntimas é o sofrimento de Zózimo diante do puritanismo de sua esposa, que o proíbe de vê-la nua, deixando-se possuir somente no escuro. A essa altura, o leitor, com o subtítulo do romance "*Engraçadinha, seus amores e seus pecados*" ainda em mente, já deve suspeitar de que algo está sendo escondido, e o romance logo dá indícios de um passado sombrio ao passar a falar do pai de Engraçadinha, o dr. Arnaldo Pereira de Almeida, famoso advogado em Vitória, conservador, que obteve sucesso na política. O capítulo se encerra com o mistério que levou essa carreira de sucesso a um fim precoce: "Eis o que acontecera: — aquele homem, que era um bem-sucedido no lar, na sociedade, na religião, na política — metera uma bala na cabeça" (RODRIGUES, 1994, p. 11).

É a partir desse gancho que uma série de *flashbacks* se sucedem nos capítulos seguintes. Primeiro, a narrativa recua décadas, para Vitória, na ocasião do enterro do dr. Arnaldo, quando é introduzido dr. Odorico Quintela, na época "promotor ainda obscuro, mas rapaz de muito talento" (*Ibidem*, p. 12). Odorico, que na verdade antipatizava com Arnaldo, faz um discurso elogioso em seu enterro apenas para se aproximar de Engraçadinha, por quem é obcecado. A garota, obviamente abalada, não dá sinais de reciprocidade, mas Odorico não consegue tirá-la da cabeça. Um dia, irrita-se com uma discussão sobre o suicídio de Arnaldo e inventa, sem motivo, o boato de que ele se matara por ter um relacionamento incestuoso com a filha. O boato se espalha pela cidade, até que chega aos ouvidos da família, que, se de início nega a possibilidade, fica em dúvida ao se lembrar de uma ocasião em que o Arnaldo batera na filha em seu escritório. A família chama um frade, Fidélis, para conversar com a garota, que confessa ter tido, sim, um caso, mas não com o pai. Com quem então? Engraçadinha dá uma resposta contraditória, dizendo primeiro que foi com Sílvio, seu primo e noivo de sua outra prima, Letícia, depois se corrigindo e dizendo que foi com Zózimo, seu próprio noivo (*Ibid*, p. 39). Estamos então no final do sétimo capítulo, e é a partir daí que outro *flashback* tem início, intercalado com a confissão de Engraçadinha ao frade, narrando o envolvimento de Engraçadinha com Sílvio. A moldura da conversa entre a garota e o frade desaparecerá completamente apenas no décimo capítulo, quando a narrativa enfim se estabiliza, pelas 150 páginas e vinte e oito capítulos seguintes da primeira parte do romance, na narração linear dos primeiros "amores e pecados" de sua protagonista.

É curioso que apesar de seu título, "Dos doze aos dezoito", essa primeira parte de *Asfalto selvagem* se concentre em um curto período de tempo: os dois meses em que Engraçadinha, já no final de sua adolescência, se envolve com Sílvio. A trama é relativamente simples, mas se complica graças à alternância dinâmica entre protelações de informações e reviravoltas súbitas, que mantém o suspense vivo ao longo dos capítulos breves. Engraçadinha seduz o primo, por quem é apaixonada, ao levá-lo para a biblioteca da casa e despir-se diante dele. Embora a investida seja bem-sucedida, Sílvio se recusa a romper seu noivado com Letícia, e tenta imediatamente se livrar da responsabilidade: "Eu quero deixar bem claro o seguinte: — eu não fui culpado de nada e você foi culpada de tudo. Exato?" (RODRIGUES, 1994, p. 46). Engraçadinha fala então com a própria Letícia, mentindo que ela e Sílvio se amam e que está grávida. Letícia, que na verdade é apaixonada pela prima em segredo, toma seu partido e tenta convencer o dr. Arnaldo a aceitar o novo casamento. Arnaldo fica enfurecido. Não tanto pelo adultério, porém, e sim por conta de um segredo que pretendia levar para o túmulo, mas que agora se vê obrigado a confessar à filha: Sílvio é seu filho, fruto de um caso que dr. Arnaldo tivera com a falecida cunhada, e portanto meio-irmão de Engraçadinha. Como Engraçadinha repete a história da gravidez para o pai, ele planeja com urgência um aborto clandestino.

Enquanto isso, Engraçadinha tenta se afastar de Sílvio, mas agora é ele quem insiste, sem saber do incesto. O rapaz fica cada vez mais perturbado com a dimensão do seu desejo. Se de início tentou se isentar de responsabilidades sobre o caso, não demora para ele passar a se ver como um monstro que sucumbe aos próprios instintos atrozes: "O rapaz já se imagina uma espécie de vampiro de novela, de filme. Por vezes, dá-lhe vontade de fazer, em si mesmo, uma mutilação hedionda. Não desejar mais, nunca mais" (*Ibidem*, p. 90). Tanto a vontade de se mutilar quanto a de matar Engraçadinha se tornam obsessões. Letícia, por sua vez, confessa sua paixão pela prima, que despreza o sentimento como "tara" (*Ibid*, p. 97). Querendo se vingar dessa rejeição, Letícia diz a Sílvio que Engraçadinha tentou seduzi-la. Diante da suposta homossexualidade da amante, Sílvio se vê tomado por "horror" e "asco", mas também por "voluptuosidade", o que o leva à conclusão de que é "menos normal do que pensava" (*Ibid*, pp. 111-112).

É interessante contrastar a trajetória de Sílvio com a de Eduardo Marciano. O protagonista de *O encontro marcado* também sentia vontade, ainda jovem, de "extirpar" seu sexo, e parte significativa de seu sofrimento na vida adulta derivaria de desejos sexuais que considerava escusos (que o levavam ao adultério e, uma vez, quase à homossexualidade). Diferente dele, no entanto, o que conhecemos de Sílvio é *apenas* seus desejos sexuais, sem quaisquer características redentoras, seja o gênio, a empatia ou, ainda mais importante, a

vontade de ser bom e puro. O ódio e o desejo de Sílvio por Engraçadinha constituem uma monomania, e por conta dela sua trajetória segue uma única direção: para baixo. Após a conversa com Letícia e a percepção de sua própria "anormalidade", Sílvio experimenta não a vontade de melhorar, mas "uma brusca necessidade de uma sordidez ainda maior" que o motiva a ir a um prostíbulo (RODRIGUES, 1994, p. 113). Não existe possibilidade de salvação. Seu horizonte fica cada vez mais reduzido às perspectivas do homicídio e da automutilação, repetidamente anunciadas.

Uma noite, Sílvio tenta mais uma vez entrar no quarto de Engraçadinha, mas dessa vez a porta está destrancada. O que ele não imagina é que é Letícia quem dorme na cama da prima, pois dr. Arnaldo lhe pediu que acompanhasse Engraçadinha ao ginecologista pela manhã. Entendendo o quiproquó, Engraçadinha, que dorme no chão, excita-se ao ouvir os primos, enquanto Letícia chega ao êxtase ao pensar que está sendo confundida com Engraçadinha, seu objeto de desejo. No dia seguinte, ao descobrir o que aconteceu, Sílvio combina com as duas de repetir a cena, o que aceitam: para Engraçadinha, é uma forma de saciar seus desejos por Sílvio sem recorrer ao incesto; para Letícia, uma forma de se aproximar sexualmente da prima que a rejeitou. Contudo, Sílvio parece ter outros planos, e compra uma navalha. Descumprindo o acordo de última hora, leva apenas Engraçadinha para a biblioteca da casa, onde se envolveram pela primeira vez. Em uma última tentativa de resistência, Engraçadinha revela o verdadeiro parentesco entre eles, mas isso não impede que passem mais essa noite juntos. Pela manhã, no entanto, Sílvio acorda, pega sua navalha e, na frente de Engraçadinha, se mutila.

Durante vários dias, Arnaldo tenta pedir perdão ao filho no hospital, sendo ignorado pelo rapaz. Desesperado, pensa até em matar a filha, quando opta pelo suicídio — não sem antes agredi-la como punição. Com o pai morto e o meio-irmão e amante morrendo, Engraçadinha apressa o casamento com Zózimo, pedindo-lhe que a leve para longe de Vitória.

Como comentei antes, uma das principais diferenças entre *Asfalto selvagem* e os folhetins assinados por Suzana Flag se deve à explicitação dos temas sexuais. Em *Núpcias de fogo*, os desejos incestuosos e homossexuais eram apenas sugeridos nas entrelinhas das paixões românticas e manipulações vilanescas do enredo principal, e é provável que seus primeiros leitores (que ainda pensavam que Suzana Flag fosse uma pessoa real) sequer o percebessem. Nesse sentido, *Asfalto selvagem* está mais próximo das peças do autor, nas quais o que se entende por patologias sexuais é o assunto principal desde o início. Em decorrência disso, não há muita margem para a idealização de qualquer personagem. Em *Núpcias de fogo*, Lúcia era uma personagem sensível, empática por natureza, que recaía em atitudes questionáveis por desespero diante da opressão que sofria nas mãos da família do padrasto — algo próximo do

que vimos em relação a Virgínia em *Ciranda de pedra*, por exemplo. Esse viés romântico não existe em *Asfalto selvagem*, onde é substituído por um olhar completamente cínico, que espera sempre o pior de seus personagens. Por isso, chega a ser surpreendente (tanto para o leitor quanto para a protagonista) quando o ginecologista se recusa a abusar de Engraçadinha durante a consulta, mesmo depois de ela própria se esforçar para se mostrar indefesa.

A estrutura dessa primeira parte de *Asfalto selvagem* é ainda em larga medida teatral. Existe uma unidade de enredo considerável, o número de protagonistas é reduzido aos membros da família, e a ação se limita a poucos ambientes internos. É apenas na segunda parte que a promessa do "gigantesco mural da sociedade brasileira" se cumprirá, com a representação de um Rio de Janeiro semelhante à Paris de Balzac ou à Londres de Dickens, com ruas movimentadas em que mundos diferentes podem colidir entre si a qualquer momento. Essa segunda parte será cheia de cenas breves em que os personagens principais saem de foco para se mostrar as conversas jocosas de anônimos sobre temas variados (seja a situação política e moral do país ou a literatura de Guimarães Rosa), fixando uma imagem das discussões intelectuais cotidianas de seu tempo que reforçam o caráter enciclopédico da segunda parte do romance. Apesar dessa diferença de escopo, o procedimento é o mesmo nas duas partes. O foco narrativo opera a partir de movimentos centrífugos, expandindo o número de personagens cuja interioridade é abarcada pelo narrador onisciente. Essa onisciência cumpre quase sempre a mesma função: deslegitimar o personagem ao tornar explícitas suas más-intenções. O irmão Fidélis, por exemplo, que aparece apenas nos primeiros capítulos: apenas por suas palavras, poderia parecer que seu interesse na confissão de Engraçadinha se deveria a uma preocupação por sua alma; graças ao narrador onisciente, entretanto, sabemos desde o início que quer saciar a mesma curiosidade sórdida de toda a cidade — ouvir em primeira mão uma confirmação do incesto entre pai e filha.

Existe, portanto, uma dissonância entre as intenções e os comportamentos de seus personagens, em que as intenções se revelam sempre piores. A hipocrisia dos bons costumes já era objeto de crítica recorrente, em especial em *Ciranda de pedra*, como vimos. A especificidade de *Asfalto selvagem* consiste, em primeiro lugar, no humor com que essa crítica é apresentada e, em segundo, na ausência de personagens que se excetuem à regra. As duas coisas se combinam. Como no romance de Lygia Fagundes Telles nunca temos acesso ao ponto de vista interior de Bruna, por exemplo, é difícil saber se a discrepância entre seus discursos e seu modo de vida é motivo de sofrimento ou se, como no caso de tantos personagens de Rodrigues, ela se isenta de seguir as normas que prescreve aos outros. Sendo o ponto de vista de Virgínia o único privilegiado pelo foco narrativo, os demais personagens tendem a ser

interpretados segundo o seu juízo. Assim, Bruna, "cultivando tamanho horror ao pecado, não tivera todavia a força necessária para resistir-lhe. Tenebrosa, certamente a luta no seu íntimo" (TELLES, 1998a, p. 182). Da mesma maneira, Afonso "representava por autodefesa. E o hábito ficara. Como seria na realidade? Perdera-se sob as máscaras, inseguro, fictício. Nada mais lhe restava senão prosseguir na mistificação" (*Ibidem*, p. 183). Otávia "não fazia nada porque não havia nada a fazer, deixava-se apenas levar, desligada e inerte como aquelas folhas que o vento arrastava" (*Ibid*, p. 181). E, no caso de Letícia, a "realização de um amor teria conseguido desviá-la" (*Ibid*, p. 183) do mau caminho que tomou. Todas essas considerações, no penúltimo capítulo do romance, são de Virgínia, pois o narrador em terceira pessoa nunca abandona sua perspectiva. Para aprender a amar ao próximo, ela precisa perdoá-los, enxergá-los como vítimas, e não como pessoas de má índole. Ela precisa interpretá-los como semelhantes a si mesma, em resumo. O momento em que mais *entendemos* esses personagens é quando Virgínia encontra, neles, justamente o que suas palavras e ações não relevam, o que supostamente escondem.

O narrador onisciente de Nelson Rodrigues faz o contrário. Ao migrar de um ponto de vista para outro não busca entender suas motivações, mas justamente desacreditá-las. Enquanto o olhar empático de Virgínia transforma a hipocrisia de Bruna em fraqueza e o cinismo de Otávia, Afonso e Letícia em impotência, o narrador de *Asfalto selvagem*, ao mostrar os pensamentos de cada coadjuvante, mostra a hipocrisia e o cinismo como... hipocrisia e cinismo. Por trás da fachada moralista de Arnaldo, esconde-se o homem que teve um filho com a cunhada e que, ao contar a Zózimo que Engraçadinha estava grávida de outro, considera o genro tão desprezível que "já lhe parecia que na infidelidade o culpado era a vítima, o adúltero, o enganado", em contraste com sua opinião pública de que "a infiel devia ser arrastada pelos cabelos e despida na rua" (RODRIGUES, 1994, p. 74). "Há abortos morais!", chega a gritar para o genro quando este diz que aceitaria criar o filho de outro (*Ibidem*, p. 77). Tampouco a atitude de Zózimo deve ser confundida com altruísmo. Sua aparente abnegação é, longe disso, uma performance daquilo que pensa, equivocadamente, que será bem visto aos olhos dos outros: "Sentindo a própria bondade, Zózimo experimentou uma vaidade profunda. — 'Sou realmente bom', repetia para si mesmo. Sonhava que sua bondade podia talvez despertar o interesse sexual da menina [Engraçadinha]" (*Ibid*, p. 76). Enquanto a protagonista de *Ciranda de pedra* estende seu próprio romantismo aos demais personagens, vendo-os em uma luta incessante entre a natureza boa e os costumes vazios de seu meio, e vendo-os como *melhores* do que aparentam ser; o narrador de *Asfalto selvagem* mitiga o romantismo, e os personagens são nivelados como egoístas e cínicos, como ainda *piores* do que suas imagens sociais.

