



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

STELA DE CASTRO BICHUETTE

VISÕES DO INSTÁVEL:
UM PASSEIO PELOS RECORTES DE CASOS E IMPRESSÕES,
DE ADELINO MAGALHÃES

STELA DE CASTRO BICHUETTE

VISÕES DO INSTÁVEL:
UM PASSEIO PELOS RECORTES DE CASOS E IMPRESSÕES,
DE ADELINO MAGALHÃES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à orientação do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina
2006

STELA DE CASTRO BICHUETTE

**VISÕES DO INSTÁVEL:
UM PASSEIO PELOS RECORTES DE CASOS E IMPRESSÕES,
DE ADELINO MAGALHÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à orientação do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina

Professor Doutor Armando Gens Filho
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor doutor Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 28 de março de 2006.

Para o Neto e para o Clodomiro, sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luiz Carlos Santos Simon, que orientou essa pesquisa com competência, fazendo-me rever inúmeras vezes meu material. Aos professores Alamir Aquino Corrêa e Gizêlda de Melo Nascimento, pelas valiosas contribuições e sugestões no exame de qualificação.

Fico grata ainda pela ajuda de Maria Ássima Bittar e de Carlos Augusto Brito de Castro Bichuette, que, com prontidão, enviaram-me os primeiros documentos, impulsionadores dessa pesquisa.

De forma muito especial, agradeço a Luiz Augusto Magalhães sempre atencioso e gentil quando precisei de suas informações.

Às minhas queridas amigas Luíza Baldo, Débora Domke e Camila Vanzella, pelas conversas e risadas que, certamente, suavizaram os momentos de aflição.

E, finalmente, agradeço ao apoio financeiro concedido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES.

BICHUETTE, Stela de Castro. **Visões do instável:** um passeio pelos recortes de casos e impressões, de Adelino Magalhães. 2006. 153f. Dissertações (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

RESUMO

A obra *Casos e Impressões* (1916), de Adelino Magalhães (1887-1969), é o livro de estréia desse escritor fluminense. O trabalho visa estabelecer uma relação entre a função do recorte, noção cara ao gênero conto por partir da idéia de limite e condensação, com as divisões que compõem o livro. Para tal, o estudo priorizará uma discussão a respeito do ato de selecionar um recorte através da análise das cenas nucleares dos contos. Tendo em vista que o recorte nessa obra é ora transportado da realidade objetiva para a narração intimista e muitas vezes memorialista e ora mantém como ponto de partida os problemas sociais do Rio de Janeiro do começo do século passado. Assim, essas duas características presentes em *Casos e Impressões* fornecem dupla análise para a construção dos contos. A primeira, seria a vinculação de elementos mais subjetivos nas histórias, afastando-as das regras tradicionais do conto; a segunda, uma produção mais de acordo com os modelos tradicionais. Em ambos os casos, no entanto, Magalhães elege como recorte um episódio sintético e bem delimitado. Nessa direção, ao escolher trabalhar com a noção de recorte nos contos de *Casos e Impressões*, teve-se a intenção de verificar esse encontro entre o tradicional e o inovador dentro da primeira produção do escritor.

Palavras - chave: Adelino Magalhães. Conto. Impressionismo. Literatura Brasileira.

BICHUETTE, Stela de Castro. **Visões do instável: um passeio pelos recortes de casos e impressões**, de Adelino Magalhães. 2006. 153f. Dissertações (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

ABSTRACT

The work *Casos e Impressões* (1916), by Adelino Magalhães (1887-1969), is the first book by this fluminense writer. The work seeks to establish a relationship between fragmentation, notion given to the short story genre since it carries with it the idea of limit and condensation, with the sections that compose the book. To do so, this study will prioritize a discussion about the act of selecting a fragment through the analysis of the short story's central scenes, keeping in mind that the fragment in this book is sometimes transported from objective reality to intimate, and often times based on memoirs, narrative and uses Rio de Janeiro's social problems from the beginning of last century as a starting point. These two characteristics present in *Casos e Impressões* supply a double analysis for the construction of the short stories. The first would be the entailment of the story's most subjective elements, distancing them from traditional short stories rules; the second, a production in harmony with traditional models. In both cases, however, Magalhães chooses a synthetic and well delimited episode as a fragment. In this direction, by choosing to work with the notion of fragmentation in the short stories of *Casos e Impressões*, the intention was to verify the encounter between the traditional and the innovative within the writer's first production.

Keywords: Adelino Magalhães. Tale. Impressionism. Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A FUNÇÃO DO RECORTE DENTRO DO GÊNERO CONTO	13
CAPÍTULO 2 – ADELINO MAGALHÃES E SUA ÉPOCA LITERÁRIA	27
2.1 PRÉ-MODERNISMO BRASILEIRO: O ENTRECruzAMENTO DE TENDÊNCIAS ESTÉTICAS	29
CAPÍTULO 3 – A RELAÇÃO ENTRE O ESTILO IMPRESSIONISTA E A OBRA DE ADELINO MAGALHÃES	45
CAPÍTULO 4 – CASOS E IMPRESSÕES E A CRÍTICA	60
CAPÍTULO 5 – ANÁLISE DO RECORTE EM CASOS E IMPRESSÕES	73
5.1 "CASOS DA ROÇA"	75
5.2 "CASOS DA VIDA BURGUESA"	92
5.3 "CASOS E PERFIS"	101
5.4 "CASOS DE CRIANÇA"	117
5.5 "CASOS E IMPRESSÕES"	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

I.

A obra ficcional de Adelino Magalhães (1887-1969) é produzida ao longo de mais de trinta anos, entre 1912 e 1946. O escritor fluminense ainda produziu textos na área dos estudos literários na qual aborda a crítica literária, a arte moderna e análises de obras de muitos autores como Cornélio Penna, Raul Pompéia, Balzac entre outros. Adelino Magalhães também teve vários artigos publicados pela revista modernista *Festa*, da qual também foi fundador.

O objeto dessa dissertação é o conjunto de contos de *Casos e Impressões*, de 1916. *Casos e Impressões*, editado com recursos financeiros do próprio autor e também de seu pai, Adelino Augusto Magalhães, comerciante português estabelecido na então famosa rua do Ouvidor, foi a obra de estréia do escritor fluminense.

O livro teve relativo sucesso na sua época, principalmente, entre os jovens e bem como entre aqueles que se inclinavam a apreciar uma prosa mais intimista proporcionada pelos ecos simbolistas. Com a publicação da obra, novas relações no campo literário surgem para Adelino Magalhães como as amizades que teve com Andrade Muricy, Murilo Araújo, Jackson Figueiredo e também a do já conhecido poeta e crítico simbolista Nestor Vítor.

Um verdadeiro universo temático é apresentado nas histórias de *Casos e Impressões*. Será a análise do recorte dessa heterogeneidade de temas que este trabalho se dedicará a verificar. Os contos, dessa primeira publicação em livro de Adelino Magalhães, abrangem narrativas rurais, histórias passadas nas ruas cariocas, contos de botequins, o cotidiano secreto das casas de família e penetram nos espaços reservados dos pensamentos das personagens.

O trabalho que se pretende desenvolver visa estabelecer uma relação entre a função do recorte, noção cara ao gênero conto por partir da idéia de limite e condensação, com as histórias que compõem *Casos e Impressões*. Para tanto, será prioridade estabelecer uma discussão a respeito do ato de selecionar um recorte através da análise das cenas nucleares de cada conto da obra em questão.

Assim, pretende-se verificar qual o procedimento adotado por Adelino Magalhães na seleção de uma determinada cena nuclear que lhe servirá de centro. *Casos e Impressões* foi dividido em núcleos temáticos, a saber, "Casos da Roça", "Casos da Vida

Burguesa", "Casos e Perfis", "Casos de Criança" e "Casos e Impressões". Por esse motivo, diante de cada uma dessas divisões, o leitor pode perceber de que ponto de partida cada história será conduzida. Assim, pela leitura do título de cada divisão já se tem uma idéia de qual será o limite escolhido pelo autor para aquele conjunto de contos. Nesse sentido, as divisões internas de *Casos e Impressões* apresentam, *a priori*, uma seleção de temas pelo autor.

A crítica a respeito da obra de Adelino Magalhães tem dedicado especial atenção às inovações realizadas pelo autor, como a utilização abundante de neologismos, as narrativas muito fragmentadas, o desrespeito ao tempo cronológico, o privilégio ao tempo psicológico, e, também a ausência de linearidade no desenvolver de algumas histórias. No entanto, com leitura de *Casos e Impressões*, poderá ser verificado que, embora o livro tenha sido construído de um jeito inovador e interessante, o autor não se distancia de algumas noções do gênero conto tradicional. Assim, perceber-se-á que, conquanto o escritor já utilizasse muitas inovações estéticas que eram pouco conhecidas ou realizadas na segunda década do século XX, ele ainda mantinha um vínculo com a tradição contística, como por exemplo, a cena nuclear precisa, o reduzido número de personagens e histórias que, mesmo fragmentadas, operam dentro de um círculo restrito de significação.

Será o confronto entre tradição e inovação que se verifica na obra *Casos e Impressões*. Pretende-se colocar em relevo como se dá o ato de escolha da cena central por Adelino Magalhães e, desse modo, verificar que, não obstante ter sido considerado por muitos críticos como um inovador e, certamente, o foi, Magalhães, nesse primeiro livro, ainda mantém pontos de contato com muitas das regras mais tradicionais do gênero, como a brevidade da narrativa, a sintetização dos assuntos, e até mesmo um certo nível de tensão que, dentre as características do gênero, parece ser a que menos Adelino Magalhães leva em consideração.

A novidade em *Casos e Impressões* dar-se-á no tratamento destinado por Adelino Magalhães ao recorte. Isto quer dizer que o autor, partindo de um limite preciso, trabalhará no campo da retração das emoções e impressões de modo que a linguagem subjetiva proporcionada pela estética impressionista privilegie mais as nuances e sensações das personagens em detrimento da anedota em si. Enfim, em sua grande maioria, os recortes de *Casos e Impressões* trabalham no campo das emoções e da atmosfera provocada pelo ambiente no espírito das personagens.

II.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro procurar-se-á traçar a função do recorte dentro do gênero conto, estabelecendo a importância dessa noção para os estudos acerca desse gênero. Acredita-se que o limite dado pelo recorte representa um importante referencial por ser a delimitação uma das características mais significativas entre o conjunto de elementos constitutivos do gênero. A brevidade exigida pelo conto devido ao fato que esse gênero é uma forma breve identifica-se principalmente com a noção de limite. O limite é, então, proporcionado pelo recorte. Por isso, o ato de selecionar o recorte deve ser precedido de muito cuidado e cautela, uma vez que esse procedimento vai requerer do contista uma sensibilidade aguçada para que a delimitação escolhida para um determinado conto não perca a significação. O foco de atenção nos contos de Adelino Magalhães será o homem e suas sensações e impressões diante dos fatos a que é exposto. O recorte de seus contos não recairá na retratação objetiva, estática e fotográfica do mundo, mas sim na compreensão da realidade momentânea através da sensibilidade do indivíduo que se reconhece dentro de uma realidade flutuante. Em virtude disso, o recorte dado por Adelino Magalhães será o da visão atômica do cotidiano, a saber, do dinamismo e da transitoriedade.

No segundo capítulo será abordado de forma geral o amplo universo que é comumente chamado de Pré-Modernismo. Dar-se-á destaque para algumas das obras representativas do período com a intenção de conhecer melhor as diferentes linhas estéticas que se entrecruzavam nas primeiras décadas do século XX. Haverá, também, intenção de analisar como o Pré-Modernismo foi estudado por alguns críticos e historiadores da literatura brasileira. Dentro dessa abordagem, será importante verificar como a obra de Adelino Magalhães dialogava com as produções de seu tempo, investigando até que ponto elas se ajustavam ou se repeliam. O pouco conhecimento que se tem ultimamente a respeito da obra de Adelino Magalhães é a justificativa para a apresentação panorâmica da época literária que o escritor inicia suas atividades literárias.

No terceiro capítulo colocar-se-á em relevo a estética impressionista e sua relação com os contos de *Casos e Impressões*. Esse movimento estético oriundo da arte pictórica, teve pouca expressividade no Brasil. Adelino Magalhães é considerado um dos representantes dessa vertente na literatura nacional. Dessa forma, o trabalho contará com um estudo sobre o Impressionismo enquanto movimento literário proveniente da arte pictórica. O universo das sensações sentidas pelas personagens de *Casos e Impressões* revela a preocupação de Adelino Magalhães em representar a emoção provocada pela realidade no

espírito dessas personagens. O escritor coloca em destaque o momento único e a impressão causada por esse momento efêmero e transitório. Em grande parte dos contos de *Casos e Impressões*, a escolha do fragmento de realidade feita pelo autor irá recair sobre as emoções irradiadas da realidade e refletidas nos sentimentos das personagens.

No quarto capítulo tem-se a intenção de verificar como a crítica literária vem analisando a obra *Casos e Impressões*. Torna-se necessário fazer essa retomada dos estudos críticos sobre a obra de Adelino Magalhães visto que não há sistematicamente um trabalho que abarque o conjunto da obra ou de um livro do autor e, assim, a produção de Magalhães circula por muitas classificações o que pode ocasionar interpretações muito diversas sobre a obra.

Por último, no quinto capítulo, procurar-se-á, através das análises dos contos de *Casos e Impressões*, verificar como o procedimento de recortar uma parcela da realidade foi trabalhado nos contos desse livro, em vista das noções de limite, de brevidade e de condensação impostas pelo gênero e a relação com o Impressionismo e com o momento literário do autor.

Os contos de *Casos e Impressões*, como já mencionado anteriormente, foram divididos, pelo autor, em núcleos temáticos que auxiliam no reconhecimento do que vai ser narrado. O recorte nessa obra transita por diversos pontos do Rio de Janeiro que, constantemente, o autor carinhosamente chama de Sebastianópolis. Os primeiros contos, o conjunto de "Casos da Roça", têm suas delimitações nas áreas rurais fluminense. Nos contos subsequentes prevalece a temática da cidade como ambiente primordial para as mazelas do homem. Assim, nas demais divisões após "Casos da Roça", o que predomina é a cena nuclear focada no indivíduo dentro da cidade.

Pode-se adiantar que o recorte dentro de *Casos e Impressões* se deterá no momento fugaz e na transitoriedade que são trazidos ao conhecimento do leitor através da fragmentação e da descontinuidade. Essas características serão ainda mais salientes se se considerar os finais reticentes de cada conto.

Finalmente, é, também, objetivo desse trabalho averiguar com os fragmentos que recebem o foco do contista são trabalhados em diferentes caminhos tais como as impressões e a observação da realidade. Os sentimentos das personagens marginalizadas e a miséria que assolavam a população segregada da sociedade carioca também serviram como tema para muitas histórias de *Casos e Impressões*. Adelino

Magalhães leva em conta os problemas sociais enfrentados pela população pobre, pela população negra e pela população marginalizada, traduzindo-os em uma visão crítica da sociedade.

CAPÍTULO I – A FUNÇÃO DO RECORTE DENTRO DO GÊNERO CONTO

A precisão na seleção do recorte configura-se como ponto de extrema necessidade e ao mesmo tempo de extremo zelo dentro do gênero conto. A escolha do recorte não se dá de forma gratuita apenas para respeitar a estrutura formal de brevidade exigida pelo conto. O contista, ao delimitar o recorte, elege um fragmento da realidade que não se limita enquanto significação; logo, o acontecimento que lhe serve de centro procurará revelar um universo muito mais abrangente do que um simples pedaço da vida. O recorte, portanto, terá a tarefa de revelar o que está escondido nele próprio, ou seja, um universo de significações que supere a realidade da qual parte.

As considerações feitas no ensaio "Review of *Twice-told-tales*", por Edgar Allan Poe, em 1842, de acordo com Nádia Gotlib parecem ter sido as primeiras a respeito de uma teoria do conto. Poe, nesse estudo, se preocupa principalmente com a extensão da narrativa e seu efeito no leitor. A extensão do conto seria responsável pela unidade que a história deveria ter, de modo que essa unidade seria alcançada com um limite previamente estabelecido¹. Nesse sentido é que o limite remete também à noção de recorte, uma vez que o conto, não dispondo de vários núcleos de ação e reduzido número de personagens, necessita de um recorte da realidade que proporcione ao leitor um determinado efeito único ou singular.

Anos depois, em 1846, no ensaio "A filosofia da Composição", Poe reafirma a necessidade do efeito pré-concebido ao argumentar que "a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito."²

Assim, ainda de acordo com Poe, tal efeito só seria possível com a ligação entre extensão, unidade de ação e epílogo. Estabelecendo como ponto-chave do conto o efeito único, proporcionado por aqueles três elementos citados, o escritor argumenta que os recursos usados por um contista no decorrer da narrativa devem ser premeditados para que a cena final oriente todo o percurso da anedota e que "todas as intrigas, dignas desse nome, [devem] ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena."³ Por esse caminho, um contista deve fazer com que tudo na história gire em torno de sua intenção e isto

¹ GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

² POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1999. p.104.

³ POE (1999) p.101.

só será possível se esse contista tiver sempre em mente desde o princípio, através do recorte já selecionado, o momento final do enredo.

A fórmula proposta por Poe para o conto equalisaria três noções principais: a de efeito, a de brevidade e a de unidade. A brevidade estaria relacionada primordialmente com a noção de fragmentação, pois, ao optar por um determinado recorte, o contista já estará claramente delimitando a narração. O limite de um conto, na perspectiva de Poe, seria, então, determinado pela seguinte lei: "a de uma sentada".⁴ Dessa forma, a seleção de um recorte deveria relacionar-se com essa noção e ser trabalhado de modo que o enredo seguisse o esquema proposto por Poe.

A duração de "uma sentada", proposta por Poe, estaria intimamente ligada ao efeito causado por uma história no leitor. Segundo Poe, se uma obra ultrapassa o limite de ser lida de uma só vez, o efeito desta no leitor não seria a de uma unidade única pois, " se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído."⁵

À visão do gênero conto, teorizada por Poe, somam-se também as opiniões de Julio Cortázar, em "Alguns aspectos do conto"⁶. As idéias apresentadas por Cortázar são semelhantes àquelas teorizadas por Poe. O escritor argentino determina a existência de três princípios básicos na estrutura do conto: significação, intensidade e tensão. Cortázar sustenta a posição de que no conto não devem existir elementos gratuitos, visto que esse gênero não tem o tempo como aliado. Tal raciocínio resulta numa harmonização com o efeito preconcebido aludido por Poe.

Cortázar, ao estabelecer diferença entre os gêneros romance e conto, serve-se do recorte para a distinção do gênero conto, exemplificando-o através de outras duas formas artísticas: o cinema e a fotografia. Enquanto o cinema é comparado ao romance por acumular seus efeitos progressivamente, o conto é como a fotografia por ter limites condensados de tempo e espaço, impostos pela estrutura da forma.

Essa argumentação permite lembrar as considerações de Walter Benjamin sobre a arte cinematográfica, no que diz respeito à noção de acúmulo. Fica manifesto no raciocínio do crítico alemão que no cinema as imagens não podem ser entendidas pelo público isoladamente, sem o acompanhamento prévio do desencadeamento das ações anteriores

⁴ POE (1999) p. 104.

⁵ POE (1999) p. 103.

⁶ CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1973

àquelas⁷. Benjamin argumenta que no filme "não se pode captar nenhuma mensagem isolada sem levar em conta a sucessão de todas as que a precedem."⁸

É essa mesma relação que Cortázar faz entre o romance e o conto. Cortázar refere-se à noção de acúmulo como uma característica do romance. Nessa direção, o conto que não possui grande quantidade de elementos por, indubitavelmente, estar relacionado com a noção de limite poderia perder enquanto significação. Assim, o percurso percorrido por Cortázar consiste em indicar que, mesmo partindo de um limite condensado, o gênero conto não é, dessa forma, prejudicado por não dispor, como no romance, do recurso de acúmulo.

Cortázar afirma ainda que o gênero conto é de difícil definição, posto que parte da noção de limite, sem que se esgote a matéria enquanto significação, diferentemente do romance no qual o limite é o esgotamento da matéria. Para que o conto não perca enquanto significação devido ao seu recorte restrito, é necessário, que ao "recortar o fragmento da realidade, fixar determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla."⁹ E para que isso aconteça no plano ficcional do conto, Cortázar afirma que o contista deve limitar um acontecimento que seja significativo e que vá além daquilo que está concretizado na forma de conto. Fica manifesto que o recorte é um estímulo ou um botão inicial para um universo de significações que supere essa mesma realidade. Ainda de acordo com Cortázar isso quer dizer que:

o fotógrafo e o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura* que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.¹⁰ (grifos do autor)

Assim, um contista, ao retirar da vida, como numa piscadela sobre ela, o material que lhe servirá de tema, mesmo sem contar com o recurso do acúmulo, escolhe e isola a fatia da vida que utilizará no microuniverso do conto sem prejuízo de seu sentido, ou significação, enquanto fragmento do macrouniverso da realidade. Por isso, como dito anteriormente, a precisão do recorte necessita de zelo posto que a escolha da cena nuclear não

⁷ BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Coleção Os Pensadores. Vol. XLVIII. 1º edição. Tradução: Otília B. Fiori. São Paulo: Abril, 1975a.

⁸ BENJAMIN (1975a) p. 19.

⁹ CORTAZAR (1973) p.151.

¹⁰ CORTÁZAR (1973) pp. 151-152.

pode ser prejudicada em função da extensão e da brevidade da narrativa, noções que, normalmente, são particularizadas dentro do gênero conto.

Considerado que o conto, em virtude de sua forma condensada, não permite inúmeros ambientes, nem variados núcleos temáticos e muito menos personagens diversos, Cortázar introduz em seu estudo a noção de significação, quando diz: "O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo."¹¹

A significação deve, então, necessariamente, estar contida na seleção de um acontecimento. Portanto, ao escolher o fragmento da realidade para um conto, essa eleição não chega aleatoriamente para o contista. Ela está associada às intenções do autor, mesmo que, em um primeiro momento, tais intenções ainda não estejam completamente evidentes.

O elemento significativo referido por Cortázar seria a quebra do limite imposto pela narrativa do conto no campo da provocação da sensibilidade estética que causa ao leitor. No entanto, a quebra do limite se dá na esfera do imaterial, uma vez que Cortázar afirma, como primordial ao gênero, o espaço e o tempo condensados. Há de se sublinhar que a noção de significação está fora do tema, pois este pode ser trivial e cotidiano. Cortázar assegura:

não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num dado momento. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo, como no caso dos contos de Tchecov, essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.¹²

Os outros dois conceitos citados por Cortázar como recursos primordiais para um bom conto são: a intensidade e a tensão. Ambos os termos se confundem, mas Cortázar explica que a intensidade estaria vinculada à subtração de qualquer vínculo que não esteja intimamente ligado à trama, bem como a supressão de "idéias ou situações

¹¹ CORTÁZAR (1973) p. 152.

¹² CORTÁZAR (1973) pp. 155-156.

intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige"¹³ ou "a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama. "¹⁴

Já, sobre a tensão, Cortázar explica que ela é um desdobramento da intensidade ou outra ordem de intensidade. A tensão referida por Cortázar pode ser entendida como a atmosfera que se instala no conto e do qual ela não pode ser retirada. São exemplares para esta definição os contos de D. H. Lawrence, Kafka e Henry James, para ficar apenas com os citados pelo crítico argentino. Para Cortázar, a tensão é " uma intensidade que exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera."¹⁵ Ou, ainda, que a "a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de idéias intermédias, etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada."¹⁶

Assim, Cortázar afirma que tanto a intensidade de ação e a tensão interna são uma forma de tratamento que o escritor dá a um determinado tema para que este passe a ter uma significação que vá além desse tema. Essas duas noções não parecem estar distantes da noção de efeito, já estabelecida por Poe, a qual considera um importante elemento artístico.

Fábio Lucas, em "O conto no Brasil moderno"¹⁷, também compara o conto ao romance, igualando-os pela similitude nos processos narrativos e diferenciando-os pela condensação e organização. A condensação, nesse sentido, remete mais uma vez à noção de delimitação aludida por Cortázar e Poe; por conseguinte, será um ponto quase comum entre os estudiosos do conto. O conto, no entender de Lucas, diferencia-se da forma do romance porquê, enquanto esta apresenta uma complexidade de ação abraçando várias facetas da sociedade, o conto tenta focar a individualidade que se manifesta no centro dessa mesma realidade.

Mais uma vez é o recorte que dará à narrativa de um conto a possibilidade de uma visão ampla da sociedade mesmo que o enredo esteja somente amparado por uma única cena. Isto quer dizer que o escritor, ao eleger um dado recorte para sua história, deve ter em mente que mesmo o conto não desfrutando de diversos ambientes e personagens, como acontece no romance, ele não deve dar ao conto um tratamento que reduza sua significação. Fica, portanto, fácil perceber o porquê da insistente comparação entre conto e romance pelos teóricos que pensaram sobre o gênero conto.