Por conta disso, o método que utilizei nas análises anteriores, de identificar uma cisão entre o indivíduo e seu mundo por conta de uma incompatibilidade entre seus valores morais, não é produtivo para *Asfalto selvagem*. No mundo construído por Nelson Rodrigues, violar as normas de conduta não significa discordar delas e defender uma moralidade alternativa. Mais frequentemente, significa fazer exceções para si mesmo, reconhecer toda virtude como fingimento. Nesse sentido, a moralidade social não é nem algo a se opor nem algo a se seguir estoicamente, mas algo ao qual se recorrer, retoricamente, em benefício próprio. Já vimos como Arnaldo faz isso, mas também Letícia pode ser descrita nesses termos: por isso não vê problemas em se vingar da recusa de Engraçadinha acusando-a do que ela mesma é, reproduzindo o juízo de que a homossexualidade seria uma "tara". Os personagens de *Asfalto selvagem* não tendem a questionar a moralidade social de acordo com seus próprios valores, mas apenas a reproduzem enquanto fazem o que querem às escondidas.

Nem todos os personagens do romance de Nelson Rodrigues podem ser caracterizados como hipócritas. Tampouco estes, no entanto, defendem valores diferentes dos dominantes. Engraçadinha vai contra as expectativas sociais ao tentar romper dois noivados para casar-se com Sílvio, é certo, mas não é o adultério em si que gera os conflitos subsequentes, e sim o incesto que não era conhecido (não fossem irmãos, Arnaldo provavelmente não se oporia ao novo casamento, e ocultaria o escândalo em potencial graças à sua influência, da mesma maneira que faria depois em torno do "acidente" de Sílvio). Depois que o incesto é revelado, Engraçadinha passa a evitar Sílvio, o que significa que ela também o considera um tabu que não deve ser violado. Não há, portanto, a defesa de uma moralidade alternativa. Se engraçadinha se relaciona mais uma vez com o meio-irmão não é por julgar o incesto aceitável, mas sim por não conseguir resistir ao desejo sexual. O drama de Sílvio é semelhante, como vimos. Ambos possuem um quê de personagens trágicos, na medida em que é por violarem uma regra que não consideram séria, a do adultério, que recaem, sem saber, em uma violação grave, a do incesto. Quando Sílvio diz para Letícia que "não há perversão possível" entre homem e mulher, em contraste à suposta homossexualidade de Engraçadinha, e que chegou a achar "bonito" o jeito com que a prima o seduziu (RODRIGUES, 1994, p. 112), trata-se de uma cegueira trágica, já que o incesto não se tornará menos terrível e menos perverso por ser heterossexual. Mas Sílvio e Engraçadinha são mais fracos do que os heróis gregos. Enquanto que na tragédia de Sófocles tomar conhecimento das falhas cometidas é o suficiente para que Édipo arranque os próprios olhos e se exile de Tebas, o casal de irmãos do romance de Rodrigues repetem uma última vez o incesto. O que não significa que a culpa não pese demais, e como autopunição ambos se castram — Sílvio literalmente, o que o leva à morte; e Engraçadinha metaforicamente, ao se

tornar uma evangélica fervorosa que não se deixa ver nua sequer pelo marido e que se deixa possuir apenas no escuro, para procriação

Se na primeira parte Engraçadinha é sem sombra de dúvidas a personagem principal, sendo em relação ao seu caso com Sílvio que todas as demais tramas se desenvolvem, na segunda parte, "Depois dos trinta", essa centralidade é relativizada. O enredo principal continua girando em torno de Engraçadinha, mas, além do surgimento de enredos paralelos sem ligação direta a ela, o ponto de vista mais recorrente passa a ser o de Odorico Quintela, que não reaparecera desde o começo do romance.

Reencontramos Odorico como juiz, no centro do Rio de Janeiro, quando vê passar por acaso Silene. Como a menina é muito parecida com a mãe quando jovem, Odorico se lembra de Engraçadinha, e a aborda dizendo que fora um grande amigo da família em Vitória. Ele acompanha Silene até Vaz Lobo (a distância do bairro o espanta), onde se apresenta forçando intimidade. Como já sabemos, Engraçadinha é agora muito religiosa, o que não impede Odorico de tentar seduzi-la, isso quando não pensa em seduzir Silene, de apenas quatorze anos. Ele tenta todo meio ao alcance (se oferecerá para falar com o chefe de Durval para promovê-lo, comprará uma geladeira de presente para a casa) e vê a pobreza da família como um facilitador para suas intenções: "Calculava que a mulher bonita e miserável está indefesa" (RODRIGUES, 1994, p. 202). Esse ponto, aliás, reforça as características folhetinescas apontadas por Ruy Castro nas obras assinadas por Suzana Flag. Se na primeira parte de *Asfalto selvagem* a família de dr. Arnaldo é abastada, na segunda parte, em que Engraçadinha estar pobre é produtivo para o desenvolvimento do enredo, a mudança de sua situação econômica é explicada rapidamente, sem maiores detalhes: "O pai deixara pouco: — quase nada. Sua fortuna era mais folclore do que dinheiro vivo" (*Ibidem*, p. 201).

Tampouco a religiosidade de Engraçadinha é vista por Odorico como um empecilho, realçando seu desejo: "Dr. Odorico diz para si mesmo: — 'Deve ser gostoso pra burro amar uma fanática'. Achava que o fanatismo religioso reprime e, ao mesmo tempo, exaspera o sexo" (*Ibid*, pp. 231-232). Suas abordagens, entretanto, não terão sucesso, e no fim do romance Odorico se contenta a deixar que seus amigos pensem que ela é sua amante.

De maneira resumida, esse é o enredo principal da segunda parte de *Asfalto selvagem*. Em seus esforços para conquistar Engraçadinha, Odorico evita a própria esposa, que lhe cobra mais atenção em casa, e interage com boêmios, jornalistas e escritores, possibilitando que o romance construa uma visão panorâmica do Rio de Janeiro na virada dos anos 1950 para os 60, que inclui figuras reais, conhecidas de Nelson Rodrigues, como o jornalista Amado Ribeiro (que também seria personagem na peça *O beijo no asfalto*) e o amigo escritor Otto Lara

Resende. Enquanto isso, em Vaz Lobo, Engraçadinha tenta fazer valer sua ética religiosa, recusando as investidas do próprio marido, que tem uma amante em seu emprego, e policiando sem muito sucesso a conduta dos filhos (ela tenta proibir Silene de vestir roupas íntimas provocantes, por exemplo). Seu filho mais velho, Durval, que se parece com Sílvio, seu verdadeiro pai, nutre um ciúme que beira ao incestuoso tanto pela mãe quanto pela irmã, Silene, o que deixa Engraçadinha temerosa de que sua antiga desgraça possa se repetir na vida dos filhos. É ela própria, no entanto, que acabará recaindo no adultério — não com Odorico, mas com um desconhecido que lhe oferece carona em um dia de chuva, e que tenta agarrá-la à força. Embora resista, a insistência do homem revive sua libido, há tanto tempo reprimida.

Silene, por sua vez, tenta esconder do irmão seu namoro com o vizinho Leleco, referido mais de uma vez por Odorico como da "*juventude transviada*" (RODRIGUES, 1994, p. 254), expressão popular na imprensa após o lançamento do filme com James Dean (*Rebel without a cause*) que receberia esse título no Brasil, em 1957. Mais do que um rebelde, Leleco é um jovem atormentado, que segue a sugestão de um psicólogo que o atende de favor (e portanto de má vontade) de *fingir* extroversão a fim de superar a timidez: "você é tímido, não é? Sexualmente tímido. Vamos acabar com essa timidez sexual. Você vai dar em cima de toda mulher, vai cantar todo mundo" (*Ibidem*, p. 219). Seguindo esse princípio, Leleco acaba ficando amigo de um grupo de malandros, que o encarregam de levar Silene para um quarto isolado para que sofra um estupro coletivo. Mas Leleco abandona a ideia, e ele e Silene perdem a virgindade juntos, apaixonadamente. No entanto, o rapaz conhecido como "Cadelão", líder do grupo, quer estuprar Leleco como compensação por não ter seguido o plano, o que culmina em uma luta em que Leleco acaba assassinando o outro. As consequências desse assassinato constituem o principal enredo paralelo do romance, que possibilita uma incursão mais aprofundada no mundo da imprensa e também no da polícia, marcados por incompetência e falta de caráter. Leleco passa os dias seguintes febril, consumido pela culpa aos moldes do Raskólnikov de Dostoiévski (comparação que é feita diretamente por outro personagem, que não sabe do crime), até ser encontrado por Amado Ribeiro, que acoberta o caso enquanto se envolve com a esposa de um professor que, considerado o principal suspeito do homicídio (por conta de uma notícia do próprio jornalista), é torturado pelo delegado Miécimo.

Há ainda o retorno repentino de Letícia, perto do final do romance. Agora uma viúva que herdara uma fortuna (mais uma dessas viradas de fortuna pouco explicadas), Letícia tenta seduzir Silene pelas costas de Engraçadinha, chegando a drogá-la e despi-la em seu quarto de hotel. É ela a responsável pela reviravolta final do romance, ao deixar sua fortuna para

Engraçadinha, junto com uma carta de suicídio em que reforça, uma última vez, que o que sentia por ela era "amor e não tara" (RODRIGUES, 1994, p. 555).

Essa segunda parte de *Asfalto selvagem* é mais cômica do que a primeira, principalmente pela figura patética de Odorico. Sua hipocrisia vai sendo demarcada exaustivamente, mesmo nas situações mais banais. Ainda na cena do seu reencontro com Engraçadinha, surge o assunto do filme *Les amants*, de Louis Malle, que de fato causou escândalo e foi temporariamente proibido no país por sua história de adultério e por suas cenas consideradas explícitas na época. Querendo impressionar Engraçadinha, Odorico se exalta contra o filme, dizendo que nunca o assistiu, mas que é "trágico" a "família brasileira" ter interesse por cenas dessas (*Ibidem*, pp. 211-212). Assim que deixa a casa, entretanto, narra-se que "passara a sentir a necessidade obsessiva de rever *Les amants*" (*Ibid*, p. 230). Apesar de "um sentimento de culpa, que ele próprio achava pueril", Odorico vai até o cinema, estimulado, justamente, pelo reencontro com Engraçadinha (*Ibid*, p. 230). Isso não impede que ele continue olhando com desprezo a enorme fila para ver o filme — "'Eis a família brasileira!', pensou" (*Ibid*, p. 230) — e, para justificar seu próprio interesse, repete a si mesmo que o filme é inocente e que é o público que o corrompe. Entra na sessão sem pagar, dizendo ao gerente que irá assistir ao filme apenas enquanto juiz. Continua repetindo a si mesmo que o filme é inocente — "É quase uma fita de mocinho. Só falta aparecer um Tom Mix" (*Ibid*, p. 230) —, mas seu interesse, como o do público que condena, reside exclusivamente no sexo. Ele compara a protagonista, interpretada por Jeanne Moreau, a Engraçadinha, e vê o marido traído como Zózimo: "Parecia-lhe que tal marido (bem como o Zózimo) devia ser traído há mais tempo e mais vezes" (*Ibid*, p. 231). É uma projeção idêntica à que fazem Silene e Leleco, na fila da frente, que entraram na sessão com identidades falsas e ficam repetindo: "Olha você. E olha eu" (*Ibid*, p. 231). Mais do que hipocrisia, as autojustificativas de Odorico têm caráter de autoengano, já que não admite nem a si mesmo a contradição entre o discurso moralista feito diante de Engraçadinha e seu real interesse pelo filme.

É pela repetição de recursos como esses, que evidenciam o descompasso entre o que os dizem e o que fazem, que Nelson Rodrigues apresenta um viés crítico a seus personagens. Seu narrador, por si só, não faz juízos explícitos, e não há qualquer personagem que sirva de baliza, como exemplo a ser seguido em contraste aos personagens deslegitimados. Nos romances analisados anteriormente, o ponto de vista de um protagonista diferenciado transformava o resto do mundo ficcional em um todo relativamente coeso, pelo menos no sentido de se constituir como algo ao qual o protagonista se opõe. Os personagens coadjuvantes, portanto, serviam como metonímias da moralidade social, como contrapontos aos protagonistas

(Aristides; o marido de Joana e sua amante; Otávia; os pais e o sogro de Eduardo; o irmão de José Severo), ou mesmo como antagonistas, que tentam colocar os protagonistas no "caminho certo" à força (D. Ema; a tia de Joana; Bruna; a família e o internato de Berenice; os pais de José Severo). Em *Asfalto selvagem* isso não existe; nenhum de seus personagens representa mais a moralidade social do que o outro, e o mundo ficcional se constitui, ao contrário, da soma dessas individualidades patológicas. As constantes mudanças de perspectiva mostram como todos os personagens são, em última medida, semelhantes. Seu narrador onisciente passa do ponto de vista de um personagem para outro não para legitimá-los, apresentando suas justificativas, mas para mostrar que não há justificativa nenhuma e, longe disso, mesmo os atos aparentemente altruístas (lembremos de Zózimo) escondem interesses egoístas.

Na última seção do capítulo anterior, falei de um caráter genericamente psicanalítico por trás da constituição do narrador de *O ventre*, que tentaria, através de uma enunciação de um ponto de vista cínico sobre o mundo, reprimir suas mágoas, reveladas indiretamente no plano do narrado. Autor influente na época, é possível encontrar aproximações com os conceitos de Freud também em *Ciranda de pedra* e especialmente em *O encontro marcado*, cujos protagonistas se assustam diante de abismos interiores contendo o potencial de ações (geralmente sexuais) das quais não se julgavam capazes até então (o súbito desejo homossexual de Eduardo continua sendo o melhor exemplo). Todavia, Nelson Rodrigues seria provavelmente o autor brasileiro do período a dialogar com o discurso da psicanálise de maneira mais interessante. Assim como o romance de Fernando Sabino, *Asfalto selvagem* apresenta uma remissão direta a Freud. É uma dessas cenas cômicas, que mencionei acima, em que personagens irrelevantes para a trama discutem sobre assuntos variados. Em um bar, os jornalistas (mais uma vez figuras reais) Ib Teixeira e Raimundo Pessoa criticam um discurso recente de Arnaldo Nogueira, na época vereador, "contra o beijo de um menino de doze anos numa menina de doze anos", considerado pelo político um "atentado à moral". A resposta de Raimundo Pessoa é um senso comum: "Freud explica isso" (RODRIGUES, 1994, p. 249).

Embora seja um dito popular e não uma remissão aprofundada ao autor, o comentário banal encontra eco nas tramas principais do romance, em que moralismos exacerbados são sempre acompanhados de perversões reprimidas. Mais significativo do que isso, entretanto, é a maneira como todos os personagens aparecem cindidos. Se no esquema psicanalítico o Ego é responsável por mediar as exigências do Id — isto é, do inconsciente — e as do Superego, é possível dizer que Nelson Rodrigues constrói personagens de Ego impotente, de forma que as demandas instintivas e as sociais não são mediadas por uma instância capaz de equilibrá-las. Assim, seus personagens oscilam entre extremos, como Leleco, para quem a consequência de

tentar mudar sua "timidez sexual" é se misturar a um grupo de estupradores em potencial, ou como Engraçadinha, que compensa o trágico incesto com uma privação completa de qualquer prazer sexual. São personagens moralmente fracos, mas de uma fraqueza ativa, já que *agem*, ora de acordo com impulsos que deveriam controlar (a enorme quantidade de estupros, adultérios e tentativas desesperadas de possuir o outro derivam disso), ora de acordo com o papel social que assumem, algo bem diferente da fraqueza passiva dos personagens de Cony, que tendem a evitar qualquer ação e se deixar levar pelas circunstâncias.

Como os personagens ou não se importam com a moralidade que defendem da boca para fora ou não são capazes de resistir aos impulsos contrários a ela, é difícil descrever seus valores. No caso da análise dos outros romances, a teoria das fundações morais de Jonathan Haidt tornou possível que as reações espontâneas de personagens como Virgínia e Eduardo fossem identificadas como manifestações de compromissos íntimos com as fundações da Liberdade, do Cuidado e da Santidade. No romance de Rodrigues, por sua vez, se fundações como as do Cuidado, da Autoridade e da Santidade aparecem no discurso de seus personagens, elas raramente encontram respaldo em seus comportamentos. Não raro são simplesmente ferramentas para se manipular os outros, como o conservadorismo como meio de adquirir influência política para Arnaldo ou de seduzir Engraçadinha, para Odorico, ou o altruísmo como tentativa de conquistar a esposa, para Zózimo. Os sentimentos espontâneos, quando afloram, tendem a ser negativos. Para os personagens de *Asfalto selvagem*, a centralidade ocupada pelo sexo e o desinteresse pelos sentimentos alheios não derivam de uma valorização desproporcional da liberdade individual em detrimento de outras fundações (como seria o caso de Otávia, em *Ciranda de pedra*, e de Joana, em *Perto do coração selvagem*). Derivam, isso sim, de uma propensão irracional à *degradação*, ao *dano* e à *trapaça*, seja em si mesmos ou enquanto meios de benefício pessoal — justamente o que um comprometimento íntimo com as fundações de Santidade, Cuidado e Equidade (e de Autoridade, no caso da autoridade em questão proibir esses vícios) os levaria a evitar instintivamente. O que Nelson Rodrigues constrói é uma caricatura da ideia freudiana de princípio de prazer, reduzindo-a a um ímpeto incontrolável de saciar os desejos sexuais, que se sobrepõem a qualquer valor.

Como consequência dessa incapacidade de mediação entre o Id e o Superego, o Ego desses personagens se limita muitas vezes a buscar justificativas, geralmente canhestras, para suas ações impulsivas. O sucesso dessas tentativas é incerto. Por vezes, conseguem se cegar convenientemente para as contradições entre fala e ação (o fascínio de Odorico por *Les amants* ao mesmo tempo em que critica a plateia); outras, a tentativa é mais desesperada e menos convincente, como o grito de Arnaldo de que "há abortos morais". Há ainda casos em que tais

tentativas são um fracasso completo, como na trajetória de Sílvio, que passa da tentativa de se eximir de responsabilidades, para a justificativa de que possuiria uma natureza anormal, para, enfim, a automutilação, a solução extrema como resolução do problema. Engraçadinha também fracassa. Se diz ao homem a que se entrega perto do final do romance que "[s]e houve o que houve foi a natureza" (RODRIGUES, 1994, p. 450), essa justificativa não é apaziguadora, pois não torna menos incômoda a percepção de que "toda a volúpia é triste" (*Ibidem*, p. 450).

José Carlos Oliveira apontaria isso, que ele vê como um sentimento geral de irresponsabilidade, como o principal defeito da obra de Rodrigues. "Não temos nada com os nossos atos!" (*Ibid*, p. 36), diz irmão Fidélis ainda no começo do romance, e o crítico vê nesse axioma a lógica que rege o mundo do romance. Já ficou evidente por seus comentários sobre *O encontro marcado* que Oliveira era um sartriano fervoroso, e como para Sartre o ser humano é sempre livre e responsável por seus atos, interpretar o instinto e o inconsciente como mais fortes que a determinação individual seria tão avesso à sua filosofia quanto a interpretação de uma autenticidade romântica anterior à escolha consciente. "Nada ganhamos com a psicanálise", diz Sartre a certo ponto de *O ser e o nada*, "porque ela, para suprimir a má-fé, estabeleceu entre inconsciente e consciência uma consciência autônoma e de má-fé" (SARTRE, 2015, pp. 98-99). Ou seja, transformar o inconsciente em algo autônomo, independente da consciência, seria má-fé por ser uma forma de considerar o indivíduo menos responsável por si mesmo. Para o filósofo, ao invés de subjugado às neuroses e patologias, o indivíduo recorreria a elas conscientemente, para justificar determinados comportamentos, como no exemplo da "mulher frígida [que] *alheia* sua consciência do prazer [...] *para provar a si* ser frígida" (*Ibidem*, p. 100). Oliveira parte disso para apontar a má-fé não só dos personagens de Nelson Rodrigues, mas também do próprio autor. Dupla injustiça: primeiro, por considerar a filosofia sartriana a única interpretação possível do comportamento humano, que deveria ser mimetizada em toda construção ficcional; e, segundo, por considerar Rodrigues como partidário das autojustificativas de seus personagens, o que dificilmente se verificaria, pela distância irônica que seu narrador mantém o tempo todo, deixando que seus personagens entrem em contradição por si mesmos, sem precisar interferir com explicações[68]. O mais exato, ao contrário, seria dizer que as duas interpretações (a de que os desejos inconscientes são incontroláveis e os personagens, portanto, são vítimas; e a de que os personagens são cúmplices, vendo-se como

[68] Embora às vezes interfira, como em uma cena mencionada acima. Quando o dr. Arnaldo encara Zózimo com desprezo, pensando que ele era culpado por ter sido traído, o narrador interfere realçando o óbvio, isto é, a incompatibilidade desse julgamento com o conservadorismo extremo pelo qual o advogado e político é conhecido: "Note-se a incoerência total com todos os seus critérios anteriores. De fato, dr. Arnaldo sempre fora de parecer que a infiel devia ser arrastada pelos cabelos e despida na rua!" (RODRIGUES, 1994, p. 74).

vítimas de sentimentos incontroláveis por conveniência e má-fé) se alternam ao longo do romance, acompanhando suas modulações entre o trágico e o cômico. Sílvio é o melhor exemplo do primeiro caso, já que sua incapacidade de resistir ao desejo por Engraçadinha o leva, sem saber, ao incesto, um pecado muito maior do que o que imaginava cometer inicialmente. Ao descobrir que Engraçadinha é sua meia-irmã, ele cede mais uma vez ao vício, mas em seguida não tenta nenhuma justificativa cínica para o fato, mutilando-se — uma forma extrema de resolver a dissonância entre as práticas e a consciência, que culmina em sua morte. Odorico, por outro lado, é o melhor exemplo dos traços cômicos. Seu interesse o leva a adotar inúmeras personas incoerentes ao longo da obra (a de moralista diante de Engraçadinha; a de boêmio diante dos amigos mais jovens; a de impotente diante da esposa), e, no fim, ele se contenta não com a satisfação de seu desejo de conquistar Engraçadinha, mas com o mero fato de que os outros pensem que ele a conquistou. Os demais personagens, entre os quais dr. Arnaldo, oscilam entre os dois registros. Assim, as fronteiras entre determinismo (pela força dos impulsos) e responsabilidade individual são mais imprecisas do que pretende José Carlos Oliveira, e sua crítica de que "a pessoa [que cede aos instintos] está sendo meio vítima, meio cúmplice" (OLIVEIRA, 1960, p. 8) é menos algo a se objetar ao romance do que algo que faz parte de sua dinâmica interna.

O que José Carlos Oliveira também ignora é a dimensão que o Superego ocupa no romance. Para falar de um mundo sem responsabilidade, até mesmo infantil, o crítico se concentra apenas no modo como os instintos levam os personagens a ações abjetas, perdendo de vista o outro lado da moeda: o sentimento de culpa, tão recorrente e demolidor para eles. Já tratei disso ao falar de Sílvio e de Engraçadinha, mas vale a pena olhar a coisa em detalhe.

4.2 A MORALIDADE DE *ASFALTO SELVAGEM* ALÉM DOS VÍCIOS

Antes do fim da sessão de *Les amants*, Odorico repara em Silene na fileira da frente, com Leleco. O juiz percebe logo que é um ponto a seu favor, já que pode usar a defesa da reputação de Silene como mais uma desculpa para se aproximar de Engraçadinha, desde que esconda, é claro, sua própria presença no cinema. Com isso, Odorico convence Engraçadinha de que é necessário levar Silene a um ginecologista, para confirmar se ela ainda é virgem (eles não sabem, mas ela, de fato, perdeu a virgindade com Leleco na mesma tarde). Odorico é amigo de um ginecologista, e é o próprio médico quem sugere que Odorico esteja presente durante a consulta, para que veja a menina nua. Odorico hesita — não por dignidade, e sim por medo de

"parecer um bandalho, um cínico" (RODRIGUES, 1994, p. 334). Após o médico garantir que consegue organizar a cena sem comprometê-lo, ele aceita.

Até aí, vemos mais uma confirmação dos comentários feitos na última seção sobre a hipocrisia dos personagens de *Asfalto selvagem*. Em *O mal-estar na civilização*, Freud comenta que existe um estágio da consciência de culpa que "não passa claramente de medo da perda do amor, medo 'social'" (FREUD, 2011, pp. 70-71). Com isso, refere-se ao medo de fazer o "mau" pelas consequências que isso pode trazer caso seja descoberto: "Daí eles habitualmente se permitirem realizar o mal que lhes for agradável, se tiverem certeza de que a autoridade não saberá ou nada poderá fazer contra eles; seu medo é apenas o de serem descobertos" (*Ibidem*, p. 71). Parece ser o caso de Odorico. Sua hesitação se deve ao risco de ter sua imagem pública comprometida, o que prejudicaria, além disso, seus prazeres futuros, já que Engraçadinha presumivelmente cortaria todos os laços com ele. A partir do momento que o médico assegura a inexistência de tais riscos, não há impedimentos morais. Odorico se isenta de qualquer autoexame de consciência ao universalizar sua atitude, dizendo a si mesmo que "[q]ualquer homem de bem, que estivesse aqui, havia de querer dar uma olhada. Eu sou humano e nada mais!" (RODRIGUES, 1994, p. 339)

Durante a consulta, o médico convida Odorico a se aproximar, com a maior naturalidade. Engraçadinha e Silene, como é esperado, comunicam seu desconforto, mas o médico as tranquiliza: quem está ali "[n]ão é o homem, mas a Lei, a Justiça" (*Ibidem*, p. 341). Mas a cena sofre uma súbita reviravolta. Reparando no desespero de Engraçadinha, Odorico é tomado por uma compaixão inesperada, e, "abandonando-se ao impulso nobre" (*Ibid*, p. 342), diz que sua presença na sala seria uma indignidade. O médico não entende o que se passa, e Odorico, nervoso, não consegue se perdoar pela premeditação de algo tão abjeto, saindo da sala espantado "com os próprios escrúpulos" (*Ibid*, p. 342).

E, de fato, é espantoso. Esse é o único momento do romance em que Odorico se preocupa não com a preservação de sua imagem social, mas com sua consciência. O que está em jogo aí é o que já vimos no caso de Engraçadinha e de Sílvio, quando não ser descoberto não é o suficiente para o apaziguamento: "Neste ponto desaparece o medo de ser descoberto, e também se desfaz por completo a diferença entre fazer o mal e desejar o mal, pois ante o Super-eu [Superego] nada se pode esconder, nem os pensamentos" (FREUD, 2011, p. 71). Trata-se de uma internalização da autoridade, que substitui a figura concreta (para Freud, o pai), capaz de punir o que entende por mal, por uma representação sua enquanto sentimento de culpa, o Superego, que "atormenta o Eu [Ego] pecador com as mesmas sensações de angústia e fica à espreita de oportunidades para fazê-lo ser punido pelo mundo exterior" (*Ibidem*, p. 71).

Como estamos vendo, entretanto, a obra de Nelson Rodrigues oscila entre extremos. Assim, o sentimento de culpa pelo Superego só se manifesta diante de excessos: o incesto, o assassinato (no caso de Leleco), o abuso sexual (o plano de Odorico). Além disso, *Asfalto selvagem* não apresenta qualquer instância punitiva eficaz em seu mundo, já que tudo parece ser remediável no plano social, desde que se tenha os devidos recursos e contatos — é essa a atitude de Arnaldo quando descobre o incesto entre seus filhos. Todavia, se essa inconsequência rege o mundo do romance, ela não se estende para a relação dos próprios personagens com seus atos, ao contrário do que sugere José Carlos Oliveira. Seguir nos argumentos do crítico e ver os personagens de Nelson Rodrigues como *irresponsabilizáveis* diante dos próprios instintos não seria muito diferente de ver os heróis trágicos como irresponsabilizáveis diante da vontade dos deuses, por exemplo. O que se vê, longe disso, é um excesso de responsabilização, em que os personagens se veem como responsáveis até mesmo pelas consequências imprevisíveis de seus atos. Como o mundo externo não é eficaz em puni-los, os personagens atormentados pela culpa não têm outra opção senão infligir punições a si mesmos: a castração literal de Sílvio e a simbólica de Engraçadinha, o suicídio de Arnaldo, a confissão desesperada de Leleco.

Odorico nunca chegará a buscar essa autopunição, mas não por que seja mais imoral do que os outros personagens, e sim porque seus grandes vícios são mais concebidos do que de fato perpetrados. Ou seja, sentindo-se culpado *antes* de cometer um abuso contra Silene, ele se poupa, sem saber, de se sentir culpado *depois*, quando não haveria mais nada a ser feito, que é o que leva tantos personagens de *Asfalto selvagem* à ruína. "O ser humano é um débil mental imprevisível", ele pensa na sala de espera do consultório. "Sim, entrara como um sátiro que ele próprio classificava de imundo; e saía como um homem de bem" (RODRIGUES, 1994, p. 342). Quando Silene aparece na sala, entretanto, Odorico "experimenta um súbito e pesado arrependimento": "Como é que fui perder essa preciosidade? Que bicho me mordeu?" (*Ibidem*, p. 343). A possibilidade de uma melhoria moral é descartada e voltamos ao mecanismo de um egoísmo irrefreável (a não ser quando a imagem pública está em jogo). A única coisa que reduz o arrependimento de Odorico por não ter espiado Silene é quando, mais tarde, Engraçadinha agradece sua atitude "formidável" e "nobre" (*Ibid*, p. 352). Ou seja, uma boa ação (ou melhor, o refreamento de uma má ação) só se justifica quando pode favorecer a satisfação de prazeres ainda maiores, como a conquista de Engraçadinha.