¹³ CORTÁZAR (1975) p. 157.

¹⁴ CORTÁZAR (1975) p. 158.

¹⁵ CORTÁZAR (1975) p.158.

¹⁶ CORTÁZAR (1975) p. .231.

¹⁷ LUCAS, Fábio. "O conto no Brasil moderno" In: PROENÇA FILHO, Domício. (org.). *O livro dos seminários*

A exposição de Lucas parece estar de acordo com o entendimento de recorte manifestado por Gilberto Mendonça Teles. O crítico afirma:

O conto, entretanto, pela sua natureza e estrutura, esteve sempre no nível do indivíduo; pelo seu caráter sintético, *de simples corte na realidade, nunca chegou a delinear uma imagem nítida e total da sociedade*, embora sua origem seja de natureza gregária, ligada ao clã e a família. Mas seu objetivo nunca foi "retratar" a vida inteira da comunidade e sim destacar dessa comunidade um acontecimento, uma personagem, um traço qualquer que podia, em pouco tempo e de forma absoluta, ser transmitido oralmente como exemplo, por entretenimento, por hábito social ou por simples gratuidade lingüística, pelo próprio prazer de falar.¹⁸ (grifo meu)

O material desses fatos narrados torna-se importante instrumento memorial e funciona para um determinado povo como mantenedor de sua cultura. Andre Jolles, ao estudar as formas simples, formula duas perspectivas para saber se o conto está entre elas. Na primeira perspectiva, Jolles salienta que o conto narra "um fato ou incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem."¹⁹ O indivíduo é, então, caracterizado como um depositário dos acontecimentos de uma comunidade. O que prevalece, nesse caso, é a experiência a ser passada mais do que os protagonistas que a viveram. É nesta hipótese que parece enquadrar-se o nível individual salientado por Teles.

A outra perspectiva analisada por Jolles é a da desvinculação da substância narrada do acontecimento real²⁰; essa característica aproxima-se ao conceito que hoje se tem do gênero conto, pois tais contos pertenceriam à "*forma culta*, criados pelo escritor."²¹ É de se notar que Teles preocupa-se em deixar claro que o conto literário não deve ser estudado aplicando-se as leis dos contos populares devido à diferença "da natureza e da estrutura das duas formas."²²

Em "O narrador"²³, Benjamin já tinha demonstrado a preocupação com o fim da narrativa que gradativamente vai nos tirando a capacidade de trocarmos palavras pelas experiências vividas. Assim, a arte de narrar se desvincula da sabedoria e, por conseguinte, da

:ensaios — *BienalNestlé da Literatura Brasileira*. São Paulo: L.R., 1983.

¹⁸ TELES, Gilberto Mendonça. "Para uma nova teoria do conto." In: *Estudos Goianos II: a crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora da UFG, 1995. p. 256.

¹⁹ JOLLES, Andre. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1956. p. 192.

²⁰ JOLLES (1956) p. 192.

²¹ TELES (1995) p. 256.

²² TELES (1995) p. 258

²³ BENJAMIN, Walter. "O Narrador". Coleção Os pensadores. 1^a edição. Tradução: Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Abril, 1975b. pp 63- 81

habilidade de se intercambiar experiências. Para Benjamin, o processo de abreviação e aceleração do tempo chegou à narrativa uma vez que "o conto (*short story*) subtraído à tradição oral e que não permite aquela sobreposição de camada finas e transparentes, a imagem mais feliz da forma na qual a narrativa perfeita se apresenta aos nossos olhos, emergindo de uma sedimentação de relatórios multifacetados."²⁴ Isso, certamente, se opõe ao conto verdadeiro, entendido por Benjamin como aquela narrativa que

sempre tem, direta ou indiretamente, um propósito definido. Pode tratar da transmissão de uma moral, de um ensinamento prático, da ilustração de algum provérbio ou de uma regra fundamental da existência. Mas, de qualquer forma, o narrador é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte. E, se hoje esta expressão 'conselheiro' tem um sabor antiquado, mesmo neste sentido, então é porque diminuiu muito a habilidade de transmitir oralmente ou por escrito, alguma experiência. Por isso mesmo não temos conselhos a dar, nem a nós mesmos nem aos outros. Pois "dar conselhos" significa muito menos responder a uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a desenrolar. Para formular o conselho é necessário antes de mais nada, saber narrar a estória.²⁵

Reflexões semelhantes às acima, feitas por Benjamin, também foram pensadas por Adelino Magalhães. Embora sem nenhuma evidência do conhecimento da obra de Benjamin por parte do brasileiro, pode ser percebido, no movimento geral das idéias, que o escritor Adelino Magalhães também se mostrava atento frente à impossibilidade de se narrar algo inédito uma vez que as possibilidades já estão esgotadas.

Adelino Magalhães que em *Marcos da Emoção*, de 1933 — livro em que exprime suas opiniões sobre o Brasil, as artes, a literatura, a história, o universo— reafirma seu posicionamento acerca da vida moderna e sua representação e diz:

Em verdade, já não se podem ostentar mais opiniões, por "estar tudo conhecido?" Pois bem, restam as impressões: resta a expressão da verdade através do temperamento individual. Feições da verdade: a verdade particularmente em nós. Mas... o conflito desse individualismo psíquico, moral, com a tendência niveladora da sociedade moderna?... Não faltará de vir, por certo, a idade heróica do pensamento.²⁶

²⁴ BENJAMIN (1975b) p. 70.

²⁵ BENJAMIN (1975b) p. 65.

²⁶ MAGALHÃES. Adelino. *Os marcos da emoção. In: Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 755. Doravante, todas as citações a respeito da obra literária de Adelino Magalhães referem-se a essa edição.

Nesse sentido, o contista Magalhães volta os olhos para as sensações e impressões e nomeia suas narrativas de "casos", "impressões", "perfis", "crônicas", "manchas", "instantâneos", "monólogos", "devaneios", "visões", "exercícios", "sonatilhas", "rapsódias", "sinfonias verbais".²⁷

Adelino Magalhães, ao não conceituar suas histórias, dá pistas que também não sabe ao certo a que gênero deve vincular seus escritos, dúvida que também teve a crítica especializada, como se verá adiante. Isto posto, é interessante notar que no último conto de *Casos e Impressões*, "Sonho acordado de uma noite de estio", o narrador, como uma espécie de alter-ego do escritor, se pergunta se aquilo é caso ou se é apenas impressão.

Retomando às considerações sobre o conto, Nadia Gotlib também concede ao conto a característica de uma narrativa através dos tempos e sugere que entre o conto clássico e o conto moderno houve uma mudança apenas técnica e não de ordem estrutural. Assim, Gotlib sustenta que: "segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida."²⁸

A essa afirmação de Gotlib, parecem enquadrar-se os contos de *Casos e Impressões*. Neles, como se verá, Adelino Magalhães usa de recursos novos como a técnica impressionista, abandono da linearidade, da causalidade, do efeito singular, sem, entretanto, distanciar-se de uma estrutura condensada, breve e sintética, tão de acordo com os modelos do conto tradicional.

Em um estudo elaborado por Sophia Angelides, no qual a autora, através das cartas do escritor Anton Tchekhov, tenta traçar um caminho para o entendimento da poética do escritor e, assim, procurar uma nova maneira de se abordar o gênero conto, afirma que:

do ponto de vista do gênero, a contribuição mais ousada e significativa que ele apresenta em cartas dos anos 80 [século XIX] é o enunciado de que a 'fábula pode estar ausente'. Isso significa também seu descompromisso com a seqüência causal da narrativa e com desenlaces de 'efeito único ou singular'.²⁹

²⁷ PLACER, Xavier. "O impressionismo na ficção". In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. Volume 4. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. p. 187.

²⁸ GOTLIB (1985) p.29.

²⁹ ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp: 1995. p. 237.

As histórias de Tchekhov, de acordo com Angelides, rompem com as partes bem definidas do conto e dá um caráter de "não-acabamento" à narrativa posto que os conflitos em que as personagens se envolvem não são resolvidos na obra. Assim, o

conceito de Tchekhov sobre a relação realidade/obra dificilmente se adaptaria à formulação feita por E. A. Poe, na década de 1840, pois para tanto seria necessário acreditar numa hierarquia de fatos significativos concorrendo para um determinado fim. Assim, como a realidade exterior e o mundo interior do homem são fluídos e contraditórios, a sua narrativa, que pretende captar os movimentos e ambos, resiste aos mecanismos precisos que levam a um "efeito único"³⁰

Na prosa do contista russo Anton Tchekov, o "drama estático", termo que Lucas utiliza para definir a redução, ao mínimo, da ação externa, e os finais reticentes não induzem a nenhuma causalidade entre o final e o início dos contos. Em virtude dessa nova inclinação textual é que Lucas afirma que "mais importante do que a cena final, esteio da estrutura anedótica, é o corpo do relato."³¹ Nessa abordagem, o conto se concentrará mais no aspecto da atmosfera proporcionada pelo enredo do que na intriga ou incidente e, dessa forma, será nos estados de espírito das personagens que as narrativas procurarão se desdobrar.

Por tudo isso, pode-se dizer que as composições poéticas de Tchekov e Poe distanciam-se, uma vez que para o escritor americano, não pode ser extraído do enredo de uma história "seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tenda para o desenvolvimento de sua intenção."³² Ao passo que para Tchekov, "os problemas não são resolvidos nos limites da obra, e o desfecho em geral é inconcluso."³³

Parecem ser ao modelo de conto à maneira do escritor russo que as narrativas de *Casos e Impressões* encontram maiores pontos de contato. Pois, apesar da obra de Machado de Assis já ter começado a mudar o eixo da situação para os caracteres, privilegiar a problemática existencial sobre a intriga e apostar nos conflitos humanos de modo que eles sejam mais importantes do que a mera documentação do mundo objetivo³⁴, a grande maioria da produção contística brasileira, do final do século XIX e começo do século XX, ainda se alicerçava nos pilares estruturais de "princípio, meio e fim, [de] descrições

³⁰ ANGELIDES (1995) p. 209.

³¹ LUCAS (1983) p. 110.

³² POE (1999) p. 101.

³³ ANGELIDES (1995) p. 109

³⁴ As idéias apresentadas aqui foram parafraseadas de: CHAVES, Flávio Loureiro. "O aniversário de Brás

minuciosas de ambiente e [de] flagrantes fotográficos de situações e tipos"³⁵ e os contos teriam ainda de

conter uma intriga absorvente, desenrolar-se num plano de suspense, firmando as características psicológicas de certo indivíduo, para o final mais ou menos imprevisto, o que não andava longe, num tempo de preciosismo de forma, da chave de ouro do soneto parnasiano.³⁶

Foi somente com os ventos do modernismo que novas experiências estéticas foram sendo conhecidas e desenvolvidas no panorama do conto nacional de maneira mais volumosa. Com o começo do novo século, todas as esferas do comportamento humano se renderam ao momento de incerteza diante dos fatos e o homem se sentia perdido com a derrocada das suas certezas. O conto passa por transformações tais como: a fuga do episódio, de qualquer elemento surpresa e do fim imprevisto. Sobre essa nova tendência Lima comenta:

Daí, a adoção da cronologia arbitrária, a simultaneidade da ação, quando não simples reações psicológicas, o *flash-back*, a técnica do contra-ponto, a busca superlativa da situação, enfim, todos os recursos da movimentação do tempo e da *mood*, traduzidos à literatura em grande parte pelo cinema. Assim, o enredo, o assunto, o incidente foram deixado de ser significativos, para a ênfase do transitório, dos reflexos psicológicos, da ambivalência do passado e do presente, tumultuando a vida e o ambiente em que e movem os personagens.³⁷

O conto ao acompanhar transformações na ficção moderna, deixa de lado a anedota e prefere focalizar as sensações, levando assim ao conto de atmosfera. Lucas dá algumas características a essa transformação do gênero: atenção maior ao processo da escrita (não mais jornalística) e referencial menos externo.³⁸ Sendo assim, Sonia Brayner estabelece que tal mudança na forma do conto se dá também porque o: "Simbolismo acrescenta ao gênero o dom de evocar realidades evanescentes, até mesmo fantásticas, preocupadas mais com a sugestão e aparências."³⁹

Cubas". In: *História e Ficção*. 3ª edição. Porto Alegre: UFRS, 1999.

³⁵ LIMA, Herman. "Evolução do conto" In: COUTINHO, Afrânio. (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. p. 50.

³⁶ LIMA (1969) p.50.

³⁷ LIMA (1969) pp. 60-61

³⁸ LUCAS (1983) p. 107.

³⁹ BRAYNER, Sonia. *O labirinto do espaço romanesco*. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 — 1920. Rio de Janeiro: MEC/ Civilização Brasileira, 1979. p. 177.

Esse processo deve-se às mudanças dos novos tempos quando a fragmentação do ser acaba por esfacelar tudo que está a sua volta e, certamente, mudaria a maneira de conceber a obra de arte. Por isso, não há como respeitar as regras de unidade de ação, pois:

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade de vida* e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos⁴⁰

Em alguns contos, que se afastaram do viés regionalista — aqueles que mantinham o compromisso com a paisagem — bem como daqueles que obedeciam às regras determinadas por Poe ou escreviam à maneira de Maupassant, surgem narrativas que renovarão a forma do conto. Fábio Lucas entende que há certos riscos nessas transformações do gênero por ele pecar "pelo aspecto puramente formal, alheio a qualquer sugestão e *plot*, levando realmente essa queda pelo incorpóreo, pela *nuance*, pelo indefinido de situações, muitas vezes a uma completa adulteração do conto, a decair em simples trecho de prosa inconsistente, de duvidosa perenidade."⁴¹

Assim, o conto mais tradicional que continha um episódio objetivo, uma anedota que era identificada sem maiores esforços por parte do leitor é substituído, em sua versão moderna, por uma narrativa que foge ao episódico e à adoção daqueles recursos literários já citados.

No caso do conto, a ação perde espaço para a subjetividade. Ao representar a realidade subjetiva, o escritor tem de lançar mão de recursos que poderiam estar distantes daquela idéia de organização linear e cronológica, em que todos os elementos, dentro da narrativa do gênero conto, contivessem o gérmen de seu final. Nesse momento, a preocupação dos contistas era afastar do enredo o episódio externo, e buscar elementos que proporcionassem a possibilidade de uma visão interna e conflituosa das personagens que já não mais possuíam o domínio do todo e se descobrem eles próprios sujeitos de sua ignorância. Essa argumentação é ratificada por Gotlib quando reconhece que:

⁴⁰ GOTLIB (1985) p. 30

⁴¹ LUCAS (1983) p. 60

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do *enredo* que dispõe de um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros...⁴²

Quase todas as narrativas de *Casos e Impressões* são projetadas sobre os estados de espírito e os dramas existenciais inacabados das personagens. Adelino Magalhães categoriza em cinco núcleos temáticos os contos dessa obra. São eles: "Casos da Roça", "Casos da Vida Burguesa", "Casos e Perfis", "Casos de Criança" e "Casos e Impressões". É interessante notar que o tema de cada uma dessas divisões é construído pelo autor de forma que aos mesmos sejam permitido, gradativamente, mudanças no interior das narrativas. Os contos mais externos, aqueles que correspondem à fábula tradicional teorizada por Poe, tomam nova feição ao se contraírem à dimensão reduzida da mente das personagens. Assim, há uma mescla de tons em *Casos e Impressões*, ver-se-á contos anedóticos e contos que se afastarão, visivelmente, da intriga tradicional.

O recorte, no caso dos contos de *Casos e Impressões*, apresenta-se preciso, ainda que se possa, às vezes, ter uma certa dificuldade inicial de estabelecê-lo; pois muitas vezes o autor, ao expor com maior ênfase a subjetividade das personagens, faz o fragmento da realidade ficar encoberto pelos conflitos que ele desencadeia. Tal procedimento será notado mais especificamente na última subdivisão de *Casos e Impressões*, bem como nos livros subsequentes do escritor. A par disso, percebe-se que Adelino Magalhães constrói os contos dessa obra dentro de procedimentos que permitem um certo distanciamento das regras clássicas do conto tão bem estruturadas por Poe e muito em voga na produção contística do começo do século XX.

Os contos de *Casos e Impressões* direcionam justamente para o oposto e, mesmo quando o escritor tende ao modelo mais tradicional, é no descontínuo e na estrutura inacabada da narrativa que se firmam suas histórias. Assim, como acontece com as impressões e sensações que se transformam permanentemente e se renovam justamente por não serem encarceradas em compartimentos, mas que flutuam permanentemente no indivíduo, os contos parecem querer dar conta dessa realidade passageira das personagens.

Não obstante muitas vezes elaborar contos em *Casos e Impressões* que caminhem para uma desarticulação do enredo, seria errôneo afirmar que, em virtude dessa peculiaridade, não haveria, *a priori*, a seleção do recorte pelo contista. Pode ser dito, com

⁴² GOTLIB (1985) p. 30.

segurança, que o recorte está presente em todos os contos dessa obra, o que poderá ser visto nas análises dos contos selecionados, e, mesmo que a descontinuidade, nesse conjunto de contos, seja notória, não há como negar que cada um deles parte de uma cena especificamente elucidada pelo narrador e que é trabalhada dentro dos limites proporcionados pelos recortes de cada um dos contos.

A respeito da argumentação acima não pode ser deixado de considerar que a constituição estrutural e estética do gênero conto exige do contista uma delimitação, *mais ou menos precisa*, do fragmento da realidade que ele pretende narrar. Assim, circular ou espaço, ou ambiente, ou o tempo em que uma fábula se desenrolará apresenta-se quase uma necessidade. Sobre o assunto Herman Lima comenta que:

não é menos certo que o conto, para ser conto, deve contar alguma coisa, mesmo que seja um acontecimento banal [...] esse truísmo que vai arrepiar com certeza aqueles que, ao contrário, procuram no conto moderno justamente a ausência total de qualquer *plot*, por mais difuso que seja, para focalizar apenas os reflexos do automatismo individual, nuances de situações

43

Ademais, é de se notar que em *Casos e Impressões*, o corte da realidade se baseia, preferencialmente, em um só episódio, que serve de centro à história, mesmo que depois tal episódio fique um pouco encoberto em razão do estilo mais introspectivo usado por Magalhães. Ao dizer isso, tem-se em mente que a narrativa dos contos de *Casos e Impressões* não perde o contato com sua cena principal mesmo quando as emoções vividas pelas personagens parecem tomar conta do relato. Esse procedimento que será visto nas análises é próprio do estilo impressionista usado pelo autor.

O viés impressionista dessa obra mantém um vínculo necessário com a realidade posto que de forma oposta, não haveria como essa realidade imprimir uma emoção no narrador. Isto indica que o recorte da realidade objetiva, selecionado pelo contista, trabalha para que o narrador possa mostrar suas impressões pessoais sobre o mundo.

O professor Luiz Carlos Simon⁴⁴ ressalta a importância do fragmento para o conto ao indicar que o procedimento de recortar é prioritário principalmente se se pensarem os limites de extensão exigidos pelo gênero. Fica clara a pertinência da ligação entre o conto e o recorte pois: "haveria também uma intencionalidade no processo de recorte com fins

⁴³ LIMA (1969) p. 61.

⁴⁴ SIMON, Luiz Carlos Santos. Além do visível : contos brasileiros e imagem na era do pós-modernismo. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999 (in mimeo)

específicos. Dessa forma, o fragmento não é gratuito, mas moldado de modo a gerar resultados que não seriam atingidos como uma exposição mais baseada na seqüência ou na integralidade."⁴⁵ Portanto, o recorte será, antes de tudo, o fragmento da vida escolhido pelo autor para que se inicie o desencadeamento da narrativa.

Nos contos de *Casos e Impressões*, Adelino Magalhães não ultrapassa os limites de brevidade impostos pelo gênero. Essa subversão será encontrada algumas vezes posteriormente em sua produção. No entanto, como se verá adiante, a crítica a respeito da obra do contista enfatiza quase sempre essa subversão como característica de Magalhães. Nas narrativas ulteriores a *Casos e Impressões* aparecerão contos mais longos, mas não por isso pode ser afirmado que Magalhães tem como característica própria a escrita de contos mais extensos. O que há, na verdade, é uma mescla de contos mais longos que extrapolam certamente a noção de narrativa curta e condensada própria de contos mais breves.

Em seu estudo sobre o processo de escrita do contista fluminense, Brayner escreveu: "Adelino Magalhães procede à construção narrativa tentando vencer o elemento desgastado, reorganizando a forma e a substância poética, exercendo um efeito de estranhamento sobre o leitor"⁴⁶

Por esse caminho, o espaço ficcional onde o recorte é construído também sofre alterações, passando do espaço aberto do campo quando ainda se prende ao impressionismo externo de que falou Xavier Placer, ao espaço reduzido de uma casa, de uma pensão, até alcançar o recorte interno das mentes dos personagens como nos contos da última categoria dividida por Magalhães.

⁴⁵ SIMON (1999) p. 66.

⁴⁶ BRAYNER (1979) p. 187.

CAPÍTULO II – ADELINO MAGALHÃES E SUA ÉPOCA LITERÁRIA

Em uma apreciação crítica sobre alguns escritores brasileiros sem muita popularidade, Alceu Amoroso Lima escreveu:

Nada mais difícil, para o conhecimento da nossa literatura, que essa exigüidade das nossas edições e esse pragmatismo editorial, que condena os nossos homens de letras a um *forçado ineditismo* e a nossa didática literária a uma luta constante contra a dificuldade de consulta às fontes.⁴⁷ (grifo meu)

Em face do "forçado ineditismo" de Adelino Magalhães, o presente capítulo se dedica a buscar um panorama acerca do momento literário em que a obra do autor teve sua estréia. Pretende-se mostrar a confluência e as divergências entre as correntes estéticas oriundas do século XIX e as novas tendências artísticas, cujos movimentos ficaram conhecidos como as vanguardas européias. A justificativa para um panorama da época literária em que Adelino Magalhães inicia suas atividades narrativas se faz necessária principalmente pelo pouco conhecimento a respeito da obra do autor e pela incerteza de classificação do escritor fluminense em uma determinada escola literária.

Os homens recebem o século XX envolto em um emaranhado de correntes filosóficas e estéticas. A atmosfera dos primeiros anos do século XX era, por um lado, de incerteza e melancolia; por outro, de otimismo e festa pela esperança de novos tempos. Diante desse clima de transição, Gilberto Mendonça Teles afirma:

começaria uma pluralidade de tendências filosóficas, científicas e literárias, advindas do realismo-naturalismo. Todas as transformações que o mundo vinha sofrendo, a industrialização, a automação, a máquina X homem, agitavam as rodas literárias, mostrando o esgotamento das estéticas tidas com sucesso até ali, mas que já não correspondiam as ansiedades e expectativas desse novo mundo. Dessa literatura de cafés e boulevards, de transição pré-vanguardistas, é que vão se originar os inúmeros "—ismos" que marcarão o desenvolvimento de todas as artes desse século. Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade.⁴⁸

⁴⁷ LIMA, Alceu Amoroso. *Obras completas de Alceu Amoroso Lima. Quadro Sintético da Literatura*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959. p. 75.

Por esse tempo, durante a Primeira Grande Guerra, é que surge o primeiro livro de Adelino Magalhães, mais precisamente *Casos e Impressões*, que vem a público em 1916. A obra nasce dentro de uma esfera de mudanças, pois as explicações baseadas nas ciências positivista e determinista, vindas do século XIX, já não conseguem aclarar a imensa angústia do ser humano, provocada pela falta de perspectiva desencadeada pelos acontecimentos mundiais, do quais a Grande Guerra é o marco cronológico inicial.

O homem do século XIX, que via na razão objetiva e no cientificismo positivista respostas para muitas questões a respeito da vida, torna-se um indivíduo pessimista, que coloca em xeque as certezas dos oitocentistas. A inquietação dos homens será a chave para as experimentações estéticas em todas as artes. Na literatura, essa passagem da razão científica para a subjetividade será feita, principalmente, pela oposição dos poetas simbolistas à objetividade racional.

É pela necessidade de conhecer o desenvolvimento das mudanças processadas entre os anos finais do século XIX e os primeiros do século XX, que o crítico Gilberto Mendonça Teles enfoca a necessidade de um estudo sobre a chamada *belle époque* para a compreensão dos diversos "-ismos" que apareceram mais tarde em torno da Primeira Guerra Mundial.⁴⁹

De acordo com Jonathan Culler, as obras literárias devem ser explicadas pela perspectiva da tradição literária. Os textos devem ser estudados por meio de seus contextos práticos e históricos; dessa forma, "toda obra literária é criada por referência e oposição a um modelo específico, fornecido por outras obras da tradição."⁵⁰ Por essa via, acredita-se que, embora o conjunto da obra de Magalhães tenha tido diversas classificações, os contos de *Casos e Impressões* se inserem dentro da corrente impressionista oriunda da pintura. Essa nova técnica pictórica estaria de acordo com as idéias de movimento, velocidade e fragmentação, e muitos escritores já a estariam importando para a arte literária. O que prevalece nos escritores impressionistas é a atmosfera que se instala nos espíritos das personagens. Nesse sentido, fica em segundo plano a anedota vista já por muitos como desgastada.