Perceba-se como os parâmetros morais mudam de acordo com a conveniência. Primeiro, se aproveitar da situação seria algo que "qualquer homem de bem" faria; depois, torna-se algo de "sátiro" e "imundo", e é ele que, por se recusar a isso, torna-se um "homem de bem"; e por último, quando a oportunidade passa, volta a ser algo que deveria ser feito. Em

qualquer um dos casos, Odorico se enxerga do lado "de bem", qualquer torpeza que cometesse teria uma autojustificativa. Segundo a lógica do romance, no entanto, existe um limite para o sucesso dessas justificativas, que só é percebido quando ultrapassado. Odorico permanece como um personagem estritamente cômico, sem os tons trágicos de Arnaldo e Sílvio, porque não consegue satisfazer seus desejos. Se o fizesse, presumivelmente teria um fim semelhante aos demais, já que a cena comentada acima mostra que ele também é capaz de ser remoído pela culpa.

Para remeter uma última vez à crítica de José Carlos Oliveira, só faria sentido falar que Nelson Rodrigues constrói um mundo de irresponsabilidade como ponto de partida. Seu mundo, entendido pelas restrições deônticas que regem suas interações sociais, é de fato marcado por inconsequência, desde que se tenha influência e poder. Os próprios personagens, no entanto, compensam isso em seu íntimo, ao serem consumidos por remorsos ao ultrapassarem limites morais cuja existência sequer percebiam até ser tarde demais. Longe de simplório ou infantil, Rodrigues coloca o problema da moralidade de forma complexa, ao mostrar a dificuldade de se resistir aos próprios desejos nocivos, mesmo que não se concorde com eles racionalmente.

Há nisso algo em comum com o romance intimista de 1930. Como mencionei no último capítulo, autores como Octávio de Faria e José Geraldo Vieira também viam o instinto como fonte de tentação e pecado, algo a ser domado pelo indivíduo. Se nesses autores esse instinto já aparecia geralmente como desejo sexual — "todos os problemas morais [...] são vistos a partir da questão da moral sexual", diria Luís Bueno (2015, p. 343) sobre a obra de Faria —, Nelson Rodrigues coloca o sexo como assunto central de partida. A principal diferença é que *Asfalto selvagem* não apresenta a possibilidade da fé em Deus como motivação para que o indivíduo contenha suas más inclinações. Engraçadinha, a única personagem que busca uma solução na religião, não encontra qualquer paz de espírito, vivendo atormentada pela culpa passada e, depois de ceder ao novo amante, pela culpa presente. No romance de Rodrigues, a instituição mais bem-sucedida para conter a satisfação dos prazeres imediatos é a imagem social, o que não é muito eficaz (já que refreia o egoísmo apenas na esfera pública) e nem é valorizado pela lógica do romance (justamente por conduzir à hipocrisia).

A satisfação irrestrita das próprias vontades é objeto de crítica em *Asfalto selvagem*, pois ou leva os personagens à ruina ou os torna patéticos (como acontece com Odorico) por conta de suas incoerências. O que difere o romance de Nelson Rodrigues de todos os outros analisados aqui é que ele não apresenta nenhuma contrapartida a isso: nem um protagonista romântico que se recuse a participar dessa lógica, nem um narrador intrusivo que explicite qual

seria a atitude correta a se tomar. Por isso sua obra pode ser lida tanto de um ponto de vista liberal ou "progressista", que considere como principal problema não os desejos em si, mas as barreiras sociais a ele (se o incesto entre Engraçadinha e Sílvio é abjeto em qualquer situação, ele não teria ocorrido se Arnaldo, anos antes, não tivesse escondido seu caso com a cunhada, por exemplo); quanto por um ponto de vista conservador, que considere que essas barreiras sociais deveriam ser mais rígidas, restringindo de fato as ações dos personagens e não apenas seus discursos. O fato é que a obra em si, por acumular apenas exemplos negativos, tanto de hedonismo quanto de autorrepressão, não favorece nenhuma das duas leituras em especial. No artigo que escrevi com Pedro Dolabela Chagas, chegamos a apontar um personagem secundário como o mais perto de uma baliza moral em toda a obra. Tratava-se do dr. Bergamini, médico que Arnaldo busca para realizar o aborto em Engraçadinha e "reconstruir" sua virgindade, ainda na primeira parte do romance. E, de fato, Bergamini é o único personagem em toda obra cujos pensamentos são mostrados pelo narrador para revelar não hipocrisias e más intenções, mas retidão de caráter. Engraçadinha, que acha sua primeira ida ao ginecologista uma experiência erótica, se despe completamente para a consulta, a fim de se mostrar como ingênua e vulnerável. Como o médico não dá sinais de querer se aproveitar da situação, ela se torna mais assertiva, até perguntar diretamente se ele não a deseja (RODRIGUES, 1994, p. 139). O que Engraçadinha não sabe é que Bergamini se impõe uma restrição moral rigorosa: "A partir do momento em que a cliente acomodava o salto nos estribos de metal, tornava-se santa" (*Ibidem*, p. 134).

Uma moral rigorosa, mas idiossincrática. Por conta desses serviços ilegais, Arnaldo considera Bergamini um bandido, e espanta-se de encontrar nele não "uma face lívida e lúgubre" que combinasse com essa expectativa, mas "certa plenitude" (*Ibid*, p. 107). Na cena em que se conhecem, o próprio Bergamini, sem que Arnaldo pergunte, revela o motivo que o levou a esses serviços:

> Eu era um médico que usava a ética tradicional como todo mundo. Achava o aborto uma indignidade e nunca me passaria pela cabeça a ideia de devolver a virgindade de uma pobre moça. Note que eu falo ao pai e não ao deputado, ao homem público. Não me interessam o Poder, a Autoridade, o Estado. Mas eu tinha uma filha, justamente a mais velha, linda garota, linda. Minha filha gostou de alguém e, vamos usar a expressão do povo: — deu um mau passo. Família rigorosa, muito preconceito e, resumindo: — minha filha se matou. Ora, eu lhe digo, com a maior naturalidade: — eu daria tudo e insisto: — absolutamente tudo para que minha filha tivesse encontrado um crápula. Um crápula igual a mim, sim, senhor. (*Ibid*, pp. 103-104).

É o único momento em todo o romance em que alguém contesta a ética tradicional ao invés de reforçá-la indiretamente (pelo sentimento de culpa ao violar suas expectativas) ou simplesmente de ignorar as dissonâncias entre ela e suas próprias ações na vida privada. A

moralidade pessoal de Bergamini valoriza acima de tudo, como se vê, o cuidado do próximo. O aborto ou uma cirurgia absurda para "restaurar" virgindade podem ser coisas imorais por si mesmas, mas se a sociedade sobrevaloriza a virgindade a ponto de levar uma moça "desonrada" ao suicídio, preservar essas aparências através de meios ilegais é o menor dos males. A essa altura do romance, o leitor pode ainda suspeitar que Bergamini não está sendo sincero, e que abusará de Engraçadinha assim que surja a oportunidade (é o que Arnaldo, Letícia e Engraçadinha acham que vai acontecer), mas assim que a consulta acaba e nada disso é feito, fica evidente a seriedade de seus comprometimentos. Como Engraçadinha admite que não deseja a cirurgia, o médico propõe mentir para Arnaldo. Novamente, tal descumprimento com o acordo pelo qual foi pago é errado sob parâmetros convencionais, mas moralmente correto do ponto de vista de Bergamini naquela situação específica: o de dar total apoio às decisões da moça em posição frágil diante dos preconceitos da sociedade e da vontade do pai.

Bergamini resiste às investidas de Engraçadinha, diz que "[a] mulher só deve amar um de cada vez" (RODRIGUES, 1994, p. 138), mas despede-se da moça arrependido por isso. Não é como o arrependimento de Odorico por não ter espiado Silene, no entanto. Bergamini pensa que deveria ter dormido com Engraçadinha, mas para o bem *dela*, um raciocínio que surpreendentemente (levando em consideração o recorrente no romance) não é cínico, e sim coerente com sua filosofia pessoal. Para Bergamini, "[o] amor múltiplo é uma exigência sadia de sua carne e de sua alma. [...] Cada minuto de fidelidade significa assim um novo desgaste. Há tão pouco amor por isso mesmo: — porque o degradam com deveres, com obrigações" (*Ibidem*, p. 137). Ele pensa, inclusive, que "não encontrara um câncer feminino que não tivesse sua origem na pura e simples falta de amor" (*Ibid*, p. 138). Bergamini mantém sua retidão moral justamente na medida em que se afasta da moralidade social: "Como dever, como obrigação, a fidelidade é uma virtude vil!" (*Ibid*, p. 137). Tal inversão dos valores dominantes, enxergando o que há de vil nas virtudes, o torna um pária aos olhos de pessoas bem colocadas socialmente como Arnaldo, que sabemos ser, por baixo da aparência de exemplo de conduta, mais imoral do que o médico.

Ler esse personagem que não volta a aparecer ou a ser mencionado como a baliza moral de todo o romance tornaria *Asfalto selvagem* mais próximo da interpretação liberal/progressista que indiquei acima, que vê o problema menos nos desejos sexuais do que em sua repressão. O fato de que o representante dessa visão de mundo seja um dos poucos personagens que não são deslegitimados pelo romance (através da exposição de suas hipocrisias e pensamentos abjetos) é indicativo de que ela deve ser levada com certa seriedade. Seria possível, no entanto, dizer que o romance como um todo sustenta esse ponto de vista? A

dificuldade começa pelo fato de que o ponto de vista do personagem está duplicado: o que pesa mais, a moralidade alternativa que Bergamini cala ou a defesa da moralidade tradicional da qual se arrepende em seguida? Em sua trajetória, Engraçadinha passa da determinação a realizar seus desejos a qualquer custo para uma autorrepressão rigorosa e depois para uma nova entrega aos desejos sexuais, e não encontra satisfação em nenhuma dessas atitudes. Isso mostra que o romance de Nelson Rodrigues não confia em soluções fáceis ou diretrizes inequívocas. Em seu mundo, o modo correto de se agir não se encontra nem na entrega completa aos próprios instintos nem na conformação estoica às expectativas sociais, mas sim na mediação constante entre os dois polos, que é o que seus personagens têm tanta dificuldade em fazer. Como eu e Chagas comentamos no nosso artigo, "Rodrigues não construía dualismos nem oferecia modelos: isso era sintetizado em Bergamini, capaz de identificar as contradições entre nossa psicologia e as normas sociais, mas pessimista na ideação de regras satisfatórias de conduta" (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 55).

Essa desconfiança tanto em diretrizes pré-estabelecidas quanto nos sentimentos íntimos de seus personagens tornaria a obra de Nelson Rodrigues idiossincrática não só em relação ao romance de 1930, seja o intimista ou o social, mas também em relação à "sensibilidade 'romântica' emergente no *Bildungsroman* dos anos 50" (*Ibidem*, p. 55), analisada aqui no capítulo anterior. Há, no entanto, pelo menos uma correção que deve ser feita em relação ao nosso artigo. Lá, fazemos um esforço de tomar a moralidade de Bergamini e a do próprio romance por equivalentes, mas isso não se confirma com tanta facilidade. Se Bergamini de fato não é capaz de indicar a Engraçadinha um código de conduta inequívoco, ele, no entanto, *está certo* de qual deveria ser essa conduta: a de um amor-livre, indiferente às normas sociais. Mas a superioridade de tal crença, como vimos, está longe de ser confirmada pelo romance, tão cético em relação aos impulsos humanos. Nesse sentido, há um problema em uma de nossas afirmações na conclusão do artigo. Nelson Rodrigues, como argumentamos lá e insisto aqui, "aceitava que restrições à liberdade pessoal deveriam ser aceitas para o bom convívio coletivo: se não obedecemos a expectativas, não sabemos o que esperar de ninguém; como Bergamini diria, se um casal optou pelo casamento, que ele leve a opção a sério" (*Ibid*, p. 56). O problema está em que isso não reproduz a visão de mundo de Bergamini. Como vimos, ele crê com total convicção que o casamento monogâmico *não* deve ser visto como uma obrigação. Sua defesa da fidelidade não deriva da consideração de que essa é a atitude correta, mas sim do que o médico considera uma covardia sua em questionar abertamente a moralidade dominante. O ponto de vista do romance, portanto, não coincide com o de Bergamini; é, ao contrário, um ponto de vista que só aparece nos interstícios da construção da narrativa, em

negativo, através dos inúmeros caminhos errados que são tomados. Se tanto a entrega aos próprios sentimentos quanto a autorrepressão são ineficazes, ou não há meio possível para o ser humano se elevar moralmente ou o único meio possível é a mediação entre esses estímulos contraditórios. A primeira alternativa é descartada a partir do momento que um personagem cínico e egoísta como Odorico é capaz de uma boa ação (mesmo que essa boa ação não passe do abandono de uma má ação premeditada), de maneira que é a segunda alternativa que se destaca — um ponto de vista que não aparece diretamente no romance, seja na voz dos personagens ou do narrador, e que só pode ser construído pelo leitor. É por conta da sutileza na consolidação de um ponto de vista que foi tão fácil para críticos como José Carlos Oliveira chegarem à conclusão de que a moralidade do romance seria na verdade idêntica à de seus piores personagens.

Se a desconfiança das moralidades pré-estabelecidas, seja as dos partidos políticos ou das igrejas, já era dominante no romance brasileiro da década de 1950, Nelson Rodrigues a estende em relação ao próprio indivíduo. Diferente de Carlos Heitor Cony, entretanto, Rodrigues não vê a ação individual como impossível ou ineficaz na alteração dos fatos. Se a imprevisibilidade acerca das consequências de cada ato une os dois autores, Rodrigues se distingue por mostrar os seus personagens responsáveis por elas mesmo assim. É por isso que sucumbem diante do sentimento de culpa. A tragicomédia de *Asfalto selvagem* não pretende normalizar os vícios que retrata, mas apontar para os perigos que cercam os indivíduos, tanto por fora quanto por dentro, através de uma galeria de exemplos negativos.

A singularidade de Nelson Rodrigues na história do romance brasileiro está na sua ausência de traços românticos. Ele não só não legitima qualquer um de seus personagens (o que tampouco poderia ser dito de Cony), como também sequer concebe que um deles seja diferente, isolado do resto do mundo ficcional (característica romântica que Cony mantém, não só em *O ventre*). O narrador onisciente de *Asfalto selvagem* faz um movimento ambíguo ao passar pelo ponto de vista de diferentes personagens, enfatizando suas singularidades ao mesmo tempo em que os mostra como parecidos. Em outras palavras, nenhum personagem é mais ou menos característico do mundo ficcional como um todo do que o outro; todos compartilham e se desviam em alguma medida do que se pode entender como a moralidade social do romance, que existe apenas enquanto soma das expectativas internalizadas por todos, e não é metonimizada em personagens específicos (como são, no geral, as famílias dos protagonistas nos romances analisados anteriormente). Para atender a essa visão de mundo, Nelson Rodrigues adota a forma do folhetim, que permite substituir o confronto romântico entre eu e mundo por uma série de conflitos episódicos entre impulsos contraditórios. Nenhum de seus personagens

chega a uma resposta sobre como devem viver porque Nelson Rodrigues, pelo menos enquanto autor, desconfia da existência de algo do tipo[69]. Para encerrar com os termos de Haidt, é como se nenhuma fundação fosse de antemão mais valorizada do que a outra. Ao longo de *Asfalto selvagem*, a fundação da Liberdade se mostra em constante tensão com todas as outras, mas qual lado deve ser tomado? Os excessos são nocivos, é certo, como o excesso de autonomia de Engraçadinha na primeira parte do romance e o excesso de submissão às normas religiosas, na segunda. Mas não há fórmulas para chegar ao equilíbrio: cada caso deve ser avaliado por cada um, racionalmente, o que em seu mundo é extremamente difícil.