Ao contextualizarmos o espaço sociotemporal e considerá-lo importante dentro da obra de estréia de Adelino Magalhães, temos em mente que a relação dos contos do

⁴⁸ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 15ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 39

⁴⁹ TELES (1983) p. 81.

⁵⁰ CULLER, Jonathan. "A literariedade". In: ANGENOT, Marc et alii (org). *Teoria Literária: Problemas e perspectivas*. Tradução Ana Luisa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. p.

autor com o momento literário trabalha a nosso favor, e acrescenta-se que através dos diálogos com outras obras da série literária, somos capazes de elaborar conceitos mais concretos a respeito do escritor que se pretende analisar. É por isso que se acredita na necessidade de reconstruir, ao menos dentro do que permite o limite deste trabalho, o cenário literário no qual a obra de Adelino Magalhães se configura.

Esse processo será feito com a ajuda das fontes históricas da época em que se passam as narrativas de Adelino Magalhães e com o diálogo com outras obras literárias. Pode-se perceber que em muitos dos contos de *Casos e Impressões*, principalmente daqueles que retratam a vida das camadas mais pobres da sociedade carioca na Primeira República, o componente social e crítico é muito saliente. A realidade imediata serve como substrato para os recortes dos contos dessa coletânea.

É, pois, nesse caminho que se tentará estabelecer, posteriormente, uma relação entre esses contos e a realidade circundante. Mesmo quando possa parecer que os contos trabalham na esfera reduzida das memórias das personagens, fica muito evidente que o entorno das personagens age de modo que fique claro o papel da realidade como forma de questionamento do sujeito que se vê envolto em processos novos, tais como: as reformas arquitetônicas da cidade do Rio de Janeiro, a chegada dos imigrantes e das tecnologias modernas.

2.1 PRÉ - MODERNISMO BRASILEIRO: O ENTRECruzAMENTO DE TENDÊNCIAS ESTÉTICAS

No Brasil, o século XX se iniciara com novas dimensões nos planos político e econômico. A crise do fim do século XIX deflagrada pela Abolição e pela Proclamação da República iria mudar o cenário imperial e escravocrata em que estava mergulhada a sociedade brasileira.

A queda do Império e o cumprimento da Lei Áurea firmaram importantes transformações na vida brasileira em todos os aspectos, sejam eles artístico, político ou econômico. É após esses dois marcos, quando a população começava a se adaptar, que Adelino Magalhães inicia suas atividades literárias na colaboração com alguns jornais de Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro. Foi encontrada sua participação em *O Álbum*,

Correio Popular e O Friburguense. Ainda nesse começo de século XX, Adelino Magalhães retorna à cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, e inicia sua carreira como professor de História.

As orientações intelectual e política eram de contrastes. Dentro da nova dimensão em que se configurava o cenário nacional, os brasileiros tinham de se adaptar, agora, ao novo regime político e de trabalho. Dessa forma, a intelectualidade brasileira expressava a reelaboração de suas idéias em ensaios nos quais discutiam aquele momento de mudanças e, ainda, que:

os escritores estão presentes, nessa qualidade, na campanha republicana, na campanha abolicionista, na campanha de consolidação de novo regime. Não importa que tenha havido divergências, e até equívocos, na forma como optaram por este ou aquele lado. O que importa é verificar como a fase em questão se caracterizou por uma intensa atividade intelectual e por uma intensa participação do escritor na vida e no que ela apresentava a sua escolha.⁵¹

São os casos de *Capítulos de História Colonial*, de Capistrano de Abreu; *Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira* de Oliveira Lima ou até mesmo *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

No plano literário, que para este trabalho interessará de forma mais acentuada, a sociedade brasileira continuava fortemente influenciada pelas idéias vindas da França. Diferentemente da época romântica na qual os autores fundamentados numa base européia buscavam a nacionalidade literária, o que marcou os primeiros anos do século XX, como relata Werneck Sodré, foi a alienação e o encantamento pelo Velho Mundo.

Isto significa que os escritores românticos que viveram a Independência Nacional estavam envoltos em um sentimento nacionalista e voltaram os olhos para a valorização dos temas brasileiros em busca de uma autêntica literatura nacional. Segundo Antonio Candido, o romantismo se inspira no exemplo europeu, mas "procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil."⁵²

Já a fase desse começo de século XX caracteriza-se, em parte, pelo espírito bovarista dos brasileiros pela Europa e pelo deslumbramento por aquilo que não era autóctone na sociedade brasileira. Isto posto, o romance mundano de Afrânio Peixoto (1876-1947), A

⁵¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p 432.

⁵² CANDIDO, Antonio. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A..

Esfinge, escrito em 1910, é o representante maior dessa face deslumbrada da vida brasileira. Como a sociedade estava imbuída de sede estrangeira, nada mais natural que o sucesso imediato viesse por essa obra. Do livro interessa neste momento esta passagem:

De regresso de viagem ao Oriente, [Afrânio Peixoto] trazia os originais de um romance que, levado ao [Francisco] Alves, apareceu em 1911 com singular sucesso, alcançando a segunda edição em um mês após ter sido lançado. Consagravam-no, de inopino, a crítica estabelecida e o público, particularmente feminino. Retratava o ambiente mundano no Rio, com breve passagem por ambiente baiano. Representava o triunfo literário e o triunfo mundano⁵³

A representação da sociedade em seus aspectos mais superficiais é a base desse romance. Até mesmo a moda das conferências inúteis do começo do século XX está lá. A menção a este costume brasileiro aparece depois do galanteio feito pelo Dr. Câmara à protagonista Lúcia: "Era trecho de uma conferência que eu fizera em Fortaleza sobre *A arte de amar..!*"⁵⁴ As conferências proliferaram no Brasil de então, elas tratavam de temas banais e fundiam literatura e mundanismo. Sodré mostra que esse "consórcio entre mundanismo e literatura deu lugar a duas pragas, também importadas, a dos salões literários e a das conferências de temas fúteis."⁵⁵

Não puderam mais conversar, porque o diplomata, com gestos nacionais e alguns termos peregrinos, começou a falar de *sport*, de jogos e partidas que empenhara. Na véspera estivera o *court* deserto: tinham feito um *single* com Mademoiselle Veloso, mas jogaram apenas dois *sets*, que ele gentilmente perdera. Porque faltava interesse, saíram cedo. Com branda admoestação lembrava entretanto a necessidade de maior frequência, porque era a eles, civilizados, que incumbia a reforma do País. Parecia-lhe o tênis de grande efeito renovador em nossos costumes. Os bugres aprenderiam ao menos como gente fina se diverte.[...] No campo havia já partidas começadas, grupos que se combinavam e outros, mais numerosos, a conversar. Paulo foi apresentado a diversos cavalheiros que lhe repetiam a mesmas frases. Tinham todos muito gosto ou ficavam *enchantés* com o seu conhecimento. Falavam francês os nacionais, por *chic* e civilidade[...]⁵⁶

Queiroz/Publifolha, 2000. p 103.

⁵³ SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Graphia, 1999. p. 25.

⁵⁴ PEIXOTO, Afrânio. *A Esfinge*. 12ª edição. São Paulo : Editora Clube do Livro, 1978. p 35.

⁵⁵ SODRÉ (1999) p. 19.

⁵⁶ PEIXOTO (1978) p. 74.

Nesse outro trecho do romance, a narração de um encontro social para uma partida de tênis é entremeada de palavras em línguas inglesa e francesa. Tudo isso reflete o princípio mundano que regia as artes e a vida no Brasil, no começo do século XX. A representação desse encontro ilustra bem o que era a sociedade carioca burguesa naquele começo de século. Uma sociedade que fechava os olhos para os processos discriminatórios de urbanização e se preocupava em seguir a última moda de Paris, confirmando sua dependência cultural da capital francesa. Antonio Candido comenta que o romance de Afrânio Peixoto é representante de uma tríplice tendência:

o produto típico do momento é o romance ameno, picante, feito com alma de cronista social para distrair e embalar o leitor. Forma-se pela confluência do que há de mais superficial em Machado de Assis, da ironia de Anatole France e dos romances franceses do pós-naturalismo, sentenciosos, repassados de sexualismo frívolo[...] Afrânio Peixoto é o representante dessa tríplice tendência⁵⁷

Apesar de o processo de construção subjetiva da linguagem literária já aparecer como prenúncios de um novo tempo na Europa — a edição francesa de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust é de 1912 —, no Brasil, o culto à forma não permite a devida apreciação de autores mais intimistas como os simbolistas, cuja valorização somente se dará posteriormente nos estudos literários. Nesse sentido é que Bosi afirma que "o simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura européia".⁵⁸

A escola parnasiana — que adentra o século XX, quando em outros países os primeiros manifestos de vanguarda já começavam a aparecer — sobrevive, como afirma Werneck Sodré, porque com a abolição da escravidão, a classe dominante encontra na linguagem intelectualizada a maneira de se diferenciar dos cidadãos libertos; assim, nada melhor do que o saber sistematizado para afastar o povo comum da aristocracia escolarizada

A preferência pela linguagem formal em nossas letras servia de instrumento para que os ricos proprietários de terra se distinguissem daqueles que não dominavam o saber intelectual, o que resultaria, indubitavelmente, no distanciamento entre o público leitor e o escritor. Mantinha-se, nessa nova fase, a continuidade do que já era feito anteriormente.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. (2000) p. 104.

⁵⁸ BOSI, Alfredo. *A história concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 302.

Não há coincidência, pois, na superestimação formal surge em nossas letras numa fase de intensa atividade criadora e de intensa transformação social como aquela que atravessamos nos últimos lustros do século XIX, prolongando-se até depois da Primeira Guerra Mundial. Naquela fase, acelerava-se o desenvolvimento da classe média, a que o surto industrial ocorrido durante a guerra deu importante impulso, além de proporcionar o aumento e o fortalecimento da débil classe operária. Tal classe disputaria uma participação no poder e chegaria a alcançar em parte o que disputava, embora a classe dos senhores de terra continuasse a exercer um domínio incontestável. Nessa fase, entretanto, ela ainda imita os padrões da classe dominante, acompanha sua ética e não está em condições de formular em temas artísticos as suas características. Há um traço, nessa imitação, que tem importância muito grande: o desejo de distinguir-se daqueles que oferecem o trabalho no mercado, e distinguir-se particularmente pela atividade intelectual, eu continua a ser um terreno peculiar aos que não exercem esforço físico.⁵⁹

Na visão do historiador até mesmo as controvérsias parisienses entre românticos, parnasianos e simbolistas ecoaram superficialmente sobre nós:

Nada mais grotesco, na passagem de um século a outro, realmente, do que a repetição, nos cenários de letras, das querelas parisienses entre românticos, parnasianos e simbolistas. Lá, elas representavam o reflexo de condições objetivas, os traços de uma estrutura em que a burguesia dominava e dava o tom. Aqui, era apenas eco distante, superficial, desligado do que configurava o meio real.⁶⁰

Uma diferente interpretação para as querelas entre simbolistas e parnasianos foi colocada por Brito Boca em um importante estudo feito sobre a vida literária no Brasil de 1900. Para esse estudioso, o simbolismo brasileiro representou uma abertura para novas perspectivas literárias:

O simbolismo criou hábitos, costumes, modas que produziram sensível modificação na paisagem do chamado mundo das letras. Como os parnasianos combateram os românticos, os simbolistas combateram os parnasianos, imprimindo, porém, à ofensiva um caráter que já denunciava o das guerrilhas modernistas. Era a luta não somente no plano teórico das polêmicas em jornais e revistas, como também no plano prático das relações sociais, deslocando-se para as mesas de café e portas de livrarias. Por ali parnasianos e simbolistas trocavam epigramas venenosos e se mimoseavam reciprocamente com rótulos de 'imbecil', 'idiota', e coisa que valha.⁶¹

⁵⁹ SODRÉ (1964) p.452.

⁶⁰ SODRÉ (1999) p.15.

⁶¹ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.p.126.

Os poetas simbolistas procuravam a reabilitação da poesia, uma vez que os parnasianos a tinham vulgarizado: "Com o parnasianismo a poesia se enveredara por caminhos que lhe eram alheios. Os parnasianos lutavam pela vida: poesia de encomenda sempre que isso lhes trouxesse vantagem financeira, panfletos em versos, serviços de empresas comerciais."⁶²

Quando se reporta ao movimento simbolista tem-se a intenção de, ao fazê-lo, buscar a gênese da prosa de Adelino Magalhães. As raízes simbolistas de sua prosa se fazem notar na maioria de sua produção, particularmente quando se junta, mais tarde em 1927, ao grupo carioca da revista *Festa* considerado pela crítica especializada como neosimbolista.

Assim, onde Werneck vê pura imitação das letras francesas pelos simbolistas brasileiros, Brito Broca enxerga uma nova fermentação no campo das artes literárias. Mais uma vez é o contraste que dará a tônica a esse momento da literatura brasileira.

Por outro lado, esse período literário também teve seu significado artístico com surgimento de uma literatura mais problematizadora, em confronto com os padrões estéticos parnasianos — caracterizados por uma linguagem eloqüente, rebuscada, meramente ornamental, tanto na poesia quanto na prosa. O romance *Canaã* (1902), de Graça Aranha (1868-1931), muito festejado no romper do século XX, seria, de acordo com Alfredo Bosi, a gênese da tomada de consciência da realidade do país mas que ainda era elaborado a partir de "um naturalismo filtrado pela experiência simbolista."⁶³ Mesmo assim, há indícios de que novos temas começam a preocupar os artistas da época.

Canaã pode servir de exemplo desse choque de tendências; visto que, ao mesmo tempo que traz um conteúdo problematizador, o seu procedimento construtivo formal é caracterizado por uma grande opulência verbal. Até mesmo quando Graça Aranha dá voz a um escravo liberto — que faz crítica à Abolição feita nos moldes brasileiros — é o artificialismo verbal que caracteriza o diálogo. Dar-se-á então a confluência entre o conflito social que afligia o negro brasileiro e a representação tão díspar no falar do recém-liberto:

—Ah, tudo isso, meu sinhô, se acabou... cadê fazenda? Defunto meu sinhô morreu, filho dele foi vivendo até que Governo tirou os escravos. Tudo debandou. Patrão se mudou com a família para vitória, onde tem seu emprego; meus parceiros furaram esse mato grande e cada um levantou casa

⁶² BROCA (1960) p.127.

⁶³ BOSI (1995) p. 371.

aqui e acolá, onde bem quiseram. Eu com minha gente vim para cá, para essas terras de seu coronel. Tempo hoje anda triste. Governo acabou com as fazendas, e nos pôs todos no olho do mundo, a caçar de comer; a comprar de vestir, a trabalhar como boi para viver. Ah! tempo bom da fazenda! A gente trabalhava junto, quem apanhava café apanhava, quem debulhava milho debulhava, tudo de parceria, bandão de gente, mulata, cafuzas... Quem importava feitor?... Nunca ninguém morreu de pancada. Comida sempre havia, e quando era sábado, véspera de domingo, ah! meu sinhô, tambor velho roncava até de madrugada... E assim o antigo escravo ia misturando no tempero travoso da saudade a lembrança dos prazeres de ontem, da sua vida congregada, amparada na domesticidade da fazenda, com o desespero do isolamento de agora, com a melancolia de um mundo desmoronado.

— Mas, meu amigo — disse Milkau —, você aqui ao menos está no que é seu, tem sua terra, é dono de si mesmo.

— Qual terra, qual nada... Rancho é do marido de minha filha, que está ali assentada, terra é de seu coronel, arrendada por dez mil-réis por ano. Hoje em dia tudo aqui é de estrangeiro, governo não faz nada por brasileiro, só pune por alemão...⁶⁴

Aqui se nota essa discrepância entre a forma e o conteúdo. Embora Graça Aranha tentasse denunciar os ecos de uma abolição feita sem nenhum planejamento social, o livro distancia-se do que pretendia narrar, a saber, o quadro infeliz e trágico da vida dos personagens. No entanto, "ornamentou de tal forma a ficção que terminou por despojá-la quase totalmente de sentido. Os diálogos de que o romance está cheio, de um artificialismo escandaloso, acabam por sufocar toda e qualquer possibilidade de sentir alguém humano sob a pompa verbal que a absorve e domina"⁶⁵

Por esse viés, o Simbolismo foi considerado por Werneck Sodré ainda mais aristocrático que o Parnasianismo, pela postura de "poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, a cultura doentia pela inteligência e da sensibilidade, o horror à vulgaridade, uma arte de reticências e sutilezas"⁶⁶. No entanto, o que não deve ser desconsiderado é o fato de que, aristocrático ou não, o movimento simbolista de raízes francesas questiona as idéias racionais e positivistas e, através do símbolo, aponta para uma literatura mais subjetiva, mais próxima aos movimentos da vanguarda européia.

Nessa época de contrastes, a obra áspera de Lima Barreto (1881-1922) leva, ironicamente, as citações em língua estrangeira para o subúrbio carioca, local do qual a burguesia em ascensão, representada *na Esfinge*, procurava desviar os olhos. Nessa situação paradoxal, Lima Barreto faz crítica a uma sociedade que expurgava com seus elementos

⁶⁴ GRAÇA, Aranha. *Canaã*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. pp. 33-34.

⁶⁵ SODRE (1964) p. 503.

⁶⁶ SODRE, (1964) p. 455.

nacionais. De acordo com Nicolau Sevcenko, o temário da obra de Lima Barreto inclui praticamente tudo o que de mais relevante oferecia a realidade de sua época [...] E todos esses temas são refletidos de tal forma enovelados em seus textos, que não se pode dissociá-los ou isolar algum deles sob pena de se comprometer o efeito grandioso propiciado pelo seu concerto. Tudo concorre para compor um imenso mosaico, rude e turbulento, que despoja a *Belle Époque* de seus atavios de opulência e frivolidade.⁶⁷

Dentro do quadro *belle époque*, a figura de Lima Barreto é posta à margem. Sua literatura, diferente do mundanismo que fervilha no cenário da sociedade carioca, mostra o outro lado desse processo civilizatório de aparências sofridas na então capital federal. Sob o amparo do slogan "O Rio civiliza-se", a camada mais pobre da sociedade, feita de libertos, soldados, pequenos comerciantes sem representatividade, é jogada para o subúrbio. Essa classe desintegrada do meio social, da qual Lima Barreto fazia parte, serve de tema para os livros sociais deste escritor. O posicionamento crítico do romancista é verificado não só em seus livros como também em muitas de suas crônicas a respeito da vida carioca. A crônica "A volta", datada de janeiro de 1915, dá a medida proporcional das idéias de Barreto:

o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro cidades grandes precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.

E com semelhantes raciocínios foram perturbar a vida da pobre gente que vivia a sua medíocre vida aí por fora, para satisfazer obsoletas concepções sociais, tolas competições patrióticas, transformando-lhe os horizontes e dado-lhes inexequíveis esperanças.

Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter vindo para atender tolas vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonada que nenhum, dos nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis.

O Rio civiliza-se!⁶⁸

Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto demonstra sua posição adversa entre os ricos do bairro de Botafogo e a gente simples dos subúrbios. Veja-se a passagem:

⁶⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensão social e criação cultural na Primeira República. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 162.

⁶⁸ LIMA, Barreto. "A volta". In: *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.

Dessa maneira, Ricardo Coração de Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nas festas e nas ruas, onde se algum dos seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne seca, muito ensopado — aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, a distinção. Fora dos subúrbios, na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, essa gente minguia, apaga-se, desaparece, chegando até suas mulheres e filhas perder a beleza com que deslumbram, quase diariamente, os lindos cavaleiros dos intermináveis bailes diários daquelas redondezas.⁶⁹

As mudanças de atitudes no campo das produções literárias feitas por Lima Barreto ao renovar os conteúdos, distanciando-os dos romances superficiais e retratando a gente simples com suas lutas diárias, terão seus desdobramentos nos anos finais do segundo decênio do século XX.

A sociedade brasileira começava já a apresentar mudanças quando o irrompimento da Primeira Guerra Mundial as acentuou. E as mudanças então acentuadas aprofundaram-se com a crise de 1929, resultando em considerável abalo em toda estrutura nacional, com reflexos em todos os domínios, inclusive os da cultura e, nesta, particularmente nas letras.⁷⁰

O primeiro decênio de 1900 ilustra-se com *Canaã* (1902) de Graça Aranha, *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909), e com a prosa de Machado de Assis. Fora alguns nomes que gozam de um certo prestígio dentro da historiografia literária brasileira canonizada, essa época será mais conhecida entre os estudiosos como uma "fase amena", ou, como afirma Antonio Candido, de permanência, a saber, uma fase sem muita inovação tanto da forma quanto no conteúdo. Para Candido:

Como a fase de 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao romantismo, mais de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia e equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo.⁷¹

⁶⁹ LIMA, Barreto. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba: Editora da UFPR, 1997. pp.20-21.

⁷⁰ SODRE (1999) p. 27.

⁷¹ CANDIDO (2000) p. 104.

A partir dos trechos de *A esfinge*, de *Canaã*, e da prosa social de Lima Barreto não é difícil entender como a pluralidade de tema e de tratamento dos mesmos era diferente nos escritores do início do século. A marca do período será justamente o sincretismo. Sob esse aspecto, nota-se, como afirma o professor Alfredo Bosi⁷², que o termo Pré-Modernismo deve ser cuidadosamente examinado para que não haja erro no julgamento das obras daquele tempo.

De acordo com Bosi, o Pré-Modernismo pode ser entendido em dois sentidos diferentes. O primeiro seria um entendimento literal, ou seja, todas as obras anteriores a 1922 se encaixariam na denominação de pré-modernistas. De acordo com o segundo sentido, mais específico, seriam pré-modernistas somente aquelas obras que, estética ou substancialmente, tivessem pontos de contato com a literatura modernista.

Com referência ao primeiro sentido, Bosi entende que só se pode fazer uma apreciação crítica dos escritores do período em questão mediante um estudo individualizado dos mesmos. O sentido de anterioridade dado pelo prefixo "pré" pode levar à idéia de que todos os escritores desse momento conviviam em harmonia e compartilhavam idéias uniformes. O certo, porém, é que apenas o termo pré-modernista não permite uma caracterização precisa dos escritores desse período. Diante desses argumentos, conclui-se que o conceito de pré-modernistas caberá a muitos escritores apenas por um critério de anterioridade, mas conforme o segundo sentido, de cunho estético — entendido como ruptura com as formas literárias anteriores a elas — eles estariam, indubitavelmente, fora.

O pré-modernismo é fonte de estudo também para Amoroso Lima. O crítico estende os domínios do termo de 1900 até 1920. Durante estas duas décadas, Amoroso Lima confirma o ponto que se vem discutindo, ou seja, que esse espaço de tempo é marcado pelo ecletismo literário.

porque o trecho que vai entre o Simbolismo e o Modernismo se caracteriza, acima de tudo, por não poder ser resumido numa escola dominante e, ao contrário, compreender a coexistência de simbolistas, realistas e parnasianos, até mesmo os da geração que, em 1920, iriam desencadear o Modernismo. Foi o Pré-Modernismo.⁷³

O prefixo "pré", por isso, ou passa a ser colocado no sentido de preparador das obras que viriam a ser chamadas de modernistas, ou, então, designa obras que apenas as

⁷² BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

⁷³ LIMA, Alceu Amoroso. *Obras Completas de Alceu Amoroso Lima. Quadro Sintético da Literatura Brasileira*.

precederam e que não mantinham nenhum vínculo com a literatura modernista. São exemplares de autores que escreveram nos anos pré-modernistas os nomes de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, cujas experimentações literárias se iniciaram nos anos do Pré-Modernismo e continuaram fecundos também após o episódio da Semana de Arte Moderna.

Para Antonio Candido, a época anterior ao Modernismo adquire um sentido de permanência. Candido se concentra em autores menos conhecidos e generaliza o primeiro quartel do século XX, a um tempo sem grandes preocupações formais e temáticas. O crítico argumenta que os escritores retratavam a leviandade da sociedade mundana da época sem muita angústia formal. Para Candido, o século literário brasileiro começaria apenas com o Modernismo.

No entanto, ainda de acordo com Candido, a partir da Primeira Guerra Mundial, a tendência ao romance ameno e pitoresco tende a diminuir, esboçando-se uma movimentação em direção à renovação estética, que, no entender do crítico, está ligada ao espiritualismo e ao simbolismo. Para o estudioso, os modernistas encontraram duas correntes estéticas: o idealismo simbolista e o naturalismo convencional. Assim, no dizer de Candido: "A primeira corrente se ampara sobretudo na pesquisa lírica de intenção psicológica; procurava a beleza na expressão de estados inefáveis, por meio de tonalidades raras ou delicadas."⁷⁴

Antonio Candido diz que a reação espiritualista acontecida por volta da Grande Guerra é originária do Simbolismo. O crítico julga que a escola simbolista constitui o desenvolvimento de fim de século e serve de "núcleo a manifestações espiritualistas contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos."⁷⁵ Todavia, limita os representantes dessa escola a Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

Seguindo essa linha, Candido ainda defende que o que marcará esta fase de 1900 até 1922 serão as características advindas do Naturalismo. Aqui no Brasil, a euforia verbal e plástica ganha relevo enquanto, como já mencionado, na Europa já não havia mais espaço para tais procedimentos. Dessa forma, Candido argumenta que isso "é o que se poderia chamar naturalismo acadêmico, fascinado pelo classicismo greco-latino já diluído na convenção acadêmica européia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo."⁷⁶

2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959. p. 61.

⁷⁴ CANDIDO (2000) p. 109.

⁷⁵ CANDIDO (2000) p. 105.

⁷⁶ CANDIDO (2000) p. 106.

Ainda sobre essa fase, o crítico afirma que os contrastes que havia nos escritores desse tempo seriam frutíferos para os escritores dessa época. Vê-se, pois, que não é isso o que acontece, porque, para Candido:

Em Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, em Euclides da Cunha e Lima Barreto, poderiam os escritores dessa fase encontrar discordâncias estimulantes para a sua atividade literária. No entanto, ou os deixaram de lado, ou foram buscar neles o que tinham de comum com as limitações de que padeciam: a tenuidade afetiva do primeiro, o desequilibrado verbalismo dos outros dois, a ironia superficial do último.⁷⁷

Dentro desse quadro, não é temerário pensar que a prosa de Adelino Magalhães é claramente povoada por elementos herdados do Simbolismo e ela caracterizar-se-á pelo distanciamento do leitor comum, como quer Sodré, não mais pela forma parnasiana mas sim pela linguagem subjetiva, obscura e difícil, herdada do Simbolismo, muito embora, ressalta-se, como se verá, que o livro *Casos e Impressões* é marcado por uma prosa que caminha para a exploração subjetiva das personagens, mas onde ainda podem ser encontradas narrativas menos intimistas. Uma outra faceta dessa obra é a exploração de temas sociais de maior aproximação com a realidade circundante.

Seria impossível que Adelino Magalhães, como professor de História e cidadão que vivia na Capital Federal, não estivesse em contato direto com as alterações sociais, políticas e econômicas do país. Assim, pode ser vislumbrada em sua produção a retratação de problemas sociais, embora não chegue a tratar seus temas com a acidez de um Lima Barreto. A percepção da realidade em Adelino Magalhães será trabalhada no campo das sensações impressionistas causadas pelo mundo material. A linguagem e sua forma de expressão, muitas vezes, acabam por abafar a realidade referida. As divagações tornam-se, às vezes, mais fortes do que os problemas sociais em sua obra.

No entanto, em *Casos e Impressões*, o recorte é muito bem circunscrito por Adelino Magalhães. Não parece haver, em nenhum dos contos, um distanciamento entre a cena que serve de recorte da realidade e as impressões da realidade na personagem que impediria ao leitor não reconhecer o núcleo ou fragmento da realidade eleito pelo escritor como ponto de partida.

Diante de todos esses apontamentos, o que ocorre, à primeira vista, em alguns contos de Adelino Magalhães, pode ser, talvez, uma certa dificuldade para se

estabelecer o recorte dado pelo contista. Isto acontece devido ao tratamento introspectivo dado às personagens e dos cortes feitos na estrutura dos textos, porém, mesmo que haja, a princípio, uma dificuldade em estabelecer o recorte de um conto mais intimista não há como negar que essa noção estará presente. As ações entrecortadas, que desembocam em narrativas fragmentadas, dificultam o entendimento imediato do material escolhido pelo autor. Por isso, precisa-se, às vezes, de "disposição de espírito"⁷⁸ para que a substância narrativa passe a fazer sentido.

Mesmo assim, ainda que cause estranhamento, uma aproximação sociológica entre a obra de Lima Barreto e a de Adelino Magalhães não pode ser desconsiderada dentro do contexto que privilegiava motivos problematizadores, tais como a questão da imigração, o controle social exercido pelas autoridades sobre os escravos libertos, sobre as mulheres e sobre os pobres, e por outros. Os temas suburbanos com sua gente pobre, tão evidentes em Lima Barreto, também são notados desde o primeiro livro de Magalhães.

Os contos, nos quais Adelino Magalhães incorpora a população fora da esfera do mundo sistêmico, emergem até a superfície com personagens inusitados. O conto "A galinha" critica as falsas aparências de uma burguesia falida, "O suicídio da Engole-Homem" e "A morte de Teresinha" apresentam prostitutas como personagens centrais, "Festa familiar na casa do Teles" retrata uma comemoração, nada inocente, na casa de um funcionário público no subúrbio carioca. Sobre o privilégio dado por Adelino Magalhães às camadas mais pobres da população, Renato Cordeiro Gomes comenta:

Afastando-se da euforia por que passa o Rio de Janeiro a partir do projeto executado por Pereira Passos, sob o patrocínio dos donos da República, Adelino Magalhães coloca sob suspeita as modernizantes transformações para ele desagregadoras e excludentes. Lê a então Capital Federal como cidade maldita e ociosa e revela o "tumulto da vida" (título de um livro seu de 1920) através de impressões, de perfis de personagens urbanos típicos, de cenas do cotidiano miúdo, de casos da vida aburguesada.⁷⁹

Outros contos de Adelino Magalhães também apresentam em seus recortes uma reflexão mais crítica da sociedade; são os casos de: "A greve", "Avante! Avante!" ou até mesmo "Um prego! mais outro prego!...", porquanto, mesmo quando o contista faz da

⁷⁷ CANDIDO (2000) p. 106.

⁷⁸ GOMES, Eugênio. "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental" In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 23.

⁷⁹ GOMES, Renato Cordeiro. "Impressões e Casos sobre o Rio de Janeiro". In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v.1,

realidade objetiva e imediata seu centro preferencial, essa mesma realidade tende a ser posta de lado pelo escritor que prefere as divagações subjetivas, característica própria do estilo impressionista como se confirmará adiante. Por aí verifica-se que os fragmentos que lhe servem de tema saltam do material para o subjetivo, e a realidade passa a se configurar apenas como pano de fundo. O recorte transmuta da realidade objetiva para as lembranças e reminiscências das personagens, o que levará um simples fragmento de realidade a um mundo de sensações adormecidas, próprias, da corrente impressionista.

A tendência ao subjetivismo do século XX está fortemente atrelada à angústia metafísica do homem moderno bem como aos diferentes ideais. Não há respostas prontas para o desconforto do indivíduo perante um mundo despedaçado, daí então nada mais natural que o surgimento de diferentes explicações, tais como as abordagens psicológicas por meio das teorias do inconsciente e da filosofia existencialista. No mundo das artes, as incertezas foram traduzidas pelos "—ismos" vanguardistas que ajudam o homem a elaborar artisticamente o tumulto do momento.

Tudo estava se esfacelando para o homem do início do século. No lugar das certezas, a dúvida acerca do ser e de seu mundo. Mais do que as próprias dúvidas individuais, o mundo em si era um enorme questionamento; contestava-se a religião, contestava-se a ciência. A angústia também era do homem Adelino Magalhães, pois, educado em colégio interno protestante em Nova Friburgo, tem uma educação cristã-protestante. Em muitos dos contos de Magalhães é encontrado um narrador que indaga sobre as transformações pelas quais passava a humanidade. O conflito entre os planos religioso e material aparecerá como tema em sua literatura. Tome-se, por exemplo, a seguinte passagem de "Dias de Chuva":

Entre duas margens estão dois homens iguais... e ver um, é ver o outro; e anseia "um" por alcançar, no grande delírio fraternal, a margem em que os homens vivem na harmônica comunhão do seu altruísmo. O "outro" anseia por se angular com a confusão bárbara da margem em que os homens se tiram sangue, no estúpido do seu egoísmo despeado! _ Que pensamentos, ó minha Bíblia de dourados caracteres! Ó meu Büchner de agônico amarelo, saudoso; tal uma doutrina passada, aprazível e saudosa. (p.327)

No mais, certo é que Adelino Magalhães bebe diretamente nas fontes simbolistas e é, até certo ponto, influenciado por elas. Esta influência estética pode ser confirmada caso se leve em consideração a poesia de seu contemporâneo Augusto dos Anjos.

Através da leitura dos poemas de Augusto dos Anjos, também pensa-se ser possível imaginar um diálogo entre as obras do poeta e do contista.

Ambos os escritores são tidos como figuras independentes dentro de sua época literária. Augusto dos Anjos é comumente classificado como um simbolista da fase mais tardia, e Adelino Magalhães, como já demonstrado, é chamado pelo amplo termo pré-modernista. A similitude se faz presente, principalmente, no campo da linguagem pessimista que se apresenta enfaticamente nas duas produções, naquilo que é o ponto forte entre os dois nomes — a angústia do ser humano.

As produções dos dois autores colocam em primeiro plano a construção de um cenário degradante e com isso proporcionam a fusão de elementos que expressam o questionamento do homem acerca de suas misérias, tanto morais quanto biológicas.

A visão materialista dos átomos e moléculas é constante na obra tanto de um quanto de outro. A visão atômica da realidade já aparece nos recortes dos contos de Adelino Magalhães em *Casos e Impressões*. No conto "Na Encruzilhada", o leitor se depara com a angústia do narrador ao ficar frente a frente com dois sujeitos inusitados que o questionam acerca do mundo circundante. No entorno do narrador há somente um universo fragmentado feito por moléculas que se agrupam e desagrupam infinitamente.

Compare, por exemplo, um parágrafo do conto mencionado de Adelino Magalhães:

Não sei o que rios são, por exemplo e montanhas e pessoas: sei o que são moléculas. De outra existência ouço falar: não a compreendo bem...
— "E sinto em tudo um grande pavor", interrompeu o capa preta, "porque as sombras se vão numa voragem que produz um oco som e agudo, um silvo que se estribilha com um sussurro — tudo isso muito lúgubre... um verdadeiro dia-extremo.(p. 200)

e um trecho de poema de Augusto dos Anjos:

De onde ela vem?!
De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites de uma gruta?

Vem da psicogenética e alta luta

*De feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e, depois, quer e executa!*⁸⁰

Mais do que um posicionamento materialista diante da vida, há no poema e no trecho do conto uma postura que questiona a existência humana. O questionamento metafísico acerca da substância da vida é confirmado pela fatalidade da finitude humana que não passa de amontoados de átomos e moléculas que se desintegrarão, e o corpo, em decomposição, apenas servirá para alimentar os vermes.

Como se pode perceber, na época em que surgiram as primeiras obras de Adelino Magalhães, a literatura brasileira já começava a fazer experimentações nos campos da linguagem e da estrutura. Isso se dá, principalmente, pelos novos questionamentos impostos pelo novo século.

O foco de atenção será desviado do objeto para o homem, do todo universalizante para o indivíduo particular. A ênfase dada por Adelino Magalhães será o da visão atômica da realidade, a saber, o dinâmico, o homem no seu eterno devir. Isso quer dizer que a cultura do século XIX que apostara no profundo "entusiasmo racionalista e [n]a razão objetiva que se estabelece com primazia absoluta na vida do homem oitocentista"⁸¹ começava a se dismantelar.

Ocorre a transmutação da literatura objetiva para uma outra mais voltada a questões de ordem subjetiva. Ou seja, "dá-se então a passagem de uma referência concentrada sobre a existência real — típica da cultura positivista — para o valor da essência do ser."⁸² A importância recairá não mais na retratação objetiva, estática e fotográfica do mundo, mas sim na compreensão da realidade momentânea através da sensibilidade do indivíduo que se reconhece como efêmero.

O que se pretendeu foi demonstrar que, na literatura, a retratação objetiva da realidade entrava em declínio enquanto por outro lado ascendiam os enredos voltados para os estados interiores e para a atmosfera intimista. Isso posto, o que se percebe é que as histórias que colocavam em relevo a subjetividade ganhavam maior espaço no campo literário.

⁸⁰ ANJOS, Augusto dos. "A idéia". In: *Poemas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 15.

⁸¹ CASTRO, Silvio. *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 18.

⁸² CASTRO (1979) p. 19.

CAPÍTULO III – A RELAÇÃO ENTRE O ESTILO IMPRESSIONISTA E A OBRA DE ADELINO MAGALHÃES

As primeiras manifestações impressionistas surgem na pintura francesa na segunda metade do século XIX, enquanto na literatura ainda predominava a escola realista-naturalista. Porquanto as novas técnicas de aproveitamento da luz usadas pelos pintores impressionistas permitiam que estes fossem distinguidos de seus antecessores com nitidez. Na esfera das letras a distinção não é tão fácil de se fazer. Ao componente impressionista na dimensão literária se ajuntam várias vertentes; fala-se na confluência entre fenômenos simbolistas e realistas.

Cronologicamente, também existe certo desencontro entre o impressionismo em literatura e o impressionismo em pintura; o período mais fecundo do impressionismo em pintura já passara quando as suas características de estilo começam a desenhar-se na literatura.⁸³

No sentido mais amplo e tradicional, o movimento pictórico impressionista é definido "como uma tentativa inédita para apreender a realidade da luz fazendo disso, o principal, senão o único, objectivo da pintura."⁸⁴

No entanto, o historiador de arte Pierre Francastel argumenta que essa definição é muito rasa se se comparar com o que realmente os primeiros pintores impressionistas tinham em mente. Francastel explica que Monet queria menos uma transformação de ordem técnica do que a vontade de transmitir efeitos novos. O historiador também conta que quando aquele pintor teve as primeiras idéias sobre as *Nymphéas* ele não pretendia: realizar uma obra de habilidade em que a composição clássica tenderá a dissolver-se, em que o artista agarrará o reflexo das coisas e não dos objetos, em que os tons divididos figurarão a constituição da luz, mas sim que quer pintar "qualquer coisa de impossível, água com ervas que ondulam sob raios de sol" O ponto de partida das suas investigações, o ponto de vista a que se reporta para julgar o valor dos seus ensaios é, sem dúvida nenhuma, sentimental.⁸⁵

⁸³ HAUSER, Arnold. "O Impressionismo". In: *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo II. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. p. 1058.

⁸⁴ FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. Tradução de Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 17.

⁸⁵ FRANCASTEL (1998) p. 117.

Um outro importante argumento de Pierre Francastel quanto a não ser a técnica impressionista apenas uma nova maneira dos pintores tratarem a luz diz respeito ao espaço e tempo em que viviam aqueles artistas. O historiador de arte afirma a necessidade de retratar as influências sofridas pelos artistas provocadas pelo ambiente histórico e social que eles, os pintores, compartilhavam junto aos poetas, intelectuais e filósofos. Com isso, Francastel quer dizer que não é por um passe de mágica que o artista produz um novo procedimento artístico, mas que "os artistas inserem-se na atitude geral da época em que vivem, tanto pelo modo como entendem o objetivo da arte como, e sobretudo, pelo seu método de trabalho."⁸⁶

Devido à ascendência do contexto social sobre os artistas de um período, Francastel insiste "na impossibilidade absoluta de limitar a um comentário técnico o estudo de uma época, cheia de complexas aspirações, que pôs em causa, sob todos os aspectos, a própria noção da arte de pintar."⁸⁷

É o que acontece, por exemplo, com Manet, que sofre influência de Baudelaire. Segundo Francastel, "toda uma parte da obra de Manet se explica pela vontade sistemática de rejuvenescer os valores estabelecidos."⁸⁸ Comparando essa afirmação com a crítica de arte de Baudelaire, não parece errôneo verificar uma concordância de idéia:

Sem dúvida, é excelente estudar os antigos mestres para aprender a pintar, mas isso pode ser tão-somente um exercício supérfluo se o nosso objetivo é compreender o caráter da beleza atual. [...] Em poucas palavras, para que a Modernidade seja digna de tornar Antiquidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.⁸⁹

Nesse sentido, a influência de Baudelaire sobre os pintores como Manet é visível. A conclusão feita por Francastel dessa assertiva está manifesta na seguinte passagem:

Não há dúvida de que aqui [*Bar aux Foles-bergères*, de Manet] há uma admirável natureza-morta, não há dúvida de que é mais do que uma versão realista e modernizada do tema da criadinha ou da leiteira, popularizado pela gravura; é um estudo directo de costumes em que transparece a nota sentimental.⁹⁰

⁸⁶ FRANCASTEL (1998) p. 114.

⁸⁷ FRANCASTEL (1998) p. 119.

⁸⁸ FRANCASTEL (1998)p. 115.

⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. O pintor da vida moderna . 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.26.

⁹⁰ FRANCASTEL(1998) p. 116.

A correspondência entre os dois artistas franceses fica ainda mais próxima quando Francastel cometa, novamente, o estudo de *Bar aux Folies-bergères* feita por M. Paul Janot. No quadro há o momento prático subtraído do mundo real e a associação de idéias e cores. É o que mais tarde os escritores impressionistas farão na literatura: incorporarão a realidade objetiva dos realistas-naturalistas e a representarão por influência das sensações instigadas por essa realidade.

A manifestação do dinamismo e da mudança constante é descrita por Baudelaire como características do tempo moderno; para ele, a modernidade é o efêmero e transitório. Assim, os artistas devem manter-se atentos à capacidade de extrair do presente mutante o eterno e o imutável — tal intuito somente poderá ser alcançado através do rejuvenescimento dos temas. É nesse sentido que a professora Jeanne Marie Gagnebin afirma que "Baudelaire defende uma visão positiva da arte moderna e da modernidade em oposição à concepção acadêmica e tradicional do Belo como forma eterna e absoluta"⁹¹, diz ainda:

o novo está, por definição, destinado a transformar-se no seu contrário, no não mais novo, no obsoleto e no envelhecido, então o moderno designa um espaço de atualidade cada vez mais restrito. Em outros termos, a linha de demarcação, outrora tão clara entre o moderno e o antigo, tende a apagar-se, pois o moderno se transforma cada vez mais rapidamente em seu contrário. Ao se definir como novidade, a modernidade adquire uma característica que, ao mesmo tempo, a constitui e a destrói.⁹²

A representação da argumentação de Baudelaire se faz presente na sua concepção de Belo. Quanto à obra de arte, no estudo Baudelaire fala da pintura, ele diz que "não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível [...]"⁹³. Sobre esse ponto, o filósofo contemporâneo Jürgen Habermas, ao discutir a obra de Baudelaire, argumenta:

a obra autêntica está radicalmente presa ao momento em que nasce; exactamente porque se consome na actualidade é que pode deter o fluxo regular das trivialidades, romper a normalidade e saciar por um momento, o momento da efêmera fusão do eterno com o actual, o imortal anseio de beleza.⁹⁴

⁹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 55.

⁹² BAUDELAIRE (2002) p.56.

⁹³ BAUDELAIRE (2002) p. 26.

⁹⁴ HABERMAS, Jürgen. "A consciência e época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação." In: *O*

Seguindo-se a linha de pensamento de Baudelaire tem-se que, para o poeta francês, o belo é constituído por um elemento eterno e, por um relativo, variável, portanto. Este último seria a época, a moral, a paixão. Baudelaire afirma: "A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso, lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, é o elemento variável como seu corpo."⁹⁵

Em razão disso, o que a arte impressionista quer retratar a experiência interna que o mundo provoca no espírito do artista. E será a vida urbana das grandes cidades o espaço preferencial para os impressionistas. A natureza é negada como tema para esses poetas e a cultura citadina é o que procuram esses escritores.

O Impressionismo é uma arte urbana, e o é não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade, e faz regressar a ela a pintura dos campos, mas também vê o mundo pelos olhos do citadino e reage às impressões internas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, pungentes, mas sempre efêmeras da vida das cidades.⁹⁶

Assim, diante do exposto, mais uma vez evidencia-se a influência de Baudelaire nos pintores e escritores impressionistas. Para ele, o homem em seu estado natural é apenas um ser animalesco, e a natureza é voz de seus interesses.

O crime, cujo gosto animal humano hauriu do ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, já que fora necessários, em toda as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, que o homem por si só, teria sido incapaz de descobri-la.⁹⁷

Baudelaire afirma, ao contrário de Rousseau, que o mal é natural ao homem. Por outro lado, tudo que é belo e nobre, aqui se pode incluir a moral e a ética, é fruto da razão e do cálculo. Fica claro, neste momento, a oposição das palavras usadas pelo poeta no título do conjunto mais famoso de seus versos — *Flores do Mal*.

Diferentemente da pintura, no período literário que se está sendo estudado não é tão cômoda a separação entre os diversos estilos literários em voga, uma vez que eles

discurso filosófico da modernidade. Tradução de Maria Leopoldina de Almeida. Lisboa: Dom Quixote, 1998. p. 21

⁹⁵ BAUDELAIRE (2002) p. 11.

⁹⁶ HAUSER (1972) p.1049.

coexistiam. Afrânio Coutinho já aponta, n'A *Literatura no Brasil*⁹⁸, para a dificuldade de separar e identificar os estilos da literatura da época, pois são vários os motivos que se misturam e se confundem e que o "quadro da literatura na passagem do século mostra o Impressionismo como herdeiro e continuador do Realismo; Simbolismo, prolongamento do romantismo; o Parnasianismo, expressão do Realismo-Naturalismo na poesia."⁹⁹ Afrânio Coutinho avalia que a transformação que se deu na literatura brasileira entre o fim do século XIX e começo do século XX é resultado da união do Simbolismo com o Naturalismo, vindo a produzir a corrente impressionista que por sua vez iria influenciar, posteriormente, na gênese do Modernismo.

Um outro nome a compartilhar dessa afirmação é Xavier Placer que explica:

o Impressionismo aponta vagamente nos primórdios do Novecentos, na ficção saturada de *pathos* do Romantismo; depois, por volta do meado de século, o veio se avoluma no *frisson nouveau* dos poetas precursores do Simbolismo, assim como na prosa emotiva dos romancistas realistas e naturalistas, para ir, já nas últimas décadas, desaguar no Simbolismo. — Aí, por afinidades sutis, amalga-se com a escola vitoriosa, que o suplanta. Com o advento do século XX, ao passo que o Simbolismo entra em recesso e passa a influir subterraneamente. O Impressionismo — valor original temperado por aquelas influências—singulariza-se, dando uma arte característica, que era simultaneamente transição para o Modernismo.¹⁰⁰

Como anteriormente visto, no início do século XX, o entrecruzamento de tendências artísticas foi muito forte. O Simbolismo fica ofuscado pelo sucesso brasileiro do Parnasianismo; no entanto, ambos conviviam paralelamente e muitas vezes se misturavam nas produções artísticas do período, confirmando as mudanças que vinham se processando no campo das letras.

Era esta a atmosfera espiritual; pelo menos no centro cultural mais importante, o Rio de Janeiro. O Símbolo expirante cedia a favor de uma pesquisa de caráter personalíssimo levada a efeito por parte dos "novos" do tempo, na tentativa de fazer diferentes daquela conquistas já cristalizadas e formais da Escola. Abandonava-se o Símbolo e as maiúsculas, a teoria das correspondências das cores e outra, para dar lugar à Impressão, mensagem pessoal da realidade captada através dos sentidos e analiticamente

⁹⁷ BAUDELAIRE (2002) p. 57.

⁹⁸ COUTINHO, Afrânio. "Simbolismo. Impressionismo. Transição." In: *A Literatura no Brasil*. Volume IV. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A, 1969.

⁹⁹ COUTINHO (1969) p. 17.

¹⁰⁰ PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p. 13.

decomposta em seus elementos. É assim que, sem forçar interpretações, pode-se assinalar, tanto no estrangeiro como aqui, um Impressionismo de primeira hora: exterior, descritivo; um de segunda fase: psicológico, onde o monólogo interior representa magna parte.¹⁰¹

O sucesso e a aceitação do Simbolismo no Brasil foram bem modestos. Tal movimento, entretanto, foi valorizado alguns anos depois pelas gerações seguintes a partir da dos modernistas. A má recepção da obra *Broquéis*, de Cruz e Souza, pela crítica, demonstra bem essa situação. Ivan Teixeira questiona o que

tinha *Broquéis* de tão diferente para merecer toda aquela incompreensão crítica, quando não uma enorme desconsideração social, que se infiltrou em ostensivas murmurações pelos cafés e rodas literárias da época? Primeiro, o livro introduzia no Brasil a poesia pura, marcada pelo deliberado abandono de significado explícito e pelo apego à sugestão e insinuante.¹⁰²

A relação de Adelino Magalhães com os poetas simbolistas brasileiros é muito próxima. Não poderia ser muito diferente, uma vez que a reação espiritualista, na qual Magalhães é também lembrado, emerge, sobretudo, da ligação poética com a veia simbolista. Segundo Sílvio Castro, em *Teoria e Política no Modernismo brasileiro*, o simbolista Cruz e Souza tem um importante papel nas pesquisas poéticas do grupo carioca modernista. O surgimento de Manuel Bandeira, com *Cinza das Horas* em 1917.