4.3 A MORALIDADE NO DESENVOLVIMENTISMO

Uma das características de Suzana Flag apontada por Ruy Castro de fato não se encontra em *Asfalto selvagem*: a imprecisão histórica. Se a primeira parte do romance ainda remete pouco a referências temporais precisas, a segunda é ambientada necessariamente entre 1959 e 1960, anos da publicação original do folhetim. A presença de *Les amants* é a principal demarcação desse contexto, enquanto outras referências, mais genéricas, o reforçam: as discussões sobre *Grande sertão: veredas* e sobre a política nacional.

Essas conversas entre anônimos e personagens secundários de início parecem contar apenas leviandades, mas por vezes parecem assumir a posição de um coro, comentando indiretamente a ação do romance. Algumas dessas falas chegam a ser proféticas, levando em conta que o romance antecede em alguns anos o golpe militar de 1964: "Não lhe parece que o Brasil está maduro para o crime político? [...] Uma coisa puxa a outra: — o desenvolvimento e a matança! (RODRIGUES, 1994, p. 240); e "Não vai haver eleição nenhuma! Não há outra saída: — é o golpe! A turma se convenceu que, no voto, o Jânio ganha. Ora, ninguém vai dar posse ao Jânio, claro!" (*Ibidem*, pp. 249-250). Mais pertinentes para o interesse desta pesquisa, no entanto, são os comentários sobre a situação moral do país. Nas últimas páginas do romance, um personagem secundário explica ao amante de Engraçadinha: "O desenvolvimento traz um medonho estímulo erótico. Nunca o brasileiro foi tão obsceno[...] Parecia-lhe nítida e taxativa a relação entre o sexo e a epopeia industrial" (*Ibid*, pp. 551-552).

---

[69] Na cena do consultório, Odorico, ainda impressionado com a própria decência, lê no *Diário de Notícias* um artigo de Gustavo Corção, autor católico do qual já comentamos. O que Odorico pensa em seguida é sintomático: "Esse homem compromete os valores que defende. O sujeito lê o Corção e tem vontade de roubar galinhas!" (RODRIGUES, 1994, p. 342). O próprio Nelson Rodrigues, vale notar, admirava Corção (um comentário elogioso seu aparece na contracapa da edição de 2004 de *Lições de abismo*), mas ele tinha a sensibilidade de perceber que é mais provável que uma moralização assertiva irrite os que já não são adeptos a ela do que os convença à adesão.

Falas desse tipo se encaixam no que José Carlos Oliveira, de maneira perspicaz, entendeu como aquelas "coisas que podem não ser verdadeiras quanto à vida real, mas são os axiomas inevitáveis no mundo singular que Nelson Rodrigues descreve" (OLIVEIRA, 1960, p. 8). São reflexões de caráter metaliterário, que dizem respeito não só ao próprio romance, como à literatura brasileira como um todo. Na mesma conversa, o amante de Engraçadinha critica Guimarães Rosa por seus livros não conterem nenhum estupro (RODRIGUES, 1994, p. 552), o que reforça um juízo literário anterior, feito por outro personagem: "Tinhorão só via uma saída para a ficção do Brasil: — apelar para a boçalidade genial, homérica, miguelangesca de todos nós e de cada um de nós. — 'Ser boçal, mas fidedigno', parecia-lhe a única solução literária e vital do brasileiro" (*Ibidem*, p. 523). O projeto de Tinhorão (outro personagem secundário) parece ser o do próprio *Asfalto selvagem*. É como se Nelson Rodrigues percebesse que os temas sexuais ganhavam cada vez mais espaço em nossa literatura e desaprovasse a forma com que apareciam, principalmente por conta do caráter romântico, pouco "boçal". Por isso a urgência de sua obra em negar os pressupostos românticos e mostrar o sexo e os impulsos como coisas primordialmente nocivas. Leleco, o jovem atormentado, mais sensível que seu meio, não protagoniza uma narrativa de autodescoberta e autoafirmação, mas sim uma narrativa de violência e morte, que culmina com uma prisão que não aconteceria se ele não fosse, justamente, tão sensível. Engraçadinha protagoniza duas paixões "loucas", mas não há nada de admirável nisso: a primeira, incestuosa, não deriva de um amor mútuo, mas de uma obsessão doentia que leva a dois suicídios, o do amante e o do pai; a segunda ela própria reconhece como uma fraqueza, e qualquer idealização sobre as paixões fortes e incontroláveis torna-se difícil quando, em casa, ela percebe que é desejada pelo próprio filho, como se as consequências daquele primeiro vício ainda a perseguissem. Embora na carta que encerra o romance Letícia reitere que sentia "amor e não tara" (*Ibid*, 1994, p. 555), o romance não concebe qualquer forma de paixão que não leve a violências, contra o outro ou contra si. O que outros entenderiam como romântico, Nelson Rodrigues evidencia como patológico. Se o contexto histórico contribuiu para essa situação, como os personagens secundários de *Asfalto selvagem* sugerem (mas nunca comprovam, é claro), esse contexto também é patológico. Tal fato favoreceria o que apontei anteriormente como a leitura conservadora do romance; isto é, com uma sociedade menos liberal, menos interessada no desenvolvimento econômico e na liberdade individual do que na preservação de uma moral tradicional, as tragédias que o romance narra poderiam não ocorrer, já que os impulsos seriam mais eficientemente reprimidos. O romance não sustenta essa leitura, pois tais falas podem ser lidas em uma chave cômica, mas é uma sugestão que reaparece com ênfase suficiente para que não seja ignorada. É uma perspectiva extremamente cínica, pouco

convincente como leitura do mundo real (como observou José Carlos Oliveira) e que dificilmente funcionaria em um romance que não fosse tão hiperbólico tanto em seus aspectos cômicos quanto melodramáticos. Talvez por isso mesmo fosse uma concepção de moralidade irreproduzível, que não se encontraria em outros autores além do próprio Nelson Rodrigues. Ao mesmo tempo, é um contraponto instigante às idealizações românticas predominantes no romance da época — motivo suficiente para justificar um resgate da produção romanesca de seu autor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira coisa que se poderia objetar a este trabalho é que ele se concentrou mais em especificidades do que em redundâncias, o que pode ser contraproducente levando em conta o objetivo de entender a produção da década de 1950, além dos romances analisados em detalhe. Como afirmei na introdução, no entanto, tomei como objetivo mudanças *pontuais*. Vistos de perto, os romances parecem idiossincráticos (o que certamente são), mas tomando-se maior distância é possível ver generalizações. Assim, a defesa de uma síntese entre as fundações da Liberdade, Cuidado e Santidade, o que significa dizer uma síntese entre a autonomia moral e uma moralidade cristã, é característica específica de Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino. Por outro lado, isso se encaixa nas características mais abrangentes da legitimação romântica do indivíduo, que podem ser encontradas também em Clarice Lispector e naquilo que Pedro Dolabela Chagas chamaria de produção "terapêutica", nos anos 70. Tomando mais distância ainda, vemos o recorte romântico que opera o mundo ficcional, distinguindo um indivíduo mais sensível de seu meio hipócrita e regido por convenções vazias, que inclui, além de Telles, Sabino e Lispector, também Carlos Heitor Cony. O Antonio Olavo Pereira de *Marcoré*, por sua vez, se encaixa em uma defesa da liberdade individual, embora sem o respaldo romântico. E *Asfalto selvagem* aparece como o contraponto a tudo isso: uma obra que deslegitima o exercício da autonomia. Ainda assim, parte dos pressupostos comuns a todas essas obras, que é a característica que melhor define o tratamento da moralidade no romance brasileiro dos anos 1950: o fato de representar seus personagens sem que uma moralidade externa, facilmente decodificável pelo leitor, sirva de centro de sentido para toda a trajetória. A autonomia moral, portanto, é objeto central, independentemente de que seja para ser defendida, criticada ou ter sua eficácia relativizada.

O que resta fazer, à guisa de conclusão, é entender como isso se relaciona com seu tempo. Isto é, por que os anos 1950 favoreceriam esse tratamento da moralidade? Não pretendo defender qualquer relação causal entre a história e a literatura. Não vejo os romances analisados aqui como *respostas* ao Brasil contemporâneo, nem vejo determinadas mudanças sociais como imprescindíveis para que determinados romances fossem escritos do jeito que foram. Há, no entanto, a possibilidade de que diferentes fatores extraliterários influenciassem a maneira que certas obras foram recebidas. Posto em termos de evolução literária, o Brasil das décadas de 1940 e 1950 pode não ter *provocado* as variações analisadas aqui, mas pode ter contribuído para sua *seleção*. O que se segue nas próximas páginas, à guisa de conclusão, são algumas

considerações a esse respeito, em que remeto à história e à literatura anterior, contemporânea e posterior a fim de entender melhor por que a autonomia moral se tornaria um objeto tão central para o romance desse período.

Nos capítulos anteriores, remeti à interpretação de Luís Bueno de que a década de 1930, longe de ser caracterizada apenas pela polarização entre regionalistas e intimistas, também foi cenário de grandes dúvidas por parte de nossa intelectualidade. Na contramão de outros historiadores da literatura que veem o romance de 30 como continuidade do modernismo de 1922, Bueno aponta para as diferenças entre os dois momentos, em especial em relação ao espírito "utópico" do movimento modernista, que cede lugar a um grande pessimismo:

> a ideia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. (BUENO, 2015, p. 59).

Os primeiros anos da década, para Bueno, se caracterizariam enquanto "tempo da dúvida honesta" (*Ibidem*, pp. 103-112), em que a constatação do fracasso nacional (seja político ou moral) ainda não era acompanhada pela defesa de soluções específicas. Era um cenário de "desorientação ideológica" (*Ibid*, p. 103n), e como exemplo disso Bueno nota que os primeiros romances de Jorge Amado e Plínio Salgado tendiam a ideologias opostas às que seus autores viriam a adotar assertivamente pouco depois: no caso de Salgado, futuro integralista, *O esperado* era um livro vagamente simpático ao comunismo; no caso de Amado, como vimos, *O país do carnaval* foi recebido como um romance de orientação católica. Ao mesmo tempo, autores como José Lins do Rego, de um lado, e José Geraldo Vieira, do outro, publicariam obras que serviriam de modelos para a polarização que começava a tomar corpo. "Em 1933", diz Bueno, já "era preciso ter a alma sob o abrigo de alguma ideologia definida" (*Ibid*, p. 199). Assim, a polarização se substanciava mais em distinções ideológicas do que formais, e autores que exploravam tanto o "social" quanto o "psicológico", como Graciliano Ramos ou Lúcio Cardoso, seriam muitas vezes alocados por seus pares a determinado lado da polarização mais de acordo com seu posicionamento político do que com as obras que produziam de fato. A polarização, no entanto, era desproporcional, e o romance social se tornaria dominante em nossa literatura entre 1933 e 1936 (*Ibid*, p. 159). Como aponta Bueno, um autor católico como Octávio de Faria, que inicialmente recebera com entusiasmo autores "do Nordeste" como Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, passaria a combatê-los pouco depois: sua briga, "é,

portanto, contra essa hegemonia, um ataque claro de quem está querendo ganhar espaço num ambiente intelectual que parece querer expulsá-lo e aos autores que ele considera os bons, ou, pelo menos, coloca-los num lugar bem secundário em nossa literatura" (BUENO, 2015, p. 403). Não por acaso, Faria manteria seus elogios a Rachel de Queiroz na mesma medida em que a crítica de esquerda passaria a negligenciá-la, como se autora estivesse "tornando-se intimista" (*Ibidem*, p. 404).

A partir da segunda metade da década, no entanto, o "romance proletário chegara a uma espécie de esgotamento, muito natural para uma modalidade que se convertera em verdadeira moda" (*Ibid*, p. 411). Sem "novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas" (*Ibid*, p. 412) nesse gênero, os romances intimistas puderam ganhar mais espaço. Além desse "esgotamento natural", Bueno aponta pelo menos uma circunstância histórica que pode ter contribuído para o enfraquecimento da literatura militante de esquerda do período: a instauração do Estado Novo em 1937. A política de Getúlio Vargas colocava esses autores em uma posição ambígua: por um lado, sua ideologia era reprimida pelo Estado (incluindo a censura direta de livros), enquanto, por outro lado, os próprios autores eram convidados a ocupar cargos públicos. Se essa ambivalência não foi a única responsável pelo enfraquecimento da literatura proletária e social do período, ela certamente contribuiu para que uma retórica enfaticamente revolucionária passasse a ser vista com mais desconfiança.

Ao mesmo tempo, circunstâncias históricas mundiais tornariam também o conservadorismo dos autores intimistas objeto de suspeita. A proximidade da Segunda Guerra Mundial e a barbárie do fascismo (ideologia com a qual Octávio de Faria simpatizara abertamente no início da década) fez com que o conservadorismo antiliberal associado aos católicos tampouco fosse visto com bons olhos. Assim, embora o intimismo e a exploração psicológica se tornassem mais valorizados pela crítica do que nos anos anteriores, o teor de militância conservadora, não. Com a fragilização das ideologias que sustentavam os dois lados da polarização, a literatura didaticamente engajada cedia lugar novamente a uma literatura mais desconfiada e desesperançada, no que Bueno chama de "tempo da nova dúvida" (*Ibid*, p. 401). *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, citado no terceiro capítulo, seria exemplo disso. Nesse contexto, a literatura dos anos anteriores era reavaliada sob "a percepção de que autores que não seguiram rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes" (*Ibid*, p. 426) — o que parece se dever tanto à saturação de formas exaustivamente repetidas em poucos anos quanto à desconfiança com as ideologias que as acompanhavam.

Ainda assim, a polarização não sairia totalmente do horizonte de nossa intelectualidade nas décadas seguintes. Tanto Luís Bueno (2015, pp. 19-26) quanto Pedro Dolabela Chagas (2020, pp. 80-81) sugeririam que o sucesso posterior de autores como João Guimarães Rosa e Clarice Lispector (certamente os principais prosadores brasileiros surgidos na década de 1940) se deveria em parte ao fato de se apropriarem, para novos fins, de códigos literários consolidados nas duas vertentes do romance de 30. Em ambos os casos, que fique claro, sem o viés militante de seus antecessores mais engajados. Esse parece ser o dado mais importante. Se havia um debate em torno de qual tendência descreveria melhor um romance como *Marcoré*, é porque a distinção entre "social" e "psicológico" ainda era tida como válida em 1957. Todavia, com exceção do comentário de Paulo Rónai enfatizando como o romance de Antonio Olavo Pereira *não* segue o modelo de romance católico, essa discussão passou a seguir, no geral, parâmetros formais, e não ideológicos. Gilberto Freyre, ao falar do caráter "local" do romance, não queria defender que existisse qualquer crítica social, que caracterizara o regionalismo de 30; referia-se, ao contrário, apenas à representação de uma realidade tipicamente brasileira. Do mesmo modo, os críticos que associariam *Marcoré* à linhagem introspectiva de nosso romance não pretendiam argumentar que se tratava de um romance católico.

Quais outros fatores podem ter contribuído para a falta de força no teor militante, de esquerda ou de direita, nesses anos? Em primeiro lugar, a esquerda não sairia de sua posição ambígua com o fim do Estado Novo. Embora intelectuais de esquerda tenham contribuído para a redação da nova constituição de 1946, o Partido Comunista não demoraria para ser novamente posto na ilegalidade. Pouco depois, se veriam defendendo justamente Getúlio Vargas, que em seu segundo governo, acentuadamente trabalhista e desenvolvimentista, seria atacado pelos setores mais conservadores do país. Tampouco é irrelevante para o enfraquecimento das esquerdas as cisões internas nos partidos comunistas de todo o mundo, que aumentaram com a morte de Stálin em 1953 e o subsequente afastamento de suas políticas por parte da União Soviética sob a liderança de Nikita Khrushchov. Nesse período, mesmo um militante notório como Jorge Amado se afastaria do Partido, o que teria repercussões para sua obra literária — em 1958, Amado publicaria *Gabriela, cravo e canela*, seu primeiro romance desde *O país do carnaval* a não abordar temas sociais por um viés militante.

Além disso, os vinte e cinco ou trinta anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial foram, não só para o Brasil, mas para todo o mundo capitalista, um período de acentuada prosperidade econômica, a ponto do historiador Eric Hobsbawm se referir a eles como "a Era de Ouro" do capitalismo global (HOBSBAWM, 1995, p. 15). Nesse contexto de desenvolvimento, em que enfim uma classe média se consolidaria no Brasil, não é de se

surpreender que narrativas centradas em restrições aléticas de caráter social (especificamente, a miséria e a repressão) perdessem apelo. Não que não houvesse mais pobreza no país, é claro. Mas é de se levar em conta que os pobres nunca foram o público desses romances. Se na década de 30 o público leitor esteve muito interessado na representação do Outro, do qual o pobre é uma de suas manifestações (esse é o argumento de Luís Bueno em seu livro), nas décadas seguintes o interesse parece ter migrado para representações próximas de sua própria realidade. Isso é muito perceptível nos romances de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino e Adalgisa Nery, cujos protagonistas são leitores em potencial das próprias obras, por assim dizer. Em *Marcoré*, embora a realidade social representada ainda seja "outra", o narrador, para repetir o comentário de Antônio Houaiss, possui uma mentalidade próxima de seus contemporâneos de classe média urbana; e em *O ventre*, por sua vez, a realidade é conhecida (a classe média carioca), e apenas o protagonista é uma figura potencialmente estranha, por sua aparente apatia.

Isso significa que o romance regionalista desapareceu? Longe disso. Alfredo Bosi diria que enquanto "o veio neorrealista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua sendo viva a ficção intimista" (BOSI, 2015, posição 12962). O comentário é válido apenas na medida em que se enfatize mais o "neorrealismo" do que o "regionalismo". Isto é, o romance regionalista de 30 foi marcado por uma intenção documental de denunciar mazelas sociais atuais com o mínimo de "estetização" possível. Essa intenção se "exauriria" nas décadas seguintes, de fato, mas não a ambientação "regional". Pedro Dolabela Chagas chega a falar em "longos anos 1930" (CHAGAS, 2020, pp. 75-90), no sentido de que padrões de enredo, de personagens e de ambientação consagrados no romance de 30 seriam reaproveitados nas décadas seguintes. Mas note-se: *reaproveitados* e não *preservados*. As novidades não foram pouco significativas. Ainda na década de 1940, romances como *Fogo morto* (José Lins do Rego, 1943), *Terras do sem-fim* (Jorge Amado, 1943) e *Cascalho* (Herberto Sales, 1944) renovaram o regionalismo ao se afastarem da "fotografia documental" em prol de um escopo mais abrangente, que recuava décadas no passado a fim de narrar os processos históricos que criaram o Brasil presente. Nos anos 50 e 60, o distanciamento da realidade imediata seria ainda maior. Romances como *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa), *O fiel e a pedra* (Osman Lins, 1961), *Corpo vivo* (Adonias Filho, 1962), *O coronel e o lobisomem* (José Cândido de Carvalho, 1964) e *A hora dos ruminantes* (José J. Veiga, 1966) utilizavam o sertão, a província e figuras como coronéis e jagunços não como dados da realidade presente ou histórica, mas como arquétipos facilmente reconhecíveis pelos leitores. São romances pouco interessados na denúncia social,

que priorizam a exploração formal (como *Corpo vivo*, que narra uma história de conflitos de terra com o rigor formal do *nouveau roman* francês) e linguística (como *Grande sertão: veredas*), que apresentam elementos fantásticos (*A hora dos ruminantes*), conflitos metafísicos entre o bem e mal (*O fiel e a pedra*) e até mesmo se permitem a olhar para o passado coronelista com humor e saudosismo (*O coronel e o lobisomem*) — elementos, em suma, inimagináveis para os fins pragmáticos do romance regionalista de 30. Se Bosi aponta para uma predominância da linhagem intimista nesse período é por considerar pertencentes a ela autores como os mencionados acima, que na verdade se apropriavam de códigos de ambas as vertentes do romance de 30, além de acrescentar códigos novos.

Assim, o universo do regionalismo de 30 continuou presente, mas sem a intenção de crítica social como principal atributo. O que não significa um desinteresse pela realidade brasileira, seja atual ou passada. *Marcoré*, como vimos, apresenta um retrato do conflito entre a modernização e a tradição através da narrativa da dissolução de uma família. Diversas outras obras do período continuariam interessadas no Brasil antigo ou tradicional. *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, os últimos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, nomes consolidados do intimismo de 30, e publicados, respectivamente, em 1954 e 1959. Ou ainda *A madona de cedro*, de 1957, segundo romance de Antônio Callado, que começaria sua carreira nos anos 50 e que em sua *História concisa* Bosi incluiria entre os intimistas, apesar de seu interesse nos costumes de um Brasil "profundo". O que torna essas obras tão diferentes em relação ao predominante nos romances regionalistas de 30? Principalmente duas coisas: os enredos não serem mais motivados por restrições aléticas opressivas, pelo menos não enquanto restrições fundamentadas na injustiça social (outras formas de restrições aléticas, como doenças graves, são recorrentes na literatura dos anos 50); e, como consequência disso, os romances não defenderem mais uma mudança da estrutura política como solução para os problemas narrados.

E quanto ao intimismo, por que sua sobrevida em relação à ideologia conservadora? Em primeiro lugar, é importante notar que os códigos formais associados ao romance intimista (basicamente, a introspecção psicológica e a estruturação de seus conflitos em torno de questões morais) são ainda mais genéricos do que os associados ao regionalismo, e portanto é previsível que continuassem sendo encontrados na literatura posterior (na verdade, é até mesmo difícil imaginar obras que *não* os apresentem, enfatizando mais uma vez que a polarização era principalmente ideológica, e não estética), independentemente de uma influência direta. Todavia, é interessante que a valorização desses códigos pela crítica no final da década de 1930 não tenha significado uma valorização dos ideais aos quais estiveram associados nos anos

anteriores. Quais ideais os substituíram? O principal fator, nesse sentido, parece ter sido a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, que se popularizou por todo o mundo nos anos do segundo pós-guerra, com especial produtivamente na ficção. Basta pensar que romancistas desse período como o norte-americano Ralph Ellison, o argentino Ernesto Sabato ou o japonês Kobo Abe seriam influenciados pelo existencialismo. Embora o próprio Sartre fosse marxista, a ênfase (romântica, vale repetir) do existencialismo no fato de que o indivíduo seria o único ponto de apoio para si mesmo encontraria respaldo no ceticismo de diversos intelectuais, tanto em relação aos partidos políticos quanto em relação às religiões. Assim, o existencialismo oferecia tanto uma saída positiva para o espírito desesperançado e descrente que caracterizou os anos durante e após a Segunda Guerra Mundial (ou, no Brasil, o que Luís Bueno chamou de "tempo da nova dúvida"), através do exercício da autonomia (como aconteceria em Clarice Lispector); quanto um diagnóstico mais aprofundado dessa mesma desesperança, vendo-a como sinônimo da condição humana (como aconteceria em Carlos Heitor Cony). O existencialismo se tornaria tão influente[70] que os autores brasileiros dos anos 1950 que tentariam se manter na tradição do romance católico precisavam encará-lo de alguma forma, seja para recusá-lo abertamente (embora, ao mesmo tempo, absorvendo alguns dos recursos formais associados à literatura existencialista), como no caso de Gustavo Corção, seja para se apropriar de seus pressupostos e de seu imaginário como meio mais convincente para uma defesa da moralidade cristã, como em Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino. Outro exemplo é interessante: *O braço direito*, de Otto Lara Resende, talvez seja o romance católico aos moldes do intimismo de 30 mais tardio de nossa literatura, sendo publicado em 1964. Em um texto sobre o autor, Augusto Massi aponta, no entanto, que os próprios autores intimistas o consideravam algo diferente: "para os escritores católicos, Otto está mais próximo da literatura do absurdo. Confrontado com o ato gratuito de Gide, o absurdo de Camus e o existencialismo de Sartre talvez não passe de um catolicão. Penso que a prosa do Otto deve ser interpretada à luz dessa tensão" (MASSI, 2014, p. 155).

Com o imperativo político enfraquecido, a literatura brasileira dos anos 1950 parece ter se concentrado na discussão da fé e da sua perda[71]. Uma discussão menos militante do que nos anos 30, no entanto, já que se permitia maiores questionamentos. O breve comentário de

[70] Um bom exemplo da recepção do existencialismo no Brasil é o estudo *O existencialismo*, de Alceu Amoroso Lima, publicado em 1951, em que o autor se propõe a criticar seus fundamentos de um ponto de vista católico. Em 1956, o livro foi reeditado com outro estudo anterior do autor, *Mitos do nosso tempo*, de 1943. Essa edição se encontra disponível em: https://archive.org/details/oexistencialismo00lima/mode/2up. Acesso em: 17/01/22.

[71] Este trabalho é sobre o romance, mas não é pouco significativo que Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, tenha lançado *Claro enigma* em 1951, coletânea de poemas mais metafísicos, pessoais e obscuros, após os poemas engajados de *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945).

Thomas G. Pavel, nas páginas finais de seu *The lives of the novel*, descreve bem o debate desse contexto:

> Esses autores [existencialistas] compartilham a convicção de que somos seres morais imperfeitos, e que, apesar das superficiais variações históricas e geográficas, nossa imperfeição tem sempre características similares. As pessoas agora não são muito diferentes de seus antepassados, mas o mundo em que vivem não lhes oferece os meios para tomar conta de suas próprias psiques enigmáticas. O enfraquecimento da crença religiosa, considerado uma característica definidora da era moderna, é deplorado por romancistas de orientação religiosa e exaltado pelos existencialistas seculares. (PAVEL, 2013, pp. 292-293)[72].

Vale notar que os romancistas sociais de 30 pouco se dedicavam a "negar" Deus. Consideravam, ao contrário, a própria questão irrelevante (e até mesmo alienante) diante das condições sociais opressivas do presente. Nos anos 50, por sua vez, ela era assunto central, e mesmo romances no geral mais próximos do regionalismo dedicariam grande atenção à existência ou não do metafísico, do predestinado e do milagroso: pense-se nas reflexões sobre a existência do Diabo em *Grande sertão: veredas*, ou as cenas ambíguas de conversas com os mortos em *O fiel e a pedra* ou de bruxaria em *Corpo vivo*. Em relação aos romances de linhagem intimista sequer é necessário repetir o quanto esse debate é central (os capítulos anteriores já o fizeram). Como vimos, o que um crítico como José Carlos Oliveira criticaria em Fernando Sabino é justamente o fato de "deplorar", e não "exaltar", a perda da religião no mundo moderno.

Seria apenas em meados da década de 1960 que uma nova inversão seria perceptível, e a questão social mais uma vez se sobressairia à religiosa. Dois fatores contribuíram para isso. Em primeiro lugar, os exemplos bem-sucedidos das revoluções chinesa (1949) e cubana (1959), que religariam os intelectuais à esquerda em meio à desilusão com a União Soviética. Em segundo lugar, o golpe de estado de 1964, e, principalmente, a instituição do AI-5 em 1968 levariam grande parte da intelectualidade brasileira ao engajamento político. Em *Um homem sem rosto*, de Olympio Monat, publicado em 1964, a crítica social, pouco frequente uma década antes, reaparece ao narrar o drama dos pobres em paralelo aos dramas "mesquinhos" de ordem existencial e moral da pequena-burguesia (CHAGAS, 2020, p. 90). Há na literatura mais engajada desses anos, que pode incluir ainda romances como *Revolução dos homens* (Wilson

[72] Todas as citações de Pavel, 2013, em tradução minha: "These authors share the conviction what we are imperfect moral beings, and that, despite superficial historical and geographic variations, our imperfection always has similar features. People now are not very different from their ancestors, but the world in which they live does not offer them the means to take charge of their own enigmatic psyches. The weakening of religious belief, assumed to be a defining feature of the modern age, is deplored by religiously oriented novelists and extolled by secular existentialists."

Rio Apa, 1967), *Zero* (Ignácio Loyola Brandão, 1974) e *A festa* (Ivan Ângelo, 1976), o retorno de um pendor à crítica social, mas em uma roupagem nem sempre "neorrealista", já que a experimentação formal (a fragmentação, principalmente) era frequente, assim como a influência da literatura existencialista ao tratar a alienação da vida moderna — o que dá um ponto de vista mais "introspectivo" e "psicológico" aos temas "sociais".

Não parece coincidência que seja justamente nesse período que a literatura católica se esgota definitivamente. Octávio de Faria só encerrou seu ciclo de romances da "Tragédia burguesa" em 1979, um ano antes de sua morte, mas sua recepção já não era das melhores nos anos que sucederam ao golpe, como atesta o péssimo juízo que faz dele João Luís Lafetá em seu estudo sobre o romance de 30, publicado no início dos anos 1970. Com a exceção de Faria, é difícil pensar em outro romancista católico em atividade após a segunda metade da década de 60. *Fio de prumo*, o último romance de Antonio Olavo Pereira e sua obra mais abertamente moralizante, parece ter sido o último fôlego do romance católico. A julgar pelo acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, sua recepção foi quase nula. Diversos fatores podem ter influenciado para que o entusiasmo com que *Contramão* e *Marcoré* foram recebidos não ter se repetido uma terceira vez, inclusive um muito simples: a possibilidade de que *Fio de prumo* fosse pior do que os outros. No entanto, o que chama a atenção não são as críticas negativas, que na verdade pouco existiram, e sim o silêncio — e mais especificamente o silêncio *a respeito de certos elementos do romance*. Afinal, existiram críticas, e no geral positivas, mas elas se limitavam a elogiar a construção de personagens, guardando um curioso silêncio sobre o capítulo final, centro de sentido de todo o romance com sua crítica à falta de religião das novas gerações, como vimos. Lembremos o que o protagonista escuta de seu filho quando recusa o plano de vender carros usados como novos: "É por isso que papai não vai por diante! Quer ser durão a vida inteira, diferente dos outros, parece udenista" (PEREIRA, 1965, p. 230). O "udenista" se refere à União Democrática Nacional (UDN), partido conservador que se opôs ao segundo governo de Vargas e que colaboraria com o regime militar (muitos de seus quadros migrariam para o partido oficial da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional). Enquanto autores como Lygia Fagundes Telles e Fernando Sabino tiveram muito cuidado de defender uma moralidade cristã de um ponto de vista "progressista", com foco total na empatia, Antonio Olavo Pereira sugere uma associação direta entre a retidão moral de seu protagonista e conservadorismo, não só moral, mas também político. O silêncio a respeito de toda essa parte do romance pode sugerir um desconforto em lidar com o assunto após o golpe militar, seja para defender a posição do autor, e assim assinalar uma possível simpatia com o novo regime, seja para condená-lo, criticando um autor na época muito respeitado. Especulações à parte, é

expressiva a coincidência entre o que parece ser o encerramento do ciclo do romance católico em nossa literatura, através de obras como *Fio de prumo* e *O braço direito*, e o golpe de 64.