— ano também da estréia de Mário de Andrade com *Há uma gota de sangue em cada poema*
— confirma a revolução da poesia iniciada pelo simbolismo.

Não é coerente negar que a linguagem cheia de metáforas e obscura da escola simbolista se mantém viva na prosa de Adelino Magalhães.

No setor da prosa esta revolução encontrava seu correspondente em Adelino Magalhães. Quando apareceram *Casos e Impressões* em 1916, a prosa de ficção toma uma direção revolucionária. Revolucionária pelo uso de uma linguagem impressionista—herdada dos prenúncios melhores de Raul Pompéia— e como ato de ruptura em relação à tradição formalista nacional. A língua de Adelino Magalhães é proposta aberta em direção da prosa artística sem limitações expressivas, livres de uma estrutura formal inibitiva e capaz de ampla expressividade. Uma língua que segue as linhas renunciadas pela pesquisa simbolista no plano lingüístico, pesquisa que já conduzira Cruz e Sousa a uma prosa-poesia capaz de realizar os primeiros saltos em uma direção metafórica tal que quase consegue neutralizar

¹⁰¹ PLACER (1962) p. 19.

¹⁰² TEIXEIRA, Ivan. "Cem anos de *Broquéis*" In: CRUZ e SOUZA. *Broquéis*. São Paulo: Edusp, 1994. p. X II.

positivamente a condição metonímica da recorrência parnasiano-realista. Essa pesquisa simbolista por uma nova língua literária abre as perspectivas largas de Raul Pompéia, que na luta corpórea com a antiga, tradicionalista e reacionária, trabalhando principalmente na suas *Canções sem metro*, consegue habilitar a prosa de ficção brasileira de uma linguagem inédita. A nascente linguagem impressionista conquista contornos estáveis justamente com a prosa de Adelino Magalhães¹⁰³

Na fusão dos elementos simbolistas, naturalistas e realistas, os impressionistas, movidos pela maneira de focar a realidade pelas reações idealistas provindas do fim do século XIX, preocupam-se não mais com o objeto em si, objeto-coisa, mas com as sensações e emoções que irradiam desse mesmo objeto no espírito do artista, o objeto passa a ser tratado como tema de sua arte.

O escritor impressionista lida com os estados de alma e, por isso, o enredo fica atrelado a esses momentos. O que é levado em consideração passa a ser a necessidade de expressão daqueles momentos introspectivos que o escritor quer evidenciar tão fielmente. O tratamento dado a esse tipo de narrativa privilegia não mais a descrição realista e objetiva das coisas tangíveis, mas sim a retratação precisa das emoções provocadas no espírito das personagens por esses fatos. O autor deseja que o leitor compartilhe as impressões proporcionadas pelo mundo objetivo a fim de que o mesmo experimente a sensação proveniente de uma determinada situação como se a tivesse vivenciando.

Dessa forma, a gênese do pensamento impressionista na prosa literária se firma por dois pontos: o Realismo-Naturalismo de um lado e o Simbolismo de outro. Do contato com o Realismo provém a objetividade, uma vez que realistas e impressionistas são precisos — os primeiros o são ao retratar as coisas; os segundos, sendo fiéis ao representar suas emoções. De acordo com Gibbs, isso se dá porque

ao contrário do realismo, no impressionismo, há um elemento que é inteiramente subjetivo, e este elemento é a própria sensação [...]. Existe sempre algo na sensação que é inconscientemente uma qualidade interior do artista, e este motivo individual ou subjetivo é evidenciado no impressionismo, e é excluído do realismo e naturalismo.¹⁰⁴

¹⁰³ CASTRO (1979) p. 122.

¹⁰⁴ GIBBS, Jean Beverly. "Impressionism as a Literary Movement". *The Modern Language Journal*. Volume XXXVI. January, 1952 to December, 1952. p. 176. "Therefore, contrary to realism, in impressionism, there is an element which is entirely subjective, and this element is the sensation itself [...] There is always something in this sensation which is unconsciously an interior quality of the artist, and in this respect individuality or subjectivity is evidenced in impressionism, whereas it is excluded from realism and naturalism."

Por este viés, há semelhanças de idéias entre Hauser e Gibbs, uma vez que, o primeiro pergunta que tendência substituirá a escola naturalista, quase já em seu fim, visto que nas raízes da corrente subjetiva permanecia, ainda que de uma forma bastante tênue, a objetividade de retratar as emoções. Sobre isso Hauser sugere:

Que era, acima de tudo, o "romance psicológico" de Boourget, Barres, Huysmanas e mesmo Proust senão o resultado da observação interessada pelo "documento humano"? *E que é, em última análise, todo romance moderno, senão a descrição pormenorizada e cada vez mais precisa da concreta realidade espiritual? É perfeitamente verdade que certas características antinaturalistas estão todas inseparavelmente ligadas ao impressionismo em literatura, como em pintura, mas ainda estas rompem do solo do naturalismo.*¹⁰⁵ (grifo meu)

O destaque dado por Gibbs a respeito do tratamento dos objetos subtraídos da realidade, tanto no Realismo-Naturalismo quanto no Impressionismo pode ser pensado mediante a retratação fiel dos assuntos por ambas as escolas. Assim, Gibbs sustenta a tese de que tanto os realistas como os impressionistas são objetivos. A diferença será como se dá essa objetividade, ou seja, os impressionistas tratam seus objetos como tema, que será as sensações; já os realistas retratam seus objetos como coisas representando-as fielmente sem deixar de fora nenhum detalhe tal qual se apresentam no mundo material.

No caso do impressionismo um objeto é necessariamente envolvido o qual atua com um estímulo em vista de produzir a sensação a qual o observador recebe. Em outras palavras, como esse objeto aparenta para mim, o mundo exterior é, figurativamente falando, imposto sobre o receptor, que neste caso é o artista..¹⁰⁶

Gibbs afirma que a visão dos autores realistas acerca da retratação da realidade, que é a experiência objetiva do mundo, vai ser oposta por um novo caminho — o Impressionismo. Conhecido como uma corrente puramente subjetiva, o Impressionismo, nessa perspectiva, tem sua gênese na visão objetiva apresentada pelo Realismo e Naturalismo. O que o Realismo e o Impressionismo têm em comum é um proposto exato de representação.

¹⁰⁵ HAUSER (1972) pp. 1060-1061.

¹⁰⁶ GIBBS (1952) p. 177. "In the case of impressionism an object is necessarily involved which acts as a stimulus in order to produce the sensation which the observer receives. In other words, as it appears to me, the external world is, figuratively speaking, imposed upon the receptor, which in this case is the artist."

O Realismo quer retratar o mundo assim como ele é, já o Impressionismo tem a pretensão de retratar detalhadamente as emoções provocadas pela realidade objetiva.

No realismo, o objeto inteiro é cuidadosamente observado em todos os seus detalhes, e, se o artista for bem sucedido, o resultado será uma réplica exata do original. No impressionismo, a observação é, poderíamos dizer, de duração mais curta — é um "vistazo", uma percepção instantânea de um aspecto saliente do objeto, e a sensação obtida dessa percepção instantânea é reproduzida cuidadosamente e com tão grandes detalhes quanto a do objeto total do realista.¹⁰⁷

A visão estática do mundo é contraposta pelo dinamismo do tempo; um mundo onde os fenômenos estão em fluxo, a realidade passa a ser um eterno devir. O momento fugaz, a transitoriedade é trazida para o conhecimento público pelos pintores através da fragmentação e da descontinuidade. Assim como os pintores, na pintura, os escritores impressionistas representarão as impressões da experiência do tempo em movimento constante através da realidade objetiva, que se transfigurará em virtude da sua percepção pelos órgãos do sentido. Pierre Francastel apresenta a seguinte afirmação sobre o assunto:

Para Manet, Pissaro e os seus contemporâneos, a natureza não é uma matéria de reflexão, mas uma fonte imediata de sensações puras. Assim, o que há neles de inovador, não tanto a própria prática da pintura ao ar livre, mas mais o seu método de trabalho. Renunciam às preparações tradicionais e à habitual visão das formas, das luzes e do motivo. Substituem-nas por um método em que o imaginário tem sempre um papel a desempenhar, por um trabalho de fixação dos puros dados do sentido, ou para ser mais exato exclusivamente do sentido óptico.¹⁰⁸

Assim, a perspectiva se deslocará do objeto estático para o mundo caracterizado pelo fluxo contínuo do tempo e despirá a imagem de uma aparente uniformidade aumentando a percepção do mundo atomizado e cheio de dinamismo — que pode ser perfeitamente percebido através das pinceladas rápidas e dos tremores das pontuações nas cores do quadro.

¹⁰⁷ GIBBS (1952) pp 175-176. "In realism, the whole object is carefully observed in all its detail, if the artist succeeds, the result will be an exact replica of the original. In impressionism, the observation is, shall we say, of shorter—it is a "vistazo", a flash perception of an outstanding aspect, and the sensation gained from this instantaneous perception is reproduced just as carefully and in just as great detail as is the total object of the realist."

¹⁰⁸ FRANCASTEL (1998) p. 21.

O impressionismo não só reduz a realidade a uma superfície de duas dimensões, mas dentro dessa bidimensionalidade, a um sistema de manchas informes; em outras palavras, omite não só a qualidade plástica, mas também o desenho, não só a forma espacial mas também a forma linear. Que o quadro ganha em energia e em encanto sensual o que perde em clareza e evidência é óbvio, e esse ganho é o que principalmente preocupa os próprios impressionistas.¹⁰⁹

Segundo a perspectiva de Hauser, pode-se afirmar que o contato dos impressionistas com os simbolistas é mais complexo e mais difícil de ser diferenciado. Os simbolistas inspiram os impressionistas pelo seu idealismo e atitudes anti-rationais e também, como se viu, pela reação ao Parnasianismo e Naturalismo e na negação das correntes científicas e técnicas. O distanciamento, no entanto, entre ambos concretiza-se pela visão neoplatônica dos simbolistas, segundo a qual só é real aquilo que é refletido na consciência, enquanto o Impressionismo não se desvincula da matéria. Para estes últimos, o indivíduo é composto por partículas e átomos. Há uma existência real e tocável que é percebida pelos órgãos do sentido.

Disso resultará o princípio do instantâneo sobre a continuidade do tempo. A arte incorporará o momentâneo pelas impressões do fato no homem. A importância não recairá mais no objeto, porém naquilo que ele provoca nos indivíduos. Há aqui maior valorização das emoções do que no objeto propriamente dito, maior importância da consequência de uma impressão do que particularmente sua causa. Na literatura, desaparece quase totalmente a intriga, e a atenção se volta aos estados de espírito. Ou como argumenta Hauser:

O indeciso, o vago, o que existe nos limites mínimos da percepção dos sentidos passam a ser o tema principal da poesia; mas não é a realidade objetiva o que ocupa os poetas, mas as suas emoções acerca da sua própria sensibilidade e capacidade de sentir. Esta arte insubstancial de estados de espírito e de atmosfera domina todas as formas de literatura; todas elas se transformaram em lirismo, em imaginária e música, em timbres e tonalidades. A história que se conta reduz-se a meras situações, o trecho a cenas líricas, o desenho das personagens à descrição as tendências e orientações espirituais. Tudo passa a ser episódico, periférico a uma vida sem alvo.¹¹⁰

¹⁰⁹ HAUSER (1972) p. 1054.

¹¹⁰ HAUSER (1972) p. 1110.

A pintura também enfatiza a mobilidade do tempo e a reciprocidade do homem com seu fluxo contínuo do devir. A visão impressionista do mundo é calcada no papel que o tempo ininterrupto exerce sobre os seres no mundo. A crítica a respeito dessa estética volta os olhos para a tese defendida pelo filósofo pré-socrático Heráclito para quem um homem não mergulha duas vezes no mesmo rio e, caso o faça, nem ele nem o rio serão os mesmos. A experiência se modifica com o passar do tempo e o indivíduo é a soma dessas experiências. "O presente é o resultado do passado, daí a necessidade de recordar, viver, reviver, ressuscitar o passado perdido."¹¹¹ O tempo é o núcleo da célula impressionista.

As transformações contínuas das vidas dos indivíduos e das sociedades em que estão inseridos ganham relevo na prosa impressionista. O momento presente do homem é retirado do *perpetuum continuum* em que vive para logo ser legado ao passado. É por esse motivo que o papel da memória se torna indispensável para a produção impressionista. De acordo com Hauser, isso se dá porque:

A existência adquire verdadeira vida, movimento, cor, uma transparência ideal e um conteúdo espiritual à custa da perspectiva de um presente que é resultado o nosso passado. Não há outra felicidade senão a de recordar e do reviver, da ressurreição e conquistas do tempo que passou e se perdeu; porque, como diz Proust, os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos.¹¹²

Será através da filosofia de Henri Bergson que o pensar impressionista tem sua expressão. Para Bergson, o espírito passa do passado ao presente e ao futuro, ininterruptamente, e o trabalho da consciência reside em escolher os momentos da experiência colhidos pela memória.¹¹³ Em *Casos e Impressões*, Adelino Magalhães elucida bem o peso do tempo sobre o homem, principalmente nas questões referentes às situações vividas pelas personagens. As personagens de Adelino Magalhães revivem suas recordações através das memórias de um tempo passado.

A memória, a rememoração dos fatos vividos, é o diferencial racional que os seres humanos possuem. Esta capacidade será levada ao extremo nos contos de Adelino Magalhães com suas personagens mergulhados em recordações e lembranças. Será esse modo particular de ver o mundo a substância basilar das duas últimas partes de *Casos e Impressões*,

¹¹¹ COUTINHO (1969) p. 14.

¹¹² HAUSER (1972) p. 1112.

¹¹³ Cf. GONÇALVES, Denise Mafra. Adelino Magalhães e a consciência do instante. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1990.(in mimeo) Neste trabalho, a autora analisa alguns contos de Adelino Magalhães através da filosofia de Henri Bergson.

a saber, "Casos de Criança" e "Casos e Impressões". É pela percepção da imagem material e objetiva que as impressões se fixarão no íntimo das personagens.

Na história de "João Amazonas", inserido na última parte de *Casos e Impressões*, pode-se perceber a suspensão do tempo cronológico e o trabalho da memória em resgatar algo de um passado adormecido. Veja-se um trecho do conto em que a realidade objetiva é abafada e começa para a personagem a lembrança do amigo morto:

— "Mas de que é que você está rindo?"

— "De nada..."

Oswaldo olhou para mim, com uns longínquos fogos de despeito nas pupilas; esticou os beiços para toda a insignificância dos meus segredos e virando o pescoço, com donairoso vagareza, berrou: — "Ó chefe, traz aqui mais um, escuro!"

Eu me pus a pensar no que Oswaldo contara e no que comentavam, ao meu lado, os dois outros rapazes que sorriam, ao mesmo tempo, inclinados um para o outro...

Tratava-se do Amazonas, que um dia se sumira da "roda": e de cuja existência vinha-nos então, pela boca do Oswaldo, o último eco junto ao brilho fulvo dos chopes, entre a algararra luminosa e cantante do bar. (p.177)

Após esse trecho, a personagem reconstruirá em sua lembrança o passado de amizade com Amazonas. Algumas vezes, durante as lembranças, a personagem é chamada de volta à realidade objetiva por Oswaldo que quer saber em que o outro pensa. Isto ocorre para que a personagem não perca o contato com o mundo material e com as impressões não só do passado, mas também de sua realidade imediata. Dessa forma também, mesmo com uma narração intimista, o conto se perde apenas nas divagações, ou seja, o leitor percebe de onde parte os devaneios da personagem central.

A apreensão do momento vivido terá sua representação através das experiências sensoriais. A grande maioria do conjunto de *Casos e Impressões* está intimamente ligada às sensações captadas pelos órgãos do sentido, isto é, à percepção individual das personagens da realidade material e à interiorização do momento, construindo uma releitura dessa mesma realidade através da sensibilidade.

Tudo isso estará imediatamente correlacionado com o desencadear do momento vivenciado, daquele particular momento que ao escritor serve de centro, para a fixação das impressões altamente subjetivas. Sobre isso, lança-se mão das reflexões de Norbert Elias que explica:

A memória desempenha um papel decisivo nesse tipo de representação, que enxerga em conjunto aquilo que não produz num mesmo momento. Ao falar dessa maneira numa capacidade de síntese, pretendo referir-me, em particular, àquela capacidade, característica do homem, de presentificar para si o que de fato não está presente *hic et nunc*, e de ligá-lo com o que está efetivamente presente *hic et nunc*.¹¹⁴

A desintegração da realidade e a impressão de nebulosidade ao olhar um quadro impressionista é causada pelas omissões voluntárias que dão prioridade não mais ao motivo, mas às tonalidades. Na prosa, o relevo ao momento único e ao instante passageiro e rápido é o que marcará a narrativa do universo fragmentado que caracterizou os primeiros anos do século passado.

Tudo que é simples e claro, instintivo e sem requinte perde o seu valor; a capacidade de percepção, o intelectualismo e o que há de não-natural na cultura, eis o que se busca com fervor. Inteligência e as funções da faculdade crítica são também consideradas essenciais no processo de criação artística.¹¹⁵

Essa característica dificultará, vez ou outra, a percepção do recorte em Adelino Magalhães, tantos são os movimentos da memória em torno do passado, presente e projeção do futuro. No entanto, seria infundado negar que o recorte está muito bem delimitado, principalmente, na percepção da personagem de seu entorno material em suas constantes idas e vindas ao/do passado.

Os questionamentos existenciais dos seres sobre mundo são resultado do abalo sofrido na concepção do mundo entre os homens do fim do século XIX e início do século XX, principalmente no que tange à confiança depositada na ordem científica e técnica. O ponto para o surgimento de questões de cume mais existencial, haja vista as teorias da memória e do inconsciente, leva Afrânio Coutinho a explicar que "a superioridade da 'civilização', no sentido otimista e absoluto em que foi concebida pelo Iluminismo e Progressismo do século XIX, também decepcionou, e, na palavra de Paul Valéry, verificou-se que as civilizações também eram mortais"¹¹⁶

¹¹⁴ ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998. p. 61.

¹¹⁵ HAUSER (1972) p. 1064

¹¹⁶ COUTINHO (1969) p. 27.

Esse modo particular de ver a realidade se traduz nos temas dos contos de Adelino Magalhães. Será o predomínio da introspecção e do estado de espírito sobre a intriga. O resultado é, de acordo com Hauser, a eliminação progressiva do que se conta. Veja:

Toda a arte do período manifesta uma tendência para o psicológico e o lírico, e a fuga da "história", a substituição do movimento externo pelo interno, da intriga por uma filosofia e interpretação da vida, tudo isso se pode considerar o caráter da nova orientação da arte que por toda parte está a evidenciar-se.¹¹⁷

A captação da fugacidade da vida e do movimento transitivo do homem no mundo, "*sempre viajando através do grande deserto de homens*"¹¹⁸, é um dos pontos de partida do estilo impressionista. Tudo que era estável será representado mediante as sensações ópticas. Pode-se dizer que tanto na pintura quanto na literatura impressionista a realidade será flutuante, pois os objetos estão em constante indecisão e mutação.

Na perspectiva de Arnold Hauser, é no sentimento de rapidez e de variação que o impressionismo encontra sua expressão. Porque, diz ele:

A substituição constante e rápida de artigos de uso comum por outros novos leva, porém, a uma quebra no apreço pelos bens materiais e também, não tarda, pelos bens intelectuais, reajustar a rapidez com que se sucedem as revalorizações filosóficas e artísticas às das mudanças da moda. A técnica moderna introduz, assim, na atitude perante a vida um dinamismo se precedentes.¹¹⁹

O escritor Adelino Magalhães estará mais próximo das técnicas narrativas impressionistas do que de outros "-ismos" que surgem com os movimentos de vanguarda. O autor foi classificado como antecipador, no Brasil, de vários desses "-ismos", como se poderá verificar posteriormente nos estudos críticos sobre sua obra.

Ao rever-se a temática escolhida por Adelino Magalhães nos contos de *Casos e Impressões* percebe-se que a homogeneidade temática da cidade como espaço preferencial para as angústias do homem sugerem a presença do homem urbano envolto em seus problemas morais, e por vezes até éticos, na sua construção interior. O desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, que o escritor nomeia de Sebastianópolis, com suas luzes e seu

¹¹⁷ HAUSER (1972) p. 1100.

¹¹⁸ BAUDELAIRE (2002) p. 24.

¹¹⁹ HAUSER (1972) p. 1049.

dinamismo modernizante são pontos-chave nos quais Adelino Magalhães ajusta a rapidez das relações com as impressões causadas nos personagens por essas relações passageiras. Dessa forma, pode-se recorrer mais uma vez ao poeta Baudelaire para o qual a "a cidade não é mais um simples lugar de passagem em oposição à estabilidade da cidade divina, mas o palco isolado de um teatro profano onde a destruição acaba por vencer sempre."¹²⁰

Além das imagens ligadas ao sentido visual, um outro sentido encontra-se presente nos contos de Adelino: a audição. Os ecos onomatopéicos presentes dentro das narrativas são traços marcantes que se espalham por grande parte da obra do contista. Tais barulhos bem como as imagens refletem a angústia das personagens fazendo com que questões do subconsciente comecem a se iluminar nas lembranças e reminiscências das mesmas.

Através desse recurso estilístico, o escritor consegue penetrar na consciência das personagens e retratar o momento degradante pelo qual as mesmas passam. Assim, os barulhos ajudam na elaboração da atmosfera dos contos. A percepção desses ecos torna possível reconhecer o momento desencadeador do devaneio em que a realidade objetiva é vedada, configurando-se na narrativa apenas a subjetividade das personagens. São tiquetaques de relógios, gotejos de chuva, buzinas de caminhões, ruídos de animais, que na construção dos contos alicerçam a composição do ambiente onde se misturam cheiros, sons e imagens. É importante, através desse ângulo, ressaltar que os barulhos e as imagens na produção de Adelino Magalhães despertam no texto um prolongamento das marteladas infrapsicológicas originadas na inconsciência das personagens.

Os barulhos e visões momentâneas da vida são percebidos nessas narrativas pelos personagens e compor-se-ão em um universo ainda maior ao se questionarem as misérias do ser, as angústias e a moralidade humana. O escritor consegue estruturar seus objetivos — levar às últimas conseqüências o pensamento das personagens — por meio de uma linguagem original, esteticamente em comunhão com o modelo impressionista sobre o qual se vem falando.

Assim o tempo se torna peça fundamental para o escritor impressionista, na fusão que se dá entre o tempo interno de um acontecimento e sua relação com o devir no fluxo do tempo contínuo. Em outras palavras, o impressionista coloca sua perspectiva em um acidente particular, em um instantâneo da vida; no entanto, o acontecimento fixado estará dentro do estado de fluxo temporal ininterrupto da vida dos indivíduos.

¹²⁰ GAGNEBIN(1994) p. 58.

CAPÍTULO IV – CASOS E IMPRESSÕES E A CRÍTICA

A produção literária de Adelino Magalhães estende-se de 1916 até 1946. De acordo com Xavier Placer¹²¹, que traçou a biobibliografia do contista, Magalhães conta ainda com dois livros não publicados os quais, segundo o próprio contista, fazem parte de suas recordações de mocidade literária. São eles: *Sylvia Bohemia*, de 1912 e *Retrato de Marcílio Pereira*, escrito entre 1913 e 1914, cujo manuscrito não foi preservado.

Os livros publicados somam dez títulos: *Casos e Impressões* (1916), *Visões, Cenas e Perfis* (1918), *Tumulto da Vida* (1920), *Inquietude* (1922), *A Hora Veloz* (1926), *Os violões* (1927), *Câmara* (1928), *Os marcos da emoção* (1933), *Íris* (1937), *Plenitude* (1939). Juntam-se duas outras publicações: as *Obras Completas*. A primeira, em dois volumes, é de 1946 e a outra, em volume único, de 1963. Em 1967, Adelino Magalhães ganha o prêmio Machado de Assis oferecido pela Academia Brasileira de Letras.

Casos e Impressões — objeto deste trabalho — foi publicado pela primeira vez em 1916 pela Typografia Revista dos Tribunais com uma tiragem de mil exemplares. O livro foi impresso pelo próprio escritor com ajuda do pai, comerciante na cidade do Rio de Janeiro.