Assim, a pluralidade que caracteriza o romance brasileiro dos anos 1960 e 1970 não deve ser entendida apenas no sentido de aquisição, em que elementos antes raros — como o humor e a experimentação formal — passaram a conviver com os elementos já recorrentes. Ao contrário, ao mesmo tempo em que coisas novas apareciam (ou reapareciam, como no caso da literatura engajada), outras saíam de cena. Esse parece ser o caso do romance católico, que desapareceria após ter ocupado um espaço importante em nossa literatura por mais de três décadas. A dita linhagem intimista de nosso romance passaria a lidar ou com os problemas sociais de uma perspectiva existencial, como indicado acima, ou com uma perspectiva cínica sobre a condição humana (como Carlos Heitor Cony), ou ainda com o tom "terapêutico" sugerido por Pedro Dolabela Chagas e comentado no terceiro capítulo. Em qualquer um dos casos, a solução pela fé e/ou pela dominação das vontades individuais não seria mais considerada. A liberdade era o valor máximo: os autores ou idealizavam seu exercício ou lamentavam sua ausência, mas nunca mais sugeririam sua limitação como necessária para o comportamento adequado.

Como ficam as obras analisadas neste trabalho vistas por essa luz? O *Bildungsroman* dos anos 1950 se confirma como uma produção especialmente influente, já que é nela que se consolida a legitimação romântica da vontade individual em contraste ao meio hipócrita e mesquinho que a literatura de teor terapêutico explorará em seguida. Caio Fernando Abreu, que surgiria no início da década de 70, se encaixaria nesse contexto, assim como as obras tardias de Clarice Lispector, cada vez mais imersas nos abismos da subjetividade, como *Água viva*, de 1973. Fernando Sabino, embora não viesse a publicar outro romance até 1979, também seria influente nessa produção, como se vê no romance de Luiz Vilela, *Os novos*, de 1971 — um romance de geração com personagens intelectuais e boêmios, assim como *O encontro marcado*, mas no contexto da ditadura. Quem também dramatizaria a ditadura em uma forma de "*Bildungsroman* terapêutico", por assim dizer, seria a própria Lygia Fagundes Telles, em seu terceiro romance, *As meninas*, publicado em 1973. É um romance ao mesmo tempo muito diferente e muito semelhante a suas obras anteriores. Por um lado, Telles se apropria de inovações estéticas pouco frequentes em sua produção anterior, como os fluxos de consciência e a polifonia: o romance possui três protagonistas, e cada uma dita um ritmo diferente para a narração, que se alterna, às vezes em uma mesma frase, entre a terceira pessoa e monólogos interiores. Ainda assim, o tratamento da moralidade é basicamente o mesmo. Cada protagonista representa um código de valores análogo aos apresentados em *Ciranda de pedra* ou em *Verão*

no aquário. Ana Clara, jovem viciada em drogas, encarna a moralidade hedonista, que não se preocupa com nada além da própria liberdade, que já havia aparecido em Otávia (dessa vez, no entanto, tal hedonismo leva à própria destruição); Lorena, a personagem que ocupa mais espaço, é a jovem sensível e naturalmente boa, análoga à Virgínia; e Lia, enfim, é a militante comunista, que ocupa um papel semelhante ao de Bruna. Pode parecer estranho que uma jovem comunista e uma religiosa "carola" ocupem funções semelhantes nos romances, mas é o que ocorre. É quase como se a autora, vendo que a religião não era mais tão relevante enquanto possibilidade normativa de comportamento para a juventude dos anos 60, a substituísse pela militância política, esta sim em evidente ascensão. As *ideologias* de Bruna e Lia certamente são bem diferentes, mas elas se aproximam na medida em que são sujeições a dogmas, que visam a supressão da vontade individual — algo que Lygia Fagundes Telles nunca defende, como vimos. Lia nunca chega a abandonar suas crenças políticas, mas passa a se relacionar com elas de maneira menos dogmática, ao perceber que o importante não é seguir as orientações do partido, mas o próprio coração. "Eu devia ter feito alguma coisa por ela e o que fiz? Discurso. Essa puta vocação pra discurso" (TELLES, 2009, p. 262), censura-se, perto do final do romance, quando Ana Clara morre por conta de seu modo de vida hedonista. Novamente, Telles coloca o comprometimento espontâneo com a fundação do Cuidado, em um sentido de caridade cristã, como o mais importante para qualificar alguém como bom. A viagem de Lia para a Argélia, que se projeta no final da obra, lembra mais a viagem espiritual de Virgínia em *Ciranda de pedra* do que um objetivo político pragmático (se a ação política fosse o principal, Lia poderia ficar no Brasil, afinal havia muito a se fazer no país durante a ditadura). Assim, *As meninas* lida com a ditadura, mas defende a mesma moralidade dos romances anteriores, aquela síntese entre as fundações da Liberdade, do Cuidado e da Santidade. O que muda são os meios que chegam a isso: ao invés de narrar a trajetória de uma única personagem que descobre esses valores em si, Telles narra três trajetórias que se iluminam mutuamente[73].

O outro lado dessa moeda é o da crítica à sociedade e moralidade burguesa de um ponto de vista existencialista, sem, no entanto, que se contraponha uma legitimação romântica de indivíduos idiossincráticos, naturalmente "melhores" que seu mundo. Carlos Heitor Cony avançaria nos anos 60 e 70 como o principal nome dessa tendência, em que o exercício da autonomia é visto como ineficaz ou impossível. Os autores mais engajados responsabilizariam

[73] Uma análise mais detalhada das semelhanças dos três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles no que se refere à construção da moralidade foi apresentada no XVII Congresso Internacional ABRALIC de 2021, sob o título, admito que pouco criativo, "A construção da moralidade nos três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles". Uma versão escrita da apresentação ainda está para ser publicada.

a alienação do mundo capitalista por essa situação; outros, a condição humana. Na maior parte das vezes, preserva-se uma ambiguidade em torno de qual dessas esferas seria mais determinante, como se vê nas próprias obras de Cony ou nas de um autor como Esdras do Nascimento, que estrearia em 1963 com *Solidão em família*. O cinema brasileiro desse período também exploraria essa dinâmica, vale dizer, em filmes como *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, de 1964, e *São Paulo, Sociedade Anônima*, de Luís Sérgio Person, de 1965 — o que evidencia mais uma vez a profundidade com que o pensamento existencialista se proliferou entre nossos intelectuais.

O que sairia determinantemente de cena seria aquela crítica *antirromântica* que vimos em Nelson Rodrigues. Apenas um contemporâneo produziria obras semelhantes: Mário Donato. Seu polêmico romance de estreia, *Presença de Anita*, de 1948, levaria o autor a ser excomungado da igreja católica. Assim como as obras de Rodrigues, é um romance que articula elementos de "baixa literatura", como o erotismo, a violência e até mesmo o fantástico, para narrar uma história que deslegitima os impulsos de seu protagonista. Eduardo, traumatizado pela negligência materna durante a infância (traço estereotipadamente freudiano que é enfatizado ao longo da narrativa), torna-se obcecado por "Cíntia", um ideal de mulher "selvagem" que seria capaz de tirar sua vida do marasmo burguês em que vive. Eduardo imagina que encontra esse ideal materializado em Anita, mas ao longo de seu caso extraconjugal com ela percebe que não é verdade: o sofrimento em que entram então os leva a um pacto de suicídio. Anita morre, mas Eduardo sobrevive ao tiro que dá em si mesmo. O que se segue é a manipulação, por parte da família de sua esposa, extremamente influente na sociedade, para limpar sua imagem e torná-lo uma vítima aos olhos do júri. Eduardo lentamente se convence de que não desejava se matar realmente, e os ideais românticos que apresenta no início do romance se evidenciam cada vez mais como puro cinismo, caprichos que o levam a arruinar a vida dos outros enquanto a sua é preservada graças à sua posição social. Nem mesmo o retorno de Anita como fantasma é capaz de puni-lo, e o romance se encerra com Eduardo indo ao encontro da irmã da própria esposa, a "Cíntia" da vez, sugerindo que continuará perseguindo esse ideal impossível, e talvez arruinando outras vidas no processo. *Presença de Anita* foi um romance bem famoso, elogiado por nomes como Octávio de Faria na época, mas, assim como os romances de Nelson Rodrigues, seria pouco lido nas décadas seguintes e hoje, no geral, ignora-se que a minissérie de mesmo nome televisionada no início dos anos 2000 é uma adaptação. Mário Donato publicaria ainda outros quatro romances entre 1954 e 1963 — seu sexto e último romance seria publicado apenas em 1978. Assim como aconteceria com Nelson Rodrigues, a instauração da ditadura militar no país coincide com a diminuição de sua produção

literária. Talvez seja apenas coincidência, talvez seja por conta da censura (*O casamento*, romance de Rodrigues de 1966, foi o primeiro livro a ser censurado pelo regime), mas também pode ser que o ambiente de repressão política não combinasse com o interesse desses dois autores em retratar a capacidade humana de fazer o mal em meios ao mesmo tempo moralistas e inconsequentes. Assim, a associação entre desenvolvimentismo e "tara", sugerida pelos personagens secundários de *Asfalto selvagem*, se tornaria mais convincente, pelo menos enquanto representação literária. Uma análise mais detalhada da carreira de Rodrigues e Donato poderia ser ilustrativa a esse respeito.

E quanto a *Marcoré*? Como vimos, o próprio Antonio Olavo Pereira não daria continuidade à moral mais liberal defendida nesse romance, e *Fio de prumo* seria um passo na direção de uma moralidade católica conservadora não muito diferente do intimismo de 30. A especificidade de *Marcoré* está na sutileza com que tenta entender os dois lados de um conflito social, sopesando seus prós e contras, ao invés de idealizar um lado e concentrar as críticas apenas no outro. O grande "vilão" por assim dizer, não é nem a tradição em si nem o indivíduo liberal que se afasta dela, mas o processo histórico que leva ambos a conviverem em um contexto sem possibilidades de conciliação. Em uma literatura que tantas vezes representaria o choque entre mentalidades, quantos outros romances demarcariam seu ponto de vista pró-modernização com tamanho lamento pelo que está sendo perdido? Talvez algo assim se encontre em *Menino de engenho*, com seu narrador em primeira pessoa apegado ao passado ao mesmo tempo em que reconhece a injustiça sobre a qual aquela sociedade se estruturava — mas a simpatia de José Lins do Rego certamente estava mais com a moralidade tradicional do "povo simples" do que com os processos de modernização. Já em 1975, encontramos um romance como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, em que a moralidade tradicional, representada em um patriarca violento e intolerante, é contraposta a um protagonista romântico ultrassensível e ansioso por liberdade, e não há dúvidas sobre qual dos lados é legitimado. Nesse contexto, *Marcoré* parece ser um dos poucos representantes de um caminho nunca tomado por nosso romance, de uma defesa da liberdade individual que não é romântica e irrestrita, mas uma liberdade mais "social", que deseja se afirmar, mas não deseja a ruptura. *A madona de cedro*, de Antônio Callado, do mesmo ano de *Marcoré*, talvez seja o outro romance que compartilhe desse ideal: no seu caso, a conciliação é possível, e o protagonista que se desviou da tradição ao roubar a igreja é perdoado pelo padre e pela esposa religiosa após uma penitencia, sem precisar ser excluído da comunidade pela prisão ou pelo rechaço. Callado, no geral, pode ser visto como a exceção que confirma a regra, já que sua obra se destaca por um teor que remete a um ceticismo liberal pouco frequente em nossa literatura. Não à toa, seu romance seguinte,

Quarup, de 1967, é talvez a obra mais desiludida desse período a motivar ao engajamento político, pois não parte de uma valorização de antemão dos ideais revolucionários, narrando, ao contrário, um longo e árduo processo até a conclusão, por parte de seu protagonista (que no início do romance é um padre), de que o engajamento político é, não *ideal*, mas *necessário* nas circunstâncias atuais.

O que estas páginas indicam é que para se falar de um "romance dos anos 1950" o mais adequado seria estender o recorte histórico em alguns anos, tanto para trás quanto para frente. Em outras palavras, entre o fim do Estado Novo e o início do regime militar. Isso condiz com a perspectiva defendida por Pedro Dolabela Chagas em seu livro, de que a década de 70, para o romance brasileiro, teria início em 1967 — às vésperas do momento mais duro do regime militar, portanto, embora Chagas evite associações diretas entre a história literária e a história do país. Nesse sentido, poderíamos falar de uma espécie de "romance do desenvolvimentismo", que teria início com *Perto do coração selvagem*, em 1943, e se encerraria entre 1964 ou 1965, e que teria como principais características o que vimos nos capítulos anteriores: a produção largamente apolítica; a diminuição da miséria e da opressão como restrições aléticas (estas tendendo a se limitar às doenças); a predominância, no que concerne aos conflitos morais, das modalidades axiológicas e não das deônticas (como vimos, *espera-se* determinadas atitudes dos personagens mais do que estas são *impostas* sob risco de punições); a centralidade dos assuntos religiosos e existenciais; a crítica da classe média não enquanto classe social e econômica, mas enquanto grupo moralmente corrompido; a predominância de elementos estéticos mais tradicionais, sem grandes experimentações formais e com uma recorrência do humor ainda incipiente. E, é claro, a ausência de uma moralidade monista que hierarquize *a priori* os valores representados — mesmo a defesa de uma moralidade cristã em Telles e Sabino é feita através da experiência individual de tentativa e erro de seus protagonistas, e não como um dogma pré-estabelecido que se *aprende* ou que o narrador esclarece como sentido do texto.

Ainda há muito que poderia ser dito, afinal o assunto é inesgotável. Mas é necessário se ater aos limites desta pesquisa. O máximo a que posso aspirar é que este trabalho contribua para a fortuna crítica dos cinco romances analisados em detalhe e, em segundo lugar, que justifique o interesse de se olhar mais uma vez para a década de 1950 na história do romance brasileiro, não mais como um mero momento de transição entre os anos 30 e os 70, mas sim como um período com características próprias. Seriam necessários estudos mais extensos a fim de testar o quanto as considerações feitas acima são de fato generalizáveis. Estudos que incluíssem não só outros romances consagrados do período, como os mencionados de passagem *A menina morta*, *Grande sertão: veredas*, *Gabriela, cravo e canela* e *Crônica da casa*

assassinada, mas também obras hoje ainda menos lidas do que *Marcoré* ou *Asfalto selvagem*. Como se relacionariam com o que foi descrito aqui as obras de autores como Maslowa Gomes Venturi, João Mohana, Ernani Satyro e Maria de Lourdes Teixeira, nomes hoje praticamente desconhecidos mesmo na academia? É uma pergunta que por enquanto fica sem resposta.

Outra pergunta que surge é a respeito das possíveis relações do romance brasileiro desse período com outras literaturas. Vimos, muitas páginas atrás, os argumentos de Jonathan Haidt de que os indivíduos de sociedades *ocidentais*, *escolarizadas*, *industrializadas*, *ricas* e *democráticas* tendem a possuir valores morais mais próximos entre si do que com seus vizinhos de outra classe social. Seria possível que essa *homogeneização* moral, por assim dizer, que aparentemente acompanha a modernização, repercutisse no campo estético? Para citar um exemplo concreto, os Estados Unidos também seriam cenário a partir da década de 1950 de um *boom* de romances que podem ser considerados *Bildungsromane*, como *O apanhador no campo de centeio* (J. D. Salinger, 1950), *Homem invisível* (Ralph Ellison, 1952), *As aventuras de Augie March* (Saul Bellow, 1953) e *A redoma de vidro* (Sylvia Plath, 1963). Descartada a possibilidade de influência direta em qualquer uma das direções por conta da simultaneidade das publicações[74], será que o subgênero se mostrava mais apto do que outros a lidar com a realidade do segundo pós-guerra, marcada nos países capitalistas pela prosperidade econômica e pelo avanço da cultura de massa, explicando, assim, seu reaparecimento nessas duas literaturas?

São especulações que fogem aos objetivos deste trabalho, e por isso não cabe explorá-las aqui, mas que são estimulantes por indicar possibilidades para que esta pesquisa tenha continuidade no futuro. Parafraseando a frase final de *O ventre*, mas sem a ironia característica de José Severo, *não há dúvida, esse assunto promete*.

[74] Em um relato de 2009, Lygia Fagundes Telles diz que só conheceu o romance de Salinger quando foi publicado em português, já na década de 1980, por exemplo. Vide: https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-opiniao-dos-escritores-brasileiros,397943. Acesso em: 14/01/22.

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Bernardo. Cony confronta anos JK com romance sarcástico e profundo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 de junho de 2008. Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2106200816.htm. Acesso em: 07/01/22.

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

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

ASFORA, Permínio. O drama da solidão. *Leitura*, Rio de Janeiro, Nº 12, Ano XVI, p. 32, junho de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6143. Acesso em: 01/09/21.

BERLIN, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton University Press: Princeton, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50ª ed. Cultrix: São Paulo, 2015, edição Kindle.

BRASIL, Assis. O Ventre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Nº 107, Ano LXVIII, p. 5, 11-12 de maio de 1958. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/87433. Acesso em: 25/11/21.

BRASIL, Assis. Ficção — Últimos Livros (3). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Nº 6, Ano LXX, p. 5, 7 de janeiro de 1961. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/13981. Acesso em: 25/11/21.

BROCA, Brito. O Ventre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Nº 19980, Ano LVII, p. 11, 17 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/91207. Acesso em: 26/11/21.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1ª reimp. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo; Editora da Unicamp: Campinas, 2015.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 12ª ed. BestBolso: Rio de Janeiro, 2019.

CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio da primeira edição. Em: CONY, Carlos Heitor. *Antes, o verão*. 6ª ed. Companha das Letras, São Paulo: 1999.

CASTRO, Ruy. Um caldeirão de paixões. Em: RODRIGUES, Nelson. *Núpcias de fogo*. 1ª reimp. Companhia das Letras, São Paulo: 1997.

CAVALCANTI, Valdemar. Jornal Literário. *Diário de Pernambuco*, Recife, Nº 152, Ano 132, p. 31, 7 de julho de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/41352. Acesso em: 01/09/21.

CAVALCANTI, Valdemar. Romance com fel. *O Jornal*, Rio de Janeiro, Nº 11580, Ano XXXVII, p. 3, 11 de junho de 1958. Segunda seção. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/63643. Acesso em: 25/11/21.

CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, *[s. l.]*, nº 56, pp. 1-12, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018566.

CHAGAS, Pedro Dolabela. *Todos eles romances: a variação do gênero no Brasil, 1960-1980*. Editora da Unicamp: Campinas, 2020.

CHAGAS, Pedro Dolabela; BERTINATO, Dankar. A moralidade em Asfalto selvagem: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, *[s. l.]*, v. 30, nº 1, pp. 31-57, 2021. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17168.

CONY, Carlos Heitor. A propósito de um livro de estreia. *Correio Paulistano*, São Paulo, Nº 31351, Ano 104, p. 2, 15 de junho de 1958. 2º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/43396. Acesso em: 26/11/21.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

CONY, Carlos Heitor. *O ventre*. 8ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista com Carlos Heitor Cony. Em: BUENO, Raquel Illescas. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. Coleção Austregésilo de Athayde; v. 28. ABL: Rio de Janeiro, 2008.

CONY, Carlos Heitor. *Informação ao crucificado*. Alfaguara: Rio de Janeiro, s/d. Edição Kindle.

CORÇÃO, Gustavo. *Lições de abismo*. 15ª ed. Agir: Rio de Janeiro, 2004.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1998.

DUTRA, Lia Corrêa. Um romancista. *Leitura*, Rio de Janeiro, Nº 3, Ano XV, pp. 32-32, setembro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/115509/5503 Acesso em: 01/09/21.

FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil Republicano*, v. 11: economia e cultura (1930-1964). 4ª ed. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2007

FERNANDES, Hélio. Fatos e rumores: em primeira mão. *Correio Paulistano*, São Paulo, Nº 31974, Ano 106, p. 5, 22 de junho de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/090972_11/2532. Acesso em: 09/12/21.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Penguin Classics Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

FREYRE, Gilberto. Marcoré. *Diário de Pernambuco*, Recife, Nº 152, Ano 132, p. 4, 7 de julho de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/41325. Acesso em: 03/09/21.

GÓES, Fernando. Um romance paulista. *Diário de Pernambuco*, Recife, Nº 47, Ano 131, p. 29, 26 de fevereiro de 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_13/32246. Acesso em: 14/09/21.

HAIDT, Jonathan. *The righteous mind: why good people are divided by politics and religion*. Pantheon Books: New York, 2012, edição Kindle.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

HOUAISS, Antônio. Posfácio. Em: PEREIRA, Antonio Olavo. *Marcoré*. 13ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1991.

JOBIM, Renato. Estilo e romance (I). *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Nº 8889, Ano XXIX, p. 19, 7 de julho de 1957. Letras e artes. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/37479. Acesso em: 02/08/21.

KEANE, Webb. *Ethical life: its natural and social histories*. Princeton University Press: Princeton, 2016.

KEKES, John. *Moral tradition and individuality*. Princeton University Press: Princeton, 1989.

KEKES, John. *The morality of pluralism*. Princeton University Press: Princeton, 1993.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. 3ª ed. Vozes: Petrópolis; Editora Universitária São Francisco: Bragança Paulista, 2013.

LARMORE, Charles. *The practices of the self*. The University of Chicago Press: Chicago, 2010.

LINHARES, Temistocles, Uma revelação de romancista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, Nº 9.957, Ano XXV, p. 1, 24 de abril de 1955. Suplemento literário. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/40370. Acesso em: 14/10/21.

LINHARES, Temistocles. A arma insidiosa do diálogo. *Suplemento Literário*, São Paulo, Nº 17, Ano 1, p. 2, 2 de fevereiro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/098116x/94. Acesso em: 29/09/21.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rocco: Rio de Janeiro, 2019.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2ª ed. Duas Cidades; Editora 34: São Paulo, 2009.

MARCEL, Gabriel. *The philosophy of existentialism*. Citadel Press: New York, 1970.

MARCUSE, Herbert. Existentialism: Remarks on Jean-Paul Sartre's L'etre et le Neant. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 8, No. 3 (Mar., 1948), pp. 309-336.

MARTINS, Wilson. O romance da solidão. *Suplemento Literário*, São Paulo, N° 35, Ano 1, p. 2, 15 de junho de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/098116x/206. Acesso em: 29/09/21.

MASSI, Augusto. Posfácio: Narrador de tocaia. Em: RESENDE, Otto Lara. *Boca do inferno*. Companhia das Letras: São Paulo, 2014.

MIRANDA, Adalmir da Cunha. Mulher e amor: o símbolo da ciranda num romance. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, N° 2259, Ano IX, p. 7, 8-9 de junho de 1957. Tribuna dos Livros. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/35496. Acesso em: 14/09/21.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. Cultrix: São Paulo, 2004.

MOREIRA, José Carlos Barbosa. O ventre: o mundo mutilado de um romance de estreia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, N° 2563, Ano X, p. 3, 14-15 de junho de 1958. Tribuna dos Livros. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/154083_01/41290. Acesso em: 25/11/21.

MORETTI, Franco. Da evolução literária. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2007.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a literatura e a história*. Três Estrelas: São Paulo, 2014.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Todavia: São Paulo, 2020.

MOTA, Mauro. Ciranda de pedra. *Diário de Pernambuco*, Recife, N° 1, Ano 131, p. 38, 1 de janeiro de 1956. Literatura da semana. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_13/31299. Acesso em: 09/09/21.

NASCIMENTO, Bráulio do. Crítica: Histórias do desencontro. *O Semanário*, Rio de Janeiro, N° 141, Ano III, p. 9, 25-31 de dezembro de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/149322/2195. Acesso em: 16/09/21.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

NERY, Adalgisa. *A imaginária*. José Olympio: Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA, José Carlos. "O encontro marcado" — um livro ateu. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, N° 10.475, Ano XXVII, p. 4, 30 de dezembro de 1956. Suplemento Literário. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/56817. Acesso em: 22/09/21.

OLIVEIRA, José Carlos. Reencontro com Fernando. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, N° 4, Ano LXVII, p. 3, 5 de janeiro de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/82789. Acesso em: 22/09/21.

OLIVEIRA, José Carlos. Discurso de esclarecimento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Nº 118, Ano LXIX, p. 8, 5 de maio de 1959. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/102199. Acesso em: 22/09/21.

OLIVEIRA, José Carlos. Um literato inconsequente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Nº 154, Ano LXX, p. 8, 2 de julho de 1960. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/6903. Acesso em: 09/12/21.

O ROMANCE brasileiro: motivo de debate na ação católica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Nº 203, Ano LXVII, p. 13, 1 de setembro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_07/78137. Acesso em: 29/09/21.

PATARRA, Neide L. "Dinâmica populacional e urbanização no Brasil: o período pós-30". Em: FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil Republicano*, v. 11: economia e cultura (1930-1964). 4ª ed. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2007.

PAVEL, Thomas G. *The lives of the novel: a history*. Princeton University Press: Princeton, 2013.

PEREIRA, Antonio Olavo. Biografia do livro: Marcoré. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Nº 2, Ano XXX, p. 47, 26 de outubro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/108245. Acesso em: 02/08/21.

PEREIRA, Antonio Olavo. *Fio de prumo*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1965.

PEREIRA, Antonio Olavo. *Contramão*. 2ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro; INL: Brasília, 1975.

PEREIRA, Antonio Olavo. *Marcoré*. 13ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Em surdina*. 3ª ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1979.

PORTELLA, Eduardo. A dialética da angústia. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Nº 208, Ano 132, p. 6, 5 de junho de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_14/55382. Acesso em: 24/09/21.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Marcoré — crônica de uma família. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Nº 231, Ano 130, p. 4, 7 de julho de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_14/44702. Acesso em: 02/08/21.

QUEIROZ, Rachel de. Contramão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Nº 24, Ano III, p. 130, 24 de março de 1951. Última Página. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003581/74877. Acesso em: 01/09/21.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 78ª ed. Record: Rio de Janeiro, 1999.

REGO, José Lins do. Vampiro na cidade: um filho devora os pais. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, Nº 20, Ano I, p. 17, 15-16 de junho de 1957. Tribuna dos Livros. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/35602. Acesso em: 02/09/21.

RODRIGUES, Nelson. Morte e ressurreição de Nelson Rodrigues. Entrevista concedida à redação da revista Manchete. *Manchete*, Rio de Janeiro, Nº 1320, Ano 25, pp. 38-42, 6 de agosto de 1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/169816. Acesso em: 10/12/21.

RODRIGUES, Nelson. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. 1ª reimp. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Núpcias de fogo*. 1ª reimp. Companhia das Letras, São Paulo: 1997.

RÓNAI, Paulo. Marcoré. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, Nº 6, Ano 13, p. 28, novembro de 1957. Livros. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/003085/61160. Acesso em: 01/09/21.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 94ª ed. Record: Rio de Janeiro, 2013.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets Editores: Barcelona, 2012.

SANTOS, Kleber Pereira dos. *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. 2008. Dissertação (Mestrado) — Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. *Os pensadores: história das grandes ideias do mundo ocidental*, vol. XLV. Abril Cultural: São Paulo, 1973.

SARTRE, Jean-Paul. *A idade da razão*. Abril Cultural: São Paulo, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. 24ª ed. Vozes: Petrópolis, 2015.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Ciranda de Pedra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Nº 19.055, Ano LIV, p. 2, 11 de maio de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/48004. Acesso em: 09/09/21.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Prefácio. Em: AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª ed. Duas Cidades; Editora 34: São Paulo, 2012.

SILVA, Gustavo Rocha Ferreira e. A angústia no romance O encontro marcado, de Fernando Sabino: uma leitura interdisciplinar à luz das ideais de Søren Kierkegaard. *Macabéa — Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 4, pp. 190-208, 2020. DOI: https://doi.org/10.47295/mren.v9i4.2445.

SIMÕES, João Gaspar. Clarice Lispector "existencialista" ou "supra-realista"?. *Letras e Artes: suplemento de* A Manhã, Rio de Janeiro, Nº 179, Ano 4, p. 1, 1 de outubro de 1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/114774/2356. Acesso em: 06/10/21.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. 31ª ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1998a.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998b.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

TOMASULO, Frank P. The bourgeoisie is also a class: class as character in Michelangelo Antonioni's *L'Avventura*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nº 49, 2007. Disponível em: http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Tomasulo/text.html. Acesso em: 07/01/22.

TRILLING, Lionel. Manners, Morals and the Novel. *The liberal imagination: essays on literature and society*. The Viking Press: New York, 1950.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. É Realizações Editora: São Paulo, 2014.

VIANNA, Marfa Barbosa. O perigo da subliteratura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, Nº 9867, Ano XXXIII, p. 6, 27 de agosto de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/2994. Acesso em: 09/12/21.