Na pesquisa realizada sobre a crítica à obra de Magalhães, dois pontos chamam atenção no que se refere ao momento do aparecimento de *Casos e Impressões*. O primeiro diz respeito à má recepção da produção de Adelino Magalhães pela crítica literária; e o segundo é a ocorrência do procedimento inverso, isto é, a aclamação do escritor como um dos grandes vultos do modernismo brasileiro. Sobre a recepção da obra *Casos Impressões*, Xavier Placer conta que o sucesso do livro foi rápido e marcante: veio logo ao estreante uma coluna favorável de Fábio Luz, na *Época*; e Fábio era crítico de alto conceito naqueles dias, de sorte que seu veredicto foi uma consagração. A seguir José Oiticica, Oscar Lopes, o velho Xavier Pinheiro aclamavam o novo escritor. Para maior ventura deste, houve "contras" veementes, como uma nota de Osório Duque Estrada no *Imparcial*, cheia de gramatiquices. Ao mesmo tempo surgiu a reação de rigorosos "moralistas" que tomaram atitude de rasgarem exemplares do livro (aqui [Rio de Janeiro] e em São Paulo), ou a menos digna de enviarem volumes riscadinhos de vermelho nas passagens "escabrosas", para o diretor de um curso

¹²¹ PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães. Biobibliografia*. Separata do volume IX da Revista da Academia Fluminense de Letras. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio- Rodrigues & Cia, 1956.

particular onde Adelino trabalhava, à Rua Alfândega; e à Diretoria da Instituição Municipal, a que Adelino estava subordinado como professor.¹²²

Tanto em um ponto quanto em outro há certos exageros que podem levar a juízos muito diferentes e distantes da produção do autor. O percurso que se pretende trilhar é o de apresentar os argumentos críticos proferidos pelo arcabouço teórico da literatura brasileira e deles retirar argumentos que permitam compreender a obra do escritor.

Conforme exposto, a crítica literária não teve, no momento da publicação de *Casos e Impressões*, uma opinião unânime sobre a classificação da produção de Adelino Magalhães. Ao longo dos estudos a respeito da narrativa do contista aparecem várias classificações para a sua produção. Um dos motivos que pode contribuir para essas diversas classificações do autor talvez seja a heterogeneidade de seus temas mesmo dentro de um único livro, como também o momento eclético que atravessava a literatura brasileira no começo de século XX. No conjunto dos contos de *Casos e Impressões*, essa heterogeneidade temática é ainda mais saliente, em razão de o escritor dividir o livro em cinco núcleos temáticos.

Eugênio Gomes, um dos maiores críticos de Magalhães, usa a palavra "ilha" — no mesmo sentido de que foi utilizada para James Joyce — para classificar o contista, pois, para Gomes, no momento de estréia de Adelino Magalhães, com *Casos e Impressões*, o escritor já esboçava um distanciamento dos contos produzidos no Brasil do começo do século passado. Nesse sentido é que Andrade Muricy também comenta que "quem se esquecer de cânones literários, preferências e prejulgados morais, poderá aperceber-se da riqueza das criações desse excepcional."¹²³

Os modelos de contos, mais comuns, na virada do século XIX eram aqueles que obedeciam às regras de unidade de tema, de linearidade da história e de desfecho meticulosamente trabalhado. Essas características correspondem ao chamado conto de anedota, que se filia à tradição de Poe e de Maupassant. Na direção oposta, surgem os contos que se inclinam mais para a atmosfera, para a sugestão e para a insinuação, movidos pela valorização das impressões das coisas no íntimo dos personagens e, assim sendo, na criação dos estados de espírito. O conto de atmosfera é utilizado por Tchekhov, Dostoiévski e Katherine Mansfield, e será desse segmento que os contos de Adelino Magalhães se aproximarão. Com relação a essa nova perspectiva estética,

¹²² PLACER, Xavier. "Roteiro para a 'ilha' Adelino Magalhães." In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 27.

¹²³ ANDRADE, Muricy. "Testemunho." (Transcrito de *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre, Globo,

Sem seguir a fórmula dominante no Ocidente, que postulava uma narrativa com partes bem definidas, visando o seu desenlace, [...] Tchekhov contribuiu decisivamente para transformar a literatura do fim do século XIX, abrindo novos caminhos, mostrando outras possibilidades.¹²⁴

Um outro motivo que contribui para um desconhecimento da obra de Adelino Magalhães se deve ao fato de que sua produção é anterior à Semana de Arte Moderna e que, se concorde ou não, tal semana vem servindo de divisora de águas dentro da historiografia literária brasileira. Vale lembrar que o período anterior ao Movimento de 22 foi visto com aversão por grande parte da geração modernista, principalmente, pelo grupo paulista. Assim, tomar o escritor Adelino Magalhães somente pela classificação generalizada de pré-modernista desfavorece suas qualidades bem como a de outros contemporâneos como Lima Barreto, Emílio de Menezes e, por que não, de Coelho Neto, que foi o nome que o modernismo elegeu como modelo não ser seguido.

O episódio da Semana de Arte Moderna, que muitos julgam como o grande acontecimento que colocaria a literatura brasileira ao lado das manifestações modernistas mundiais, serve também para separar esses escritores dos jovens modernistas. Segundo Yan de Almeida Prado, o entendimento errôneo das novas gerações sobre o que realmente foi a Semana de Arte Moderna concretiza-se por ser de "afirmações desse teor que nasceu a lenda impingida aos novos, de que o tal certame possuía virtudes sobrenaturais ao dissipar ambiente irrespirável e fomentar o advento de gênios prodigiosos na pele de Messias há muito esperado no País."¹²⁵

A inovação tanto lexical quanto estrutural da obra de Adelino Magalhães, desde *Casos e Impressões*, mostra um escritor liberto das técnicas convencionais da narrativa e o faz avançar com êxito pelos caminhos da literatura que acompanhava as mudanças originadas do movimento simbolista cujo eixo se deslocava do objeto para o ser. O abuso de neologismos por parte do contista é visto por Andrade Muricy como necessário para a "altivez violenta, tremenda, quase inumana com que Adelino Magalhães se inteiriçava em postura de artista soberano, subconscientemente despótico."¹²⁶

Chama atenção também na obra de Magalhães a forma impressionista de retratar as emoções, bem como o temário de crítica social representado, muitas vezes, através

1936). In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963. p. 1037.

¹²⁴ ANGELIDES (1995) p. 184.

¹²⁵ PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976. pp. 37-38.

¹²⁶ ANDRADE, Muricy (1963) p. 1037.

da subjetividade das personagens. Por isso, devido a uma prosa diferenciada daquela a que os leitores da época estavam acostumados — narrativas centradas mais na anedota, nos contos com uma estrutura formal mais tradicional de começo, meio e fim — é que os contos de Adelino Magalhães se apresentam como diferentes ao se polarizarem em segmentos narrativos de cujo início pouco se sabe e talvez menos ainda se saiba de seu fim.

Nessa mesma direção, o crítico Wilson Martins¹²⁷ afirma que, no plano estilístico e lingüístico, o Modernismo se iniciara com o livro *Casos e Impressões*. Essa obra de estréia também foi tida como "provocação moral"; por ela possuir "técnica narrativa chocante, anedota escatológica, pormenor sórdido, tipos teratológicos e empregos de palavrão."¹²⁸ Essas características escandalosas fizeram, como afirma Martins, com que fosse prejudicada a "exata apreciação crítica do que o novo escritor representava e do que vinha crescer à literatura brasileira."¹²⁹

O ponto ligado à imoralidade na obra de Adelino Magalhães é constantemente ressaltado pela crítica como um dos pontos que obscureceram a devida apreciação do autor. Andrade Muricy afirma que o aparecimento de *Casos e Impressões*, sem preparação do público, "fizeram de Adelino Magalhães autor secreto e interdito, cuja obra tem sido fechada naquilo que os bibliófilos chamam 'inferno' das bibliotecas."¹³⁰

Dentre as provocações morais contidas em *Casos e Impressões*, a passagem abaixo, retirada do conto "A vingança", exemplifica o emprego de palavrões vulgares e coloquiais, não muito comuns na linguagem literária da época:

"—Vancê gozo! Vancê queria novo macho e ele veio uma purção de vês, hein! E Mané, quando ele tava aí, em cima de vancê, sua égua... Mané tava lá, na enxada veia, trabaindo como cativo... "

— "Mas qu'ê isso, Mané ?"

— "Qu'ê isso? É isso mêmô véia! Mané não é cego!"

E, muito mansamente, caindo de brusco do tom indignado a que alcançara:

— Qu'ê isso? É que vancê fumô os penteio do Chico Catinga!"

Há ainda dentro das narrativas de *Casos e Impressões* inúmeros outros exemplos daquilo que foi considerado imoral nesta obra. Adelino Magalhães não teme usar expressões que possam chocar o leitor, explicitar os envoltimentos sexuais de seus

¹²⁷ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. VI. São Paulo: Cultix/Edusp, 1978.

¹²⁸ MARTINS (1978) p. 63.

¹²⁹ MARTINS (1978) p. 64.

¹³⁰ ANDRADE, Muricy. (1963) p. 1038.

personagens ou até mesmo sugerir um possível homossexualismo masculino, como o enredo do conto "Gari". Ao que parece, Magalhães ao fazer uso desses recursos não é bem recebido pela classe mais conservadora.

Não obstante já circular, no Rio de Janeiro, do final do século XIX, vários livros com conteúdos pornográficos, chamados de "romances para homens" e serem estes colocados à venda em livrarias conceituadas com a Garnier e Laemmert, a leitura dessas obras não eram destinada ao público dito "sério" e são consideradas como um gênero menor.

Um outro tipo de romance também merece destaque, os "romances de sensação". Esse modelo de romances não se inseria dentro de nenhum movimento literário específico e sua "narrativa trazia histórias singulares, capazes de provocar no leitor emoções pouco experimentadas na previsível rotina do cotidiano."¹³¹ Na época foram caracterizados como "romances de sensação", os livros: *A normalista*, de Adolfo Caminha; *A carne*, de Júlio Ribeiro; *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, entre outros. De acordo com Al Far,

Várias obras escritas sob os ditames do naturalismo conferiam, nesses estudos de caso, significativo espaço aos encontros eróticos, às descrições detalhadas do corpo feminino, às cópulas que problematizavam as "fraqueza e tentações da carne". Aspectos nem sempre bem-aceitos pelos críticos literários que movimentavam nos jornais acaloradas polêmicas.¹³²

Nem sempre os autores aceitavam que seus livros fossem taxados de libidinosos ou imorais. Adolfo Caminha, por exemplo,

dizia contra "a libidinagem literária" e a composição de "episódios eróticos a título de naturalismo", defendeu dois de seus romances de maior repercussão, *O bom crioulo* (1895) e *A normalista* (1893), da acusação de imoral.¹³³

Voltando à obra de Adelino Magalhães, um outro ponto realçado por Wilson Martins da obra do contista é sua característica social. Ao enfatizar a cidade, a velocidade e as impressões sensoriais em acordo com o espírito impressionista, Adelino Magalhães "foi também o primeiro a descobrir o homem da rua como herói ou anti-herói da literatura."¹³⁴

¹³¹ EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 103.

¹³² EL FAR (2004) p. 248.

¹³³ EL FAR (2004) p.249.

¹³⁴ MARTINS (1978) p. 65.

Renato Cordeiro Gomes também enfatiza a visão do instável oferecida pela narrativa impressionista de Magalhães. O pesquisador não sugere que o contista seja um inovador intuitivo, singular e inédito, sugere, sim, que antecipe técnicas que mais tarde serão também usadas pelos modernistas, técnicas que, entretanto, já estavam em voga na Europa,

Sua literatura apresenta, por um lado traços que antecipam soluções formais que o Modernismo de 22 colocará em circulação, a exemplo da fragmentação, do uso de cortes, flashes e da montagem, do fluxo da consciência, técnicas que o aproximam das soluções da moderna literatura experimental, da vontade de estilização, de construir efeitos novos.¹³⁵

A desestabilização do mundo que se torna cada vez mais acentuada dentro do indivíduo isolado na cidade grande também é colocada em relevo por Renato Cordeiro Gomes nos temas dos contos de Magalhães. A Sebastianópolis retratada por Adelino traz para dentro de seus contos as "modernizantes transformações para ele desagregadoras e excludentes".¹³⁶ Para Cordeiro Gomes, nenhum canto da cidade escapa à visão esfacelada provocada pela fragmentação e velocidade do mundo moderno. Adelino Magalhães capta para sua obra a atomização dessa metrópole e "oferece uma visão da cidade em caleidoscópio, dramatizando as contradições domésticas e sociais, a greve, os crimes passionais, as necessidades básicas de famílias empobrecidas, a oposição campo-cidade [...]"¹³⁷

Andrade Muricy¹³⁸, ao retomar o escritor Adelino Magalhães no seu conhecido *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, também afirma que o escritor já havia publicado muito de sua obra antes da realização da Semana de Arte Moderna e, assim, nada deveu a essa em questões de ordem tanto estética quanto pulverizadora de tendências novas. Mais uma vez, as considerações de Yan de Almeida Prado ressaltam que: " já nos anos 20 havia no País quem lesse Proust, Lautremont, Butler, Valery, Reiner Maria Rilke, Conrad, Appolinaire, Gide, Joyce e mais autores, sem carimbo do malfadado certame e do de seus donos."¹³⁹

Andrade Muricy ainda destaca a ligação de Magalhães com o movimento simbolista e, por conseguinte, sua posição marcada como aquele que implantou, uma vez por todas, o Impressionismo nas letras nacionais. O crítico afirma que no conto "Um prego!...

¹³⁵ GOMES (1998) p. 324.

¹³⁶ GOMES (1998) p. 324

¹³⁷ GOMES (1998) p. 325

¹³⁸ ANDRADE, Muricy. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

mais outro prego..." o Impressionismo de Adelino beira "quase extático Expressionismo"¹⁴⁰. Wilson Martins também afirma que Adelino usa "das técnicas expressionistas antes da Semana de Arte Moderna."¹⁴¹ Na coletânea de *Casos e Impressões*, não se percebe nenhuma característica do Expressionismo no conjunto da obra; prevalece a pintura da vida moldada dentro da esfera impressionista, ou seja, o momentâneo retirado do fluxo contínuo da vida. O mesmo não pode ser dito a partir de *Visões, Cenas e Perfis*, quando as narrativas se tornam cada vez mais alógicas, segmentadas e extremamente intimistas.

Em *Casos e Impressões*, Adelino Magalhães não perde o controle da narrativa em suas histórias mesmo quando os contos trazem reflexões mais subjetivas das personagens. Ao expressar logicamente as emoções dos personagens, o escritor demonstra que sabe muito bem o que quer relatar. Mesmo quando o real e o psíquico parecem fundir-se, que é o que acontece acentuadamente em "Sonho acordado de uma noite de estio", a narrativa, ainda assim, se apresenta logicamente organizada, separada por espaços brancos e asteriscos, o que provavelmente indica uma organização que não existe em separado dentro do inconsciente humano, onde um pensamento se vincula a outro desorganizadamente.

A forma de retratação impressionista harmoniza-se muito com o recorte fragmentado da vida moderna. O flagrante é retirado da realidade, como se sobre ela se jogasse um foco de luz para mais tarde ser retirado sem o compromisso, por parte de quem quer que seja, de um desfecho mais tradicionalista, isto é, que desse a sensação de que a história se fechou. Em *Casos e Impressões* esta luz, que se entremete e passeia pelos mais variados instantâneos da vida, configura-se como ponto de partida dos temas nos contos. O impressionista vê no paradoxo entre a interioridade da vida e a sua revelação a estrutura central de seus contos. Ele redesenha essa realidade da qual parte revelando-a, ao mesmo tempo que a obscurece sob o aspecto da nitidez da narração ou do próprio enredo.

Por isso, a prosa de Adelino Magalhães difere de grande parte da prosa tradicional que era feita no Brasil do começo do século passado, principalmente naquilo que já se apontou, ou seja, a transformação na própria forma de pensamento. A prevalência desloca-se agora para o próprio homem, isto é, para sua subjetividade. A modernidade é a expressão da liberdade, que na configuração da ciência, da filosofia e da arte, se transformaram para se adaptarem à liberdade subjetiva concedida pela modernidade nos indivíduos.

¹³⁹ PRADO (1976) p. 39.

¹⁴⁰ ANDRADE, Muricy (1973) p. 963.

¹⁴¹ MARTINS (1978) p. 65.

Os modernistas de 22, principalmente Mário de Andrade considerado o papa do movimento, não reconheciam na figura do escritor o elo precursor do Modernismo brasileiro. O que também não é novidade, pois, excetuando Manuel Bandeira, qual outro pré-modernista foi elogiado pelo grupo de São Paulo?

Houve tempo em que se cuidou de transplantar para o Rio as raízes do movimento, devido às manifestações impressionistas e principalmente post-simbolistas que existiam então na capital da República. Existiam, é inegável, principalmente nos que mais tarde, sempre mais cuidadosos de equilíbrio e espírito construtivo, formaram o grupo da revista "Festa" [...] Mas eu creio ser um engano esse evolucionismo todo transe, que lembra nomes de um Nestor Vítor ou Adelino Magalhães como elos precursores. Então seria mais lógico evocar Manuel Bandeira, com seu "Carnaval".¹⁴²

Silvio Castro refuta essa afirmação de Mário de Andrade argumentando que, se é colocada a importância precursora de Manuel Bandeira, seria também de

absoluta importância a pesquisa impressionista de Adelino Magalhães. *Casos e Impressões*, de 1916, trouxe para a literatura brasileira um texto que inaugurava a presença de uma linguagem impressionista capaz de endereçá-la a novas soluções expressivas. O impressionismo lingüístico de Adelino Magalhães, de raízes simbolistas, desenvolve as pesquisas de Raul Pompéia e projeta uma nova mentalidade narrativa para a prosa de ficção nacional.¹⁴³

Já um outro crítico muito estudado do Modernismo brasileiro, Alceu Amoroso Lima, coloca Magalhães na divisão modernista em seu quadro da literatura brasileira. Magalhães é classificado pelo crítico como um pós-simbolista precursor do espiritualismo e, por conseguinte, do Modernismo. Nessa direção, Adelino Magalhães publica, assim como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, seu primeiro livro antes de 1922, o que não quer dizer, segundo Amoroso Lima, que não possa ser considerado com um dos primeiros representantes do modernismo brasileiro. Mais uma vez, é possível que isso se dê, quiçá, pela ligação de Adelino Magalhães com os jovens da revista *Festa* tidos como corrente espiritualista dentro do movimento de 22.

A literatura de apelo mais psicológico praticada por Adelino Magalhães em comunhão com as raízes simbolistas foi recebida com reserva por Nestor Vítor, um dos

¹⁴² ANDRADE, Mário. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d. p. 235.

¹⁴³ CASTRO (1979) pp. 76-77.

grandes críticos dessa escola, nos anos contemporâneos à sua estréia. Vítor¹⁴⁴, ao analisar *Casos e Impressões*, em março de 1917, reconhece qualidades artísticas no contista, no entanto de um modo geral critica a linguagem empregada por Adelino Magalhães que à vista do crítico é defeituosa:

Este seu primeiro livro é cheio de defeitos, desde o idioma, que o senhor ainda possui mal, até outros aspectos da fatura. Mas, sobretudo, o que nele desagrada é o desregramento da linguagem, ao meu ver inteiramente desnecessário, quase sempre, ainda nas páginas mais realistas, uma vez que não esteja fazendo literatura fescenina propriamente dita.¹⁴⁵

No desenvolvimento da crítica, Vítor indica, como ponto fraco da obra de estréia de Adelino, o desregramento da linguagem, ou seja, aquilo que mais tarde outros críticos entenderão como uma maneira diferenciada de narrativa que já começava a ser esboçada na prosa brasileira. A leitura tradicional feita por Vítor ganha maior evidência quando nomeia os contos que podem ter algumas qualidades. São eles: "As bizuquinhas", "A galinha", "O Feliz Acaso", "Chico-Vovó", "Mário" e "O Presente".

Excetuando-se o conto "As bizuquinhas", todas as outras histórias citadas por Vítor apresentam em maior ou menor grau traços impressionistas. Mesmo sendo Vítor um crítico que aceitava bem às inovações literárias, ele não menciona nenhum dos contos da última divisão de *Casos e Impressões*, onde realmente a forma não-convencional do gênero conto se apresenta mais evidente. Em grande parte de *Casos e Impressões*, Adelino Magalhães desrespeita regras tradicionais do conto — como, por exemplo, a linearidade da narrativa, a ausência de digressões, as analepses ou prolepses, as narrações com começo, meio e fim — em uma época em que as inovações, que pendiam para o exame mais psicológico promovidas pelas escolas experimentais, ainda não tinham muitos adeptos no Brasil.

Dessa forma, Vítor não menciona nenhum dos contos que usa da subjetividade mais pulsante o que sugere um desprezo destes em relação aos das outras subcategorias. Embora "A galinha" e "Chico-Vovó", e "O Feliz Acaso" apresentem muito do mundo interior das personagens, há ainda um certo controle do narrador e também a presença da organização estrutural linear no corpo do conto. Salienta-se ainda que nesse trio permanece uma narrativa guiada por um fio condutor pelo qual o leitor poderá orientar-se.

¹⁴⁴ VITOR, Nestor. *Obra Crítica*. Volume 2. Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte, 1972.

¹⁴⁵ VITOR (1972) p. 85.

O fio não deixará o leitor desamparado no entendimento imediato do que se conta; esse fio tornar-se-á muito fino nos contos da última divisão, o que provocaria no leitor uma dificuldade de leitura. Podem ser citados vários exemplos da dificuldade de ler Adelino Magalhães. Nesse seu primeiro livro, os contos, "Sonho acordado de uma noite de estio", "Gari", "Francisco" e "Pássaro Morto", são bons exemplos da subjetividade das narrativas. Essas narrativas, pautadas principalmente nas lembranças dos protagonistas, partem da realidade objetiva mas, no decorrer da história, são postas em segundo plano, dando ênfase à realidade das impressões interiores. Tal procedimento, puramente subjetivista, tornará a fluidez da narração difícil e por vezes truncada, o que dificultará a leitura dos contos.

Carlos Roberto Lacerda Mendonça¹⁴⁶ analisa alguns contos do escritor Adelino Magalhães, cinco de *Casos e Impressões* e um de *Visões, Cenas e Perfis*, procurando demonstrar que a hegemonia das certezas científicas, filosóficas ou literárias passa por um momento de instabilidade o qual refletirá na obra do contista na forma do narrador inseguro e temeroso quanto à forma de narrar. O pesquisador nomeia a insegurança do narrador de "incerteza narracional". Mendonça conceitua essa *narrativa da incerteza* (grifo meu) como sendo "espaço limite entre o tradicional e o inovador na prosa de Magalhães."¹⁴⁷

O conceito proposto por Mendonça de "incerteza narracional", a saber, o ponto de conflito entre o narrador onisciente e onipresente do Realismo-Naturalismo e as novidades formais de Adelino são "os primeiros sinais de rejeição à ortodoxia do processo narrativo. São trepidações que vão resultar no Simbolismo e no Impressionismo— ou os vão constituir."¹⁴⁸; Mendonça não segue a tese comum de que os contos da última divisão de *Casos e Impressões* estão desvinculados do fio condutor que o dirige, para se concentrar apenas no subconsciente da personagem.

A literatura mais voltada ao apelo psicológico é também experimentada nos anos anteriores ao advento do Modernismo. A narrativa subjetivista, que se firma por meio de sensações e impressões em contato com as raízes simbolistas, não encontrara muitos admiradores por essa época na prosa nacional. Sobre essa prosa diferenciada, Alfredo Bosi não a liga a momentos impressionistas na literatura do começo do século, preferindo chamá-la de "prosa de arte".

¹⁴⁶ MENDONÇA, Carlos Alberto Lacerda. *Fronteiras Narracionais: autoritarismo e incertezas em Adelino Magalhães e Hugo de Carvalho Ramos*. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1997. (in mimeo)

¹⁴⁷ MENDONÇA (1997) p.3.

¹⁴⁸ MENDONÇA (1997) p.3.

Preferimos a expressão mais geral "prosa de arte", que a crítica italiana emprega para esse gênero que oscila entre a fantasia e o fato, com predomínio do artesanato estético. Na prosa de arte, que é fenômeno simbolista e pós-simbolista, aguça-se a percepção do real para servir ao enriquecimento expressivo, à ousadia vocabular, ao insólito da construção literária. Índice seguro de decadentismo — no sentido cultural amplo do termo —, pois, rompendo os compromissos com quaisquer instâncias intelectuais e éticas, o " prosador de arte" tende a amar a extravagância, a incoerência e a novidade por si mesmas, em favor de efeitos raros ou chocantes.¹⁴⁹

Essas características elencadas pelo professor Bosi são de fato uma introdução a sua crítica à obra de Adelino Magalhães. Bosi usa a obra do escritor como exemplo de um prosador de arte extravagante e incoerente. De acordo com o crítico, os textos de Magalhães:

deixam aflorar um psiquismo obcecado pela vulgaridade do cotidiano e pela sexualidade em si, isto é, desvinculada da pessoa: logo, animalesca e, no plano da arte, viscosa e grotesca. Daí, a mistura de fragmento impressionista e autoprojeção obscena que caracteriza a maior parte de suas prosas.¹⁵⁰

Bosi ainda argumenta que as críticas positivas sobre a obra do contista apenas ocorreram devido ao fato de que Adelino Magalhães mantinha relações com os poetas neo-simbolistas da revista *Festa*. Assim, nas palavras de Bosi " as ligações do contista fluminense com escritores neo-simbolistas vieram contribuir para certos equívocos de classificação, ainda mais aprofundados quando uma crítica comparatista ingênua começou a falar em espírito lawrenciano *avant /ettre*."¹⁵¹

O espírito lawrenciano aludido por Bosi diz respeito à crítica feita por Eugênio Gomes no prefácio das duas *Obras Completas* de Adelino Magalhães. Gomes, um dos maiores admiradores e críticos de Adelino Magalhães, elege o conto "Francisco" como marco zero dos primeiros contos de monólogo do escritor. Gomes sugere: "O ponto de partida para essa excursão é assinalado no livro que estreou Adelino Magalhães por um trabalho sob o título de 'Francisco'."¹⁵²

¹⁴⁹ BOSI (1966) p. 70.

¹⁵⁰ BOSI (1966) p. 71.

¹⁵¹ BOSI (1966) p. 71

¹⁵² GOMES (1963) p. 60.

O crítico vai mais longe ao afirmar que há a presença do fluxo da consciência no conto. Gomes faz uma crítica entusiasmada de "Francisco", vendo-o não só como o grande iniciador do fluxo da consciência no Brasil como também acreditando que Adelino Magalhães tenha "implantado entre nós, por antecipação, o monólogo interior na forma e na intenção sob moldes idênticos àqueles que produziram tamanha celeuma quando surgiu o *Ulysses* de James Joyce."¹⁵³

Denise Mafra Gonçalves, que desenvolveu uma dissertação tentando provar a presença do fluxo da consciência em Adelino Magalhães, concorda com Eugênio Gomes sobre a ocorrência desse fator psicológico. A pesquisadora utiliza palavras quase semelhantes às de Gomes para comprovar sua tese: "Valendo-se do monólogo interior, a personagem apresenta o fluxo de sua consciência que, sem que possa ser controlado racionalmente, dirige a narrativa para caminhos que não conhecem a lógica do texto, nem a lógica temporal ou cronológica".¹⁵⁴

Deve-se, no entanto, ter cautela ao se fazer esse tipo de comparação, pois, apesar de serem considerados como sinônimos, os termos fluxo da consciência e monólogo interior guardam características diferenciadas. Não se pode esquecer que o monólogo interior é uma técnica antiga e que existe dissociada do fluxo da consciência.¹⁵⁵

Ainda que a narração em monólogo interior seja uma técnica recorrente na prosa de Adelino Magalhães, aparecendo já em seu primeiro livro, não se pode afirmar que houve a utilização do processo da narrativa do fluxo da consciência. Em *Casos e Impressões*, mesmo na última subdivisão homônima ao título da obra, não parece que haja uma apresentação exata da inconsciência, não analisada, do que se passa na mente de um ou mais personagens ou que os pensamentos perder qualquer vínculo com a realidade.

Por isso, seria precipitado afirmar que em *Casos e Impressões* há a preocupação quanto à representação da linguagem pré-verbal ainda não formulada logicamente que caracterizaria, portanto, a consciência em fluxo. Vale insistir que, em *Casos e Impressões*, abandonam-se as técnicas tradicionais da narrativa, como, por exemplo a linearidade, em favor da fragmentação. O modernismo de Adelino Magalhães pode-se ver justamente quando se começa voltar os olhos para a introspecção e para os processos mentais das personagens, procedimento em sintonia com o movimento impressionista.

¹⁵³ GOMES (1963) p. 59.

¹⁵⁴ GONÇALVES, Denise Mafra. Adelino Magalhães e a consciência do instante. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade de Brasília, 1990. (in mimeo).

¹⁵⁵ CORREA, Almir Aquino. Notas de aula do curso "A morte na Literatura Brasileira", oferecido no Programa

Ainda quanto à apreciação de Bosi sobre a prosa de Adelino Magalhães, vale informar que o crítico utiliza-se das considerações feitas por Amoroso Lima ao livro de Magalhães, *Tumulto de Vida*. Bosi reproduz a seguinte afirmação do estudioso: "Pretenderá o sr. Adelino Magalhães erigir a desordem em dogma da arte?"¹⁵⁶ Interessante é que no conjunto das críticas de Amoroso Lima, como anteriormente comentado, o crítico afirma que a prosa de Magalhães iria marcar a renovação das formas literárias brasileiras. Assim, Amoroso Lima acrescenta que "Adelino Magalhães [pode] ser incluído entre os grandes precursores independentes do Modernismo."¹⁵⁷

O traço de novidade e inovação dessa obra de estréia é percebido na última subdivisão de *Casos e Impressões* por Xavier Placer "onde realmente o autor começaria a revelar, de público, *indícios de sua futura maneira*"¹⁵⁸ (grifo meu). Xavier Placer¹⁵⁹ prefere ver em Adelino Magalhães o expoente do Impressionismo. Sua análise mais conhecida é dos contos "A Galinha" e "Francisco", ambos de *Casos e Impressões*. Nessas duas análises, Placer diferencia ambos os contos, mas dentro da mesma vertente impressionista. O primeiro seria um "Impressionismo puro, exterior, da primeira fase"¹⁶⁰, o segundo "se identifica com aquilo a que chamaríamos Impressionismo psicológico, interior, da segunda fase."¹⁶¹

Entre os críticos pesquisados, Xavier Placer juntamente com Carlos Roberto Lacerda Mendonça e Renato Cordeiro Gomes são aqueles que apresentam uma posição mais moderada sobre a prosa de Adelino Magalhães. Eles conseguem visualizar um horizonte em que a produção do contista merece ter um destaque, no entanto, suas posições centradas e realistas não induzem os leitores a uma visão parcial de originalidade sem precedentes. Na análise do recorte nos contos de Adelino Magalhães será possível verificar os procedimentos utilizados pelo contista no desenvolvimento de *Casos e Impressões*. A partir deles, tem-se a pretensão de elucidar com maior clareza as reais características da obra do escritor, salientando-se que parte da confusa classificação crítica da obra do contista se dá justamente pela falta de um estudo sistematizado do conjunto de um único livro ou mesmo da obra do autor.

de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, no 1º semestre de 2004.

¹⁵⁶ LIMA apud BOSI (1966) p. 71.

¹⁵⁷ LIMA (1959) p.73.

¹⁵⁸ PLACER (1963) p. 32.

¹⁵⁹ PLACER, Xavier. (1969). "O Impressionismo na Ficção" COUTINHO, Afrânio.(org.) *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1969. p. 180.

¹⁶⁰ PLACER (1969) p. 180.

¹⁶¹ PLACER (1969) p. 183.

CAPÍTULO V – ANÁLISE DO RECORTE EM *CASOS E IMPRESSÕES*

Casos e Impressões, primeiro livro de Adelino Magalhães, é composto, como já anteriormente ressaltado, por vinte e sete contos, divididos em cinco subdivisões temáticas intituladas: "Casos da Roça", "Casos da Vida Burguesa", "Casos e Perfis", "Casos de Criança" e "Casos e Impressões".

À primeira vista, apenas com a leitura das subdivisões temáticas, pode-se ter uma idéia do que irá tratar cada uma delas. A par disso, há de se considerar que cada divisão estruturada pelo autor já opera no intuito de selecionar e eleger um determinado foco em que se centrará cada narrativa. Por essa razão, existe a possibilidade de se pensar que, ao utilizar-se desse recurso, o contista, ainda que de modo mais amplo, já esteja selecionando e, portanto, elegendo, grosso modo, uma primeira delimitação. Mais tarde, no interior da narrativa, o ato de selecionar o ponto de partida ou a cena nuclear para cada conto passa a ser mais específico, exigindo um recorte mais limitado e mais condizente com a forma breve requerida pelo conto.

Acredita-se que, nesse primeiro livro de Magalhães, o que se deve levar em conta é que o contista, mesmo apostando nas inovações lexicais, no desrespeito ao tempo cronológico, nas narrativas segmentadas e nas histórias inacabadas, não perde o contato com a cena que lhe servirá de eixo, aquela que estruturará as narrativas. Com base nessa assertiva, a cena nuclear fica impedida de se desenvolver fora de algum desses limites: de tempo, de espaço, de ambiente e ou de número de personagens exigidos para o gênero conto.

É, por isso, que o papel do recorte nessas narrativas vai ser considerado como um elemento organizador das histórias, o que certamente fará com que as mesmas não se percam enquanto narrativas breves. O limite imposto pelo recorte será capaz de criar o efeito de uma narrativa circunscrita a apenas um núcleo temático bem como ser capaz de trazer em seu bojo traços quer da natureza humana quer da sociedade. O contista, mesmo não dispondo do recurso do acúmulo, consegue, através da seleção de uma cena central, a efetivação de suas intenções sem prejuízo pelo fato do conto ser um texto menos extenso.

Adelino Magalhães parece fugir aos padrões tradicionais do gênero conto, desordenando alguns elementos como a linearidade, a anedota, a tensão e a unidade. Sendo assim, o escritor passa a privilegiar a fragmentação, a rapidez na troca de assunto dentro de uma mesma história e a destruição da cronologia linear. Entretanto, ainda prevalece a idéia de recorte conciso estabelecido como ponto de partida central para as narrativas breves. Adelino Magalhães, em *Casos e Impressões*, não subverte o princípio de que o conto deve partir e se

desdobrar de um ponto central, o que não impede que essa restrição da matéria seja desfavorecida enquanto significado.

O contista mantém o recorte muito bem definido e estruturado e, por esse caminho, acredita-se que o autor demonstra habilidade em conduzir a história com a preocupação de circunscrever e elucidar aquele ponto que lhe serviu de centro.

As considerações da crítica sobre a obra de Adelino Magalhães se detiveram mais em elucidar o que de diferente da maioria da produção contística da época havia na construção das narrativas do escritor. Como já se viu, essas considerações críticas eram ora favoráveis ora antagônicas à obra de Adelino Magalhães. O uso da técnica impressionista foi um dos traços muito salientados também, além da linguagem informal, do uso de palavrões e de cenas consideradas imorais. No entanto, na leitura dos contos foi percebido que, não obstante todas as inovações trazidas pelo autor, o tratamento que ele efetiva em relação à noção de recorte estava de acordo com a noção tradicional do gênero conto, como a delimitação, a condensação e a sintetização.

É isso que se pretende mostrar no decorrer das análises do recorte nos contos. É o encontro desse momento de inovação com a tradição contística. É o jogo que Adelino Magalhães mantém entre a cena principal e os desdobramentos que a ela são permitidos. Por esse viés, o recorte é muito bem trabalhado pelo contista não perde os traços essenciais daquela tradição, e seus contos, em *Casos e Impressões*, não se segmentam a ponto de não serem reconhecidos com tais.

Embora, todos os contos de *Casos e Impressões* tenham sido pesquisados; para a conclusão deste estudo, foram selecionados, de cada divisão, contos considerados mais representativos para demonstrar como o recorte foi trabalhado por Adelino Magalhães. No entanto, o trabalho não se limitará somente aos contos selecionados. Quando se julgar necessário, a análise poderá reportar-se a outros contos da divisão que está sendo verificada no momento. Acredita-se que assim a visão da obra *Casos Impressões* ganhe uniformidade.

Os contos selecionados foram:

1ª divisão "Casos da Roça": "As bananas" e "As rezas"

2ª divisão "Casos da Vida Burguesa": "A memorável noite de Santo Antônio"

3ª divisão: "Casos e Perfis": "A prisão da Candonga" e "A Nicota do Castelo"

4ª divisão: "Casos de Criança": "Chico-Vovó"

5ª divisão: "Casos e Impressões": "Francisco" e "Sonho acordado de uma noite de estio"

5.1 1ª DIVISÃO: "CASOS DA ROÇA"

A divisão feita por Adelino Magalhães em *Casos e Impressões* comporta, como já mencionado, cinco categorias temáticas. A primeira delas é "Casos da Roça", que compreende o total de sete contos que são: "As Bananas", "A vingança", "A filha do Zé Domingues", "As rezas", "A dúvida", " 'Não sei!'" e " Aquela cachaça..."

Em quase todos os contos de *Casos e Impressões*, pode-se perceber a presença de fragmentos da vida do autor em sua obra. Na entrevista feita com Adelino Magalhães por Xavier Placer, para o estudo inserido dentro das *Obras Completas*, de 1963, o contista diz que os materiais de seus contos foram retirados de suas vivências. Essa característica levou Xavier Placer a escrever que a produção do contista era "uma transposição autobiográfica: obra vivida."¹⁶²

O grupo de histórias de "Casos da Roça" são recordações que Adelino Magalhães traz de um sítio em que costuma passar férias em Barra Mansa. Sobre esse aspecto, o escritor relatou a Xavier Placer que "conversava com caboclos e de tudo isso trazia notas que, acrescidas de outras, recolhidas nas viagens a Quatis, deram material abundante para a primeira parte de *Casos Impressões*."¹⁶³

Essas primeiras sete narrativas giram em torno, como não poderia deixar de ser, de casos ocorridos nas freguesias rurais fluminenses. Nesses contos, as características mais marcantes de Adelino Magalhães, tais como a introspecção e a subjetividade, serão notadas de um modo muito mais brando do que nos contos das últimas subdivisões. Em "Casos da Roça" o que prevalece são tons variados que destacam ora as narrativas realistas, ora as impressões que a natureza bucólica causam nas personagens. Tudo isso pode ser compreendido como a incerteza quanto ao rumo estilístico que o contista parece querer seguir; no entanto, tal incerteza tende a desaparecer progressivamente ao longo da obra que está sendo estudada.¹⁶⁴ Sendo assim, pode-se pensar também que a poética de Adelino Magalhães trabalha com elementos que não podem ser retirados dos padrões tradicionais do conto. São esses dois caminhos que, provavelmente, guia essa primeira divisão.

A forma do conto não sofre em "Casos da Roça" uma variação muito grande em sua estrutura. Esses primeiros contos ainda apresentam, mesmo que dentro de uma

¹⁶² PLACER (1963) p. 11.

¹⁶³ PLACER (1963) p. 24.

¹⁶⁴ Sobre a incerteza do narrador de alguns contos conferir a dissertação já mencionada de Carlos Roberto

gradação menor, uma preocupação com aquelas características de unidade, tensão ou efeito pré-concebido preconizadas por Poe e, que mais tarde, Julio Cortázar completou através do conceito de esfera.¹⁶⁵

Por noção de esfera, Cortázar entende a forma fechada conferida ao conto. O pequeno ambiente do conto deveria ser moldado de forma que tudo excessivo, supérfluo e exterior a ele fossem supridos. A atenção que o contista dispensa à esfericidade resulta na afirmação de que "o sentimento de esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, e movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica."¹⁶⁶

Em todo o conjunto de "Casos da Roça" há uma tensão construída pelo narrador através de algum mistério. Em "As bananas", o narrador fala em um "negócio" ; em "A vingança" é a traição descoberta que mantém o leitor atento; em "A filha do Zé Domingues", um capataz deixa o leitor curioso a respeito da tal filha; em "As rezas" é o desaparecimento de um peru que dá fôlego à história; em "A dúvida" o foco de atenção é a curiosidade sobre o desfecho da discussão do trio composto por patrão, capataz e subalterno; "Não sei!" instiga a curiosidade pelos inúmeros "não sei"; e, finalmente, "Aquela cachaça..." conta o desaparecimento de um noivo da sua festa de casamento.

A condensação é muito evidente nessa divisão. O espaço e tempo são restritos e se concentram apenas em um único episódio. Posto nesses termos, pode parecer que os contos de "Casos da Roça" harmonizam com as idéias de Poe. Assim, daria para supor que nesse grupo, Adelino Magalhães tenta construir os contos baseados nesses padrões. Isto quer dizer que talvez o autor tivesse a intenção de uma estrutura mais tradicional de começo, meio e fim, para os contos e, sobretudo, desejaria manter o leitor atento quanto ao que se conta.

No entanto, muitas vezes as histórias têm seu ritmo quebrado pela inserção de descrições das impressões externas causadas pela natureza nas personagens o que prejudica o movimento interno dos acontecimentos. Note-se em um trecho de "A filha de Zé Domingues":

Lacerda Mendonça.

¹⁶⁵ CORTÁZAR (1973) p. 157.

¹⁶⁶ CORTÁZAR (1973) p. 228.

Parecia que aspirava o cheiro, cortante, resinoso, amodorrado e fúlgido; e o cheiro de gordura, acre e butinoso, cheiro de saúde bravia; e o exausto cheiro da terra, abafado e tedioso.

E parecia que todos esses perfumes lhe haviam incendiado mais a volúpia... que ele já ia, inconscientemente de gozo atordoado...que se afogava em si mesmo, em onanismo, sem fôlego, em sentir...

As pausas nos acontecimentos, em vista da narração das impressões, diminuem o ritmo que vinha sendo dado à narrativa e coloca em risco a tensão que estava sendo construída. Devido a essas quebras, as narrativas se tornam muito reticentes e, mesmo quando Magalhães tenta lançar mão da tensão ou intensidade, esses dois recursos se desvanecem em histórias que perdem sua força justamente por querer seguir esses procedimentos. Por esse caminho, Magalhães parece decidir-se pelo quase total abandono da história assumindo um caráter mais impressionista em seus contos, o que acontecerá a partir da segunda divisão, e aumentará progressivamente até a última. Ao fazer uso de narrativas mais intimistas e memorialistas, as histórias ganham maior autoridade e Adelino Magalhães se sente mais à vontade para fazer as reflexões tão caras a ele e sem prejuízo do desenvolvimento da narrativa.

As quebras das quais se fala foram vistas por Nestor Vítor com muitas ressalvas, uma vez que colidiam com o aspecto realista das narrativas — provocadas principalmente pelo uso dos diálogos — e, ao mesmo tempo, utilizam os efeitos simbolistas. Como se verá posteriormente, pouco a pouco os traços realistas cederão lugar aos recursos impressionistas ou temas mais sociais, que será quando Adelino Magalhães transitará com maior habilidade.

Um outro aspecto a ser ressaltado é quanto à filiação à tradição interiorana desses contos, muito em voga na produção contística do começo do século XX. Nesses sete contos, únicos em que Adelino Magalhães se detém na temática rural, as delimitações das narrativas recairão sobre o aspecto da fixação de tipos e a reprodução do linguajar local. Mesmo reconhecendo que o autor não tinha a intenção deliberada de ridicularizar os costumes, trejeitos e linguagem da população rural fluminense, esses elementos podem provocar no leitor atual uma certa perplexidade. É o caso do noivo que abandona a noiva, os convidados e a própria festa do casamento para ir atrás de uma banda de música, em "Aquela cachaça..."

Antonio Candido, ao refletir sobre o regionalismo brasileiro, postula que o Regionalismo estabelece uma tensão entre tema e linguagem. Isso quer dizer que "o tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pitorescos" e que:

O Regionalismo deve estabelecer uma relação adequada entre os dois aspectos, por isso se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país. As duas coisas ocorrem nas diversas fases do regionalismo brasileiro, e eventualmente em obras diferentes do mesmo autor.¹⁶⁷

Em "Casos da Roça", o narrador culto é contraposto ao caboclo, representado pelo escravo liberto, pelo capataz que teme pela perda do emprego e pelo homem do campo sem acesso ao saber escolarizado. Nesse seguimento, esses primeiros contos não inovam quanto ao distanciamento "do escritor e do personagem, que ficava reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco."¹⁶⁸

Na maioria dos contos de "Casos da Roça" prevalece é a divergência. Esse conflito ora se dá entre amigos, nos contos "As bananas" e "As rezas", ora existe entre patrão e empregado, nos contos "A filha do Zé Domingues", " 'Não sei!'" e "A dúvida", ou ainda nas relações de gênero, nos contos " A vingança" e "Aquela cachaça..." Chama atenção, nessa série, o motivo pelo qual o conflito é gerado e resolvido. Isto posto, é de se afirmar que geralmente as rixas não são solucionadas pelo diálogo, como instrumento argumentativo para resolução de problemas.

Nas histórias de "Casos da Roça" o que se percebe é a hesitação das personagens e a incapacidade de solucionar seus problemas através do diálogo. É o que acontece no conto "'Não sei!'" em que a discórdia acaba em ameaças que, porém, não são efetivadas. Veja-se:

Com um revólver à mão, o Borba tentou desprender do Juventino; empurrou o amigo para a direita, para a esquerda, teimoso e ligeiro, desesperado, e vermelho como fogo! Mas em vão: o gorducho não deixou o amigo sair do lugar, segurando-o com calma e segura força... O Juca, depois de diminuto tempo, foi andando para junto de um animal, preso a uma mangueira próxima... Num momento montou, e veio passar por perto do rancho:

¹⁶⁷ CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem" In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002. p. 87.

¹⁶⁸ CANDIDO (2002) p. 88.

— "Deixe lá, seu Juventino! — gritou então — deixe lá que isto tem fim! Nós ainda nos havemos de encontrar! Deixe o homem, seu Juventino!" (p.100)

Esta técnica de desinflar o clima dentro da narrativa, ou seja, criar algum tipo de suspense sem que, no entanto, depois as ameaças se cumpram, será mais tarde explorada por um outro contista: Guimarães Rosa. Como exemplo, podem ser citados os contos "Os irmãos Dagobé" e "Famigerado", de *Primeiras Estórias*. Nesses dois contos roseanos, o leitor é levado a uma extrema tensão, acreditando que grandes disputas acontecerão. No entanto, ao final dos contos, o suspense gerado é desmanchado quase que com humor. Fica manifesto no arremate de "Os irmãos Dagobé" essa maneira de rarefazer o clímax do conto:

O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si. Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz? Teve um olhar árduo. À pandilha dos irmãos. O silêncio se torcia. Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão. Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via o outro, em meio àquilo?

Olhou-o curtamente. Levantou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: —

*"Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que um saudoso Irmão é que era um diabo de danado..."*¹⁶⁹

O conto "A dúvida", de "Casos da Roça", também tem seu desfecho de maneira similar. Na história, João roga sua força e coragem para, no final, ir-se embora sem ter posto em prática nenhuma de suas ameaças.

— "Sô João, óia que eu faço uma desgraceira!"

— "Vancê ronca tanta prosa e o Mané Miguelinho esbodego vancê mêmô lá, perto do sítio do Picapau! Cala a boca, hôme! E o sô Coroné, agora memo, eu sô capaz de jurá por Deus, Nosso Sinhô... o sô coroné disse a vancê o que ele quis dize e vancê ficô quieto... bem aladinho!"

O outro já ia perto da porteira... Havia-se afastado aos poucos, resmungando e a olhar nervosamente, ora para a frente, ora para trás; depois que bateu a porteira, voltou o corpo, pra ameaçar:

— "Deixa stá, sô João! Nós ainda nos havemo de incontrá... Deus é grande! Non vale a pena tá í falando à toa! Hoje isso fica assim, memo, mas... deixa stá!" (p.96)

¹⁶⁹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

O cotidiano simples que é recortado nesses sete contos oferece uma visão que nada lembra o universo sertanejo dos contos rurais com seus homens fortes, destemidos e rudes. Os personagens de Casos da Roça são irônicas criaturas que se diferenciam da imagem de força do homem do sertão imortalizado em *O Sertanejo*, de José de Alencar ou *Pelo Sertão* de Afonso Arinos, entre outros.

Através das análises dos recortes dos contos de Casos da Roça, foi possível visualizar personagens caricaturados e, por causa disso, engraçados, os quais compõem o mundo do homem do campo em Adelino Magalhães. Ver-se-ão personagens que lidam com o fato do dia a dia, sem grandes acontecimentos. Será em torno da mediocridade diária e do fato miúdo o tema preferencial dessa série inicial de contos.

"As bananas" é o primeiro conto de *Casos e Impressões*. A história parece simples: Maneco vai fazer uma visita ao João. Será o desdobramento dessa visita a linha de demarcação eleita por Adelino Magalhães para o desenrolar da narrativa. Assim, o ponto selecionado pelo autor para o recorte do conto é, aparentemente, o relato de uma visita casual entre dois compadres. A narrativa apresenta-se com uma história bem definida que é entendida de imediato pelo leitor. Esse tipo de entendimento tende a tornar-se mais difícil no suceder das narrativas subseqüentes de *Casos e Impressões*, pois as histórias voltar-se-ão mais ao intimismo e à subjetividade.

O fragmento da realidade que é colocado em destaque em "As bananas" demonstra uma preocupação muito clara por parte de Adelino Magalhães em delimitar a narrativa. Cabe salientar que todos elementos de um conto tradicional estão presentes nessa história: número reduzido de personagens, linearidade dos acontecimentos, respeito ao tempo cronológico, cena nuclear nítida e uma certa tensão. Isso quer dizer que ao laçar mão desses recursos, já há muito usados dentro de gênero conto, o autor não só delimita o campo de atuação da história e das personagens como também não foge dos padrões convencionais do conto.

Como em quase os todos contos de *Casos e Impressões*, a história tem seu início com a fala de um dos personagens. Esse tipo de procedimento é recorrente, posto que assim o narrador já situa o leitor no tempo imediato do acontecimento, como se aquela luz que percorre os mais variados flagrantes cotidianos passasse sem destino parando casualmente em um incidente qualquer que nada tem de excepcional.

Com a fala inicial de João, o leitor poderia supor que o agrada a visita do outro, visto que o anfitrião quer muito mostrar ao visitante algum "negócio". Veja-se a fala de

João, da fazenda Salto: "— 'Oh! chegou a propósito, Maneco! Chegou bem a propósito! Salta, homem! O negócio está ali mesmo, naquele carro!'" (p.75)

O conto é construído basicamente em torno do diálogo entre os dois amigos. O uso do discurso direto ajuda a elucidar o caráter do momentâneo do acontecimento. É como se o leitor estivesse presente no desenrolar dos fatos ou fosse uma dos personagens a espiar escondido o que estava por vir. A utilização desse recurso estilístico, não só neste conto, mas em todos de "Casos da Roça" demonstra a preocupação em retratar mimeticamente as palavras dos personagens. O narrador transcreve o enunciado "tal como foi formulado ou como se imagina ou simula que o foi, mantendo todos os seus traços de subjetividade; interjeições, exclamações, blasfêmias, interrogações, ordens, expressões de desejo, enfim sugere-se o enunciado vivo, como saiu ou deveria sair da boca do emissor."¹⁷⁰

Assim, após a saudação do anfitrião João, os dois homens travam um diálogo amistoso sobre como vai a família de ambos. O clima parece de amizade, se não fosse pelo comentário de Maneco a respeito do defluxo do filho de João e a intromissão do narrador no fato. Veja-se: " — 'Ora, que diabo! Mas como é isto, João? Defluxo, hein!?' *O de casa, meio despeitado, tratou de desviar o assunto.*"(grifo meu.p.75).

O mistério quanto ao "negócio" referido é mantido em segredo por mais algum tempo, até que Maneco pergunta novamente o que é o "negócio" que João tanto fala. Nesse momento, João aponta para um cacho de bananas no fundo do terreiro e informa a Maneco que as frutas são de presente para ele. Ao leitor, pode parecer muito decepcionante um cacho de bananas ser motivo para tamanho mistério. Mas, contrariando as expectativas, o cacho de bananas não é simplesmente um produto da fazenda de João e do qual ele se orgulha. A fruta vai servir para João desferrar uma humilhação sofrida por ele, tempos atrás, quando Maneco lhe disse que as bananeiras de sua fazenda não dariam bons frutos.

O clima entre os dois que já dava indicações de que não estava muito bom, desde questão do defluxo do filho de João, passa agora para a animosidade total entre ambos os fazendeiros:

- "Pois olhe, são daqui, [as bananas] Maneco!"
- "Daqui?"
- "Daqui, sim! São daquelas bananeiras que você fez caçoada!"
Ao dizer isto, no paroxismo do rubor, o João tinha um sorriso de ironia e de desafio para o companheiro, cuja visível contrariedade inspirou-lhe a acrescentar:
- "E olhe, que estas não são das melhores!"

¹⁷⁰ MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: Edusp, 1989. p.196.

- "Pois então, João, muito obrigado! Dispensando os presentes que me dão com pouco caso... A banana é a fruta que eu gosto mais, mas... o que eu não gosto é destas caçoadas comigo!" (p.76)

Assim, logo que o mistério é solucionado, ele passa a ser a linha desencadeadora do conflito entre os dois homens. Essa linha poderia ser confundida com o ponto de tensão, carro-chefe do conto, mas aqui esse artifício se torna muito debilitado em sua força.

Como se sabe, a troca é algo simbólico e "sua característica é a de parecer espontânea, mas deve obedecer a um sistema de obrigações muito estrito que se transmite de geração a geração. Recusar a troca ou sua continuação significa recusar a aliança, portanto, declarar guerra."¹⁷¹

Assim, João ao dar as bananas ao outro fazendeiro o faz não com o intuito de estreitar os laços de amizade e demonstrar sua amabilidade para com o visitante, mas transforma esse ato em distanciamento e provoca situação de inimizade. Por outro lado, Maneco, ao recusar o presente, ratifica a discórdia e mantém o conflito. Quebra-se, portanto, a regra básica de hospitalidade dos dois lados: João, por utilizar as bananas como simples artifício para seu ressentimento e Maneco, por não aceitar o presente. Concretiza-se com isso a desvinculação entre presente e aliança entre amigos. O presente não foi dado para que os laços de amizade entre ambos se fortalecessem e a recusa de Maneco em aceitá-lo reforçou a idéia de que o recurso de presentear foi utilizado, não pela amizade, mas para a ofensa.

Na verdade, o que o leitor pode deduzir é que nunca houve por parte de João a vontade de presentear o amigo, mas que ele queria, através da fruta pronta para o consumo, desferrar-se da humilhação a que Maneco o sujeitou. Isso pode ser confirmado, porquanto, desde o começo o narrador já dava pistas de que a visita de Maneco não agradava tanto assim o anfitrião, João.

Quando, com a confissão de João, o desacordo entre a dupla se torna completo e a mazela apenas finaliza uma rixa antiga, iniciada com o pouco caso de Maneco pelas bananeiras do outro, vê-se que o narrador deixa escapar alguns indícios de que o clima entre os dois homens nunca fora realmente de amizade. No começo do conto, o fazendeiro da

¹⁷¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*". In: PAIVA, Márcia de. e MOREIRA, Maria Éster. (org) *Cultura. Substantivo Plural*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 114.

fazenda Salto, João, abraça o amigo "levemente" e o acompanha com "passos preguiçosos" e "limita-se a responder distraidamente enquanto caminhava."

Não obstante todas essas pistas, há um segundo movimento no interior do conto o qual originará a idéia de que o anfitrião tinha a intenção de presentear o amigo. Olhando-se por esse ângulo, não se pode saber, com certeza, se João tinha ou não a intenção de dar as bananas a Maneco. A dúvida permanece uma vez que o conto é interrompido sem esclarecer muita coisa. Depois que Maneco discute com João e não aceita as bananas, veja-se o que segue:

Por fim, pôs-se o João a olhar muito seriamente para o empregado, enquanto o fazendeiro de fora saía em busca do cavalo, a resmungar e a bater com as botas em cima das fezes de animais, espalhadas pelo terreno.

Por muito tempo, conservou-se o do "Salto" na mesma posição, alisando a dureza da barba, com rude fisionomia de sobrelhas empinadas; e, quando o outro, no animal em disparada, ganhara a última curva da estrada:

— "José, pega essas bananas e... põe lá, no quarto dos arreios, para amadurecerem!"

Disse isto, olhando para longe, com uma expressão a se desfazer, *aparvalhada*. E virando-se depois para o rapaz, em tom em tanto *desautorado*, quase meigo:

— "Cobre bem com os sacos, hein, José! Toma cuidado...que não se estrague nenhuma." (grifo meu, p.77)

Os adjetivos "aparvalhada" e "desautorado" indicam que João não entende a reação do amigo de ir-se embora sem o presente. Aquilo que veio pensando ao longo da história se desfaz com as reações do anfitrião, que fica espantado quando Maneco vai-se embora sem levar as bananas. Há ainda de se pensar que ao recomendar ao empregado que seja cuidadoso com as frutas, João demonstra que o presente negado é muito apreciado por ele.

Assim, o conto termina sem explicar qual era a verdadeira intenção de João. Ao finalizar a narrativa praticamente da mesma maneira que iniciara, com uma frase do anfitrião, o autor deixa a impressão de que a luz que iluminou esse pedaço das vidas de João e Maneco se tivesse cansado desse episódio e fosse iluminar outros casos, deixando o leitor com a sensação de algo inacabado. Ao leitor só cabe tirar suas próprias conclusões do final a respeito do final do conto pois, o narrador nada esclarece.

Voltado às considerações quanto à forma fechada do conto, Cortázar teorizou sobre a necessidade do recorte preciso do que se pretende narrar. Mesmo que mais

tarde ele tenha reconhecido que essa definição é muito rígida, ele não abriu mão de que a noção de esfera deve ser uma preocupação de todo contista ao escrever um conto.

Atualmente não causa estranheza a forma não esférica do conto, em que a explicação não é necessariamente dada no desfecho da narrativa. No entanto, é quase certo que o leitor do começo do século XX, acostumado com contos estruturados com começo, meio e fim, herdados do Realismo-Naturalismo estranhasse essa maneira menos rígida utilizada por Adelino Magalhães.

Será nessa linha de "As bananas" que os contos seguintes configurar-se-ão, com a diferença de que gradativamente o narrador de Magalhães passa da observação dos personagens em suas falas e gestos e alcança a dimensão reduzida da intimidade de suas consciências. Essa técnica de narrativa poderá ser percebida pela utilização dos discursos diretos, indiretos e monólogos nas histórias de *Casos e Impressões*.

Já existe neste conto a gênese da realidade flutuante e transitória que marcará toda a preocupação poética posterior de Adelino Magalhães. A realidade angustiante e efêmera da vida moderna será questionada pelo escritor principalmente naquilo que tange à ética e à moral, sendo que Adelino Magalhães "duvida das projeções futuras da humanidade. É um pessimismo inerente à crise do conhecimento da Idade Moderna."¹⁷²

Mesmo que Adelino Magalhães tenha feito uso de muitos elementos do conto tradicional tal qual a linearidade, fica claro também que, o tratamento dado pelo contista em relação ao desfecho de "As bananas" se distancia do contorno bem definido no que diz respeito ao final categórico. O final desse conto parece apostar em outros recursos literários que estão mais de acordo com o momento vivido pelos homens do começo do século XX. A incerteza é marca dos tempos modernos e a hesitação, o medo e a angústia serão os principais adjetivos dos personagens de *Casos e Impressões*.

O emprego dos tempos verbais no pretérito imperfeito e no gerúndio usado pelo narrador de "As bananas" realça ainda mais o instante vivenciado e inacabado. No parágrafo posterior à primeira fala de João, aquela que dá início ao conto, o narrador explica a quem a saudação era dirigida, enfatizando o inacabado da situação: "Isto era dito do meio do terreiro por um sujeito esguio, enrolando fumo numa palha de milho, a um cavaleiro que havia feito estrondar o batente da porteira contra a viga, muito desempenado sobre o animal tordilho."(p.75) Ou ainda "O fazendeiro ofertante tomava mais avolumada expresso de

¹⁷² BRAYNER (1979) p. 196.

triunfo, a cada palavra do colega despeitado, ao mesmo tempo que mordia os beiços, com impaciência." (p.76)

Através desse recurso, o narrador põe em evidência que o "caso" que estava se desenrolando acontecia naquele momento. Ao narrador e aos leitores é possível participar da história no exato espaço de tempo em ela esta se desenvolvendo. Esse procedimento é típico do estilo impressionista uma vez que permite aos leitores perceberem e sentirem as emoções com as personagens. Essa simultaneidade entre o acontecimento e a narração, no recorte desse conto, demonstra que as narrativas acabadas já não podiam mais ser concebidas pelos sujeitos que se reconhecem com passíveis de mobilidade e transformação.

Ainda sobre esse primeiro conto de *Casos e Impressões* cabe dizer que o individualismo, característica da sociedade moderna, é uma peculiaridade bastante ressaltada nas personagens dos contos dessa obra. Os sujeitos agem de forma que as suas vontades sejam satisfeitas, não reconhecendo no outro a sua própria liberdade individual. Em "As bananas", o individualismo extremado recaiu na escolha, por parte de Magalhães, de um recorte em que uma simples visita, sinônimo de cortesia, passa a ser usada como um amparo para uma situação que nada tem com a gentileza e a camaradagem.

Nesse sentido, o que se pretendeu foi mostrar que, mesmo o foco de atenção se limitando a uma situação aparentemente simples e pitoresca e que nada de muito tinha a contar, é possível reconhecer a inabilidade de se produzir histórias acabadas e que se adaptem ao modelo de desfecho tradicional.

Em "As bananas", Adelino Magalhães usa elementos caros à tradição contística e a delimitação do recorte é prova disso. O ponto de partida que serviu para o desdobramento da narrativa não é destituído de sua característica principal, a saber, a manutenção do limite para que o caso contado não se perca em detalhes supérfluos desnecessários para uma forma breve. O inusitado fica por conta da narração de um fato que aparentemente pouco tem de interessante e que não tem a pretensão de contar mais do que está lá narrado.

O outro conto que se pretende comentar é "As rezas". Em muito dos contos e reflexões críticas de Adelino Magalhães a preocupação religiosa foi ponto de grande interesse para o autor. A dicotomia entre a vida material e a vida espiritual parece perturbar o escritor que ora se mantém incrédulo ora recorre a exclamações de exaltação a um ser superior. A presença da questão religiosa estará presente também em *Casos e Impressões*, e isso poderá ser percebido em muito dos recortes da obra. Recortes esses que trarão como núcleo principal as festas religiosas.

De acordo com os estudos sobre a população rural do começo do século XX, tem-se que sua religiosidade e sociabilidade

se estendia[m] das células familiares às relações de vizinhança e aos grupos condensados em torno de unidades sociais um pouco mais ampla, pequenas vilas, arraiais, bairros rurais, no geral população rala[...] e, finalmente, uma vida religiosa e uma cultura popular cadenciadas por ritos do catolicismo rústico, por festas e comemorações dos santos de sua devoção, por uma forte tradição oral expressa nas modas de viola, nos sambas e batuques rurais, nos cateretês, curucus, cocos, etc.¹⁷³

No conto "As rezas" são apresentadas algumas práticas religiosas dos caboclos das áreas rurais fluminenses. A prática religiosa, feita aqui de modo popular, indica sua associação entre a festa e os núcleos de sociabilidade, muitas vezes, as únicas oportunidades de encontros com os vizinhos; por isso mesmo, esses encontros eram esperados com muita ansiedade. As personagens de "As rezas" estão, ao que parece, mais interessadas em chegar à festança do peru do que na religiosidade da comemoração.

O limite é de uma procissão religiosa até a chegada dos romeiros à casa de Zé Quinca. O anfitrião aguardava o grupo para o encontro religioso e social, previamente combinado, dias antes, na venda local. Entretanto, Zé Custódio, ao que parece líder leigo religioso daquela comunidade, interrompe a toda hora a caminhada para que rezem. Os fiéis, inconformados com tantas orações, só pensam em chegar à festança onde o prato principal, um peru, é muito aguardado.

— "Não, chega, chega de tanta reza! O pirú do Zé Quinca ta lá à espera da gente!"

Com a voz de quem pede humildemente, choronamente, mas que se sente vexado com este rastejamento, um criulinho filiforme, secundando o coro dos que protestavam, disse em tom meio-dengoso e de intimidade:

— "Ó Zé custódio, chega memo! Óia que já rezemo para mas de vinte veis. Só lá na capelinha do Mané Gonçarve... "

— "Não, mais uma veis, sim sim sinhô!"

Falando assim, um negro muito desempenado levantava o colubrino porrete, horizontalmente, na ponta do recurvado braço, em arco. (p.86)

¹⁷³ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil. Volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp.61-62.

Mesmo contrariados, o grupo continua a rezar. As pessoas, cansadas e inconformadas com os desmandos do orador, apesar de protestarem o tempo todo, não têm a coragem de se rebelarem contra às ordens de Zé Custódio, que mantém sua autoridade sobre os romeiros, chegando a ameaçá-los com castigos físicos. A reza continua:

Chegai, chegai, pecadô
 Chegai com grande amô!
 Com vosso coração contrito
 Pra beijá Sinhô!

— "Agora dez padre-nosso e treze ave-maria pelo homem que morreu na porteira!"
 E, depois, de novo, quadrinhas para variar...

Perdoais, Sinhô, por piedade
 Perdoai a nossa marvadez, Sinhô!
 Antes morre, antes morre
 Do que vos ofendê!

Chegai, chegai, pecadô,
 Pra beijá Nosso Sinhô.
 A gente não sabe quando há de vivê
 A gente não sabe quando há de morre!

— "Agora doze padre-nosso e vinte ave-maria para que o pau-d'alho lá de casa non deixe caí o raio... que São Pedro que eu preguei lá em ima... o danado ta caindo!
 Nem parece que eu preguei o danado no dia dele... Vamo lá! "
 (p.87)

No trecho acima, a ligação entre a colocação da bandeira de São Pedro e sua possível proteção de uma tempestade mais forte é colocada pelo orador como um elo entre o divino, São Pedro, e o humano, Zé Custódio. A religião assume a dimensão de prestação de favores, quando a divindade se vê quase obrigada a cumprir aquilo que o homem estabelecesse como prioridade individual. A par desse contexto é possível constatar que a relação entre Zé Custódio e a divindade atinge os patamares da calculabilidade e da barganha. O tratamento profano que é dispensado ao santo, distinguido pelo uso do qualificativo "danado", usado por Zé Custódio, aponta para uma possível familiaridade, quase com ausência de hierarquização.

Todavia, quando se julga que o conto se manterá dentro dessa linha, o impacto causado pela focalização das impressões da natureza e dos caboclos sobre o narrador

desmorona a unicidade dos acontecimentos. Isso faz com que o recorte, estabelecido como sendo o da procissão, se dilua em instantâneos impressionistas focalizados pelo narrador.

O narrador acompanha de forma muito próxima as ações e reações das personagens, o que indica uma preocupação maior com a realidade objetiva. Porém, muitas vezes o sistema de diálogo que vinha sendo empregado é quebrado pelas narrações das impressões do campo no próprio narrador, distanciando-se, em maior ou menor grau, das ações das personagens. As intervenções impressionistas do narrador estariam ligadas à quebra da cadência da história, já comentada, o que afetaria a unicidade da narração. Tem-se, um exemplo:

E era o mugir longínquo de um boi, o rincar longínquo de um cavalo... eram súplicas e estertores de amor, de medo, de loucura; eram esforços de libertação, de fugas aos duendes e às feras e à Morte e à alucinação sob os desejos irrequietos das estrelas, na Altura mística. Esses mesmos ruídos, petizes, se salientavam num fundo sonoro onde um chio longo se afilava, a crescer de tom até, em reação à sua elasticidade, englobar-se em duas ou três notas roucas, bruscas, num frenesi louco de aproximação... Era de perspectiva estranha, incompreensível, o espaço: de extra-humana perspectiva...(p.87)

Ou, então:

Parecia uma longa jararacuçu o grupo que se ia pela estrada: cada indivíduo ziguezagueava e parava freqüentemente. Um rumor surdo, o produzido pelos pés no chão, batendo como pares de pilões... Às vezes, a estrada alva, ladeada de grama e de arbustos onde os pirilampos luziam confusamente, se imiscuía entre arvoredos densos: era ouvido então um craque, craque! muito seco e um farfalhar prolongado, sedoso, formados pelo quebrar de galhos e pelo afastar da folhagem, sob as mãos do grupo que abria caminho...(p.88)

Por outro lado, a discordância que há entre o conto tradicional e a falta de unidade dos assuntos põe em relevo a desarticulação do enredo em favor das impressões, que são vividas pelo narrador quando esse dirige os olhos à paisagem ou quando aguça o sentido auditivo para perceber o barulho do campo. O narrador de "As Rezas" procura dar ao texto, quase realista, aquilo que Antonio Candido chamou de "tratamento privilegiado dos pormenores",¹⁷⁴ isso quer dizer que "a especificação do pormenor é um dos fatores que

¹⁷⁴ CANDIDO, Antonio. "Realidade e Realismo"(via Marcel Proust). In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 123.

institui o discurso ficcional, estabelecendo nexos sucessivos que vão ancorando particularidade dos elementos na generalidade do significado."¹⁷⁵ Logo se vê que a narração impressionista da paisagem, apesar de fragmentar a história, opera uma experiência sensorial ao narrador que vê o real a partir de seu olhar individual.

Por isso, a natureza, que mantém o narrador em estado de exaltação, não parece causar o mesmo efeito nas personagens, que estão mais preocupadas com possibilidade de uma festa do que com a beleza da natureza. Fica, portanto, quase impossível que a história tenha uma unicidade intrínseca, pois o que o narrador enxerga parece ser indiferente aos participantes da ação. O conto, a partir dessa particularidade, coloca-se com certa distância do procedimento imposto por Poe quanto à necessidade de que os excessos fossem mantidos afastados do gênero conto.

O registro do narrador intercala as situações vividas pelas personagens e a impressão que lhe causam essas ações em seu espírito. Converte-se, o mundo que é real e objetivo em um mundo explorado pelas impressões. As narrações da natureza parecem ficar distantes dos acontecimentos da história. Isso quer dizer que há um espaço que não pode ser ultrapassado: as ações dos personagens e o que é percebido pelo narrador.

Enquanto os diálogos se mantêm como recurso para o caráter dinâmico e vivo da narrativa, as intervenções do narrador tratam de proporcionar ao leitor, que como o narrador é estrangeiro naquele meio rural, uma visão da realidade "pelo/do outro", "do de fora", daquele que não mantém os mesmos valores que as personagens.

Finalmente, depois de muitas paradas e orações, as personagens chegam à quase mítica festa. Perguntados, pelo anfitrião o porquê de tanto demora, os convidados, imaginando livres de mais rezas, reclamam do autoritarismo de Zé Custódio. No entanto, para infelicidade dos festeiros, eles são chamados mais uma vez a rezarem.

- "Vamo pois, mais uma veis, gente! Sô eu agora quem quero!"
- "Non, nós non rezemo mais!"
- "Nóis nom rezemo mais! Vancê ta muito mandão, sô Zé Custódio... "
- "Nóis já non tomo mais no tempo de cativoiro."
- "É, sai, sô danado!"
- "Qu'é isso, gente?" perguntou sá Nicota descendo.
- "Non reza! Non reza!"
- "Reza!", berrou o Zé Custódio, avançando para o Nácio e alçando o porrete. (p.90)

¹⁷⁵ CANDIDO, Antonio (1996) p. 124.

Segue-se, após essa discussão, a briga corporal entre os convidados. A princípio o alvo era Zé Custódio, mas logo ninguém escapa de dar e de receber os ataques. A luta continuou até que uma das personagens desse um alarme, que nas palavras do narrador "foi água na fervura": o peru tinha desaparecido.

Começa, assim, uma segunda parte da história. O recorte, que até então tinha se reduzido às rixas entre o autoritarismo de Zé Custódio e a subordinação dos outros, desvia-se para o mistério acerca do fim que tinha levado o tão esperado peru. Viu-se um espetáculo de acusações, todos eram suspeitos. Todos se defendiam e se acusavam. Ninguém escapava, homens, mulheres e crianças.

Enquanto todos procuram pelo peru, há um certo aumento da tensão da narrativa que já tinha sido deflagrada anteriormente pelas querelas entre o rezador e os participantes da festa. No entanto, os dois episódios, as rezas e o desaparecimento do peru, são independentes um do outro, haja vista que eles não estão ligados no sistema causa-conseqüência, o que, indubitavelmente, impediria a unidade de efeito.

O conto parece que pretende narrar o fragmento de uma festa na roça que termina de forma desagradável. Mas, a cena nuclear, limitada por um grupo que vai a uma festa, é colocada várias vezes em xeque, isto é, o que conta o conto? Sobre uma festa? Sobre o autoritarismo? Sobre um peru que some?

É como se a cada momento as cenas aparecessem de forma solta para o narrador. Essa personagem, que não pertence ao grupo, não se espanta que as cenas aconteçam sem o rigor de vínculos entre uma e outra. Como um contador de "casos", o narrador não se precipita aos acontecimentos, aguardando-os e relatando-os na medida em que aparecem. A visão atômica da vida, a qual aparenta movimentar a história, compactua com a fragmentação e mobilidade das diversas possibilidades de olhar e de sentir um acontecimento

Nesse meio tempo, as personagens procuram, sem sucesso, pelo peru, até que sá Nicota, a anfitriã, encontra o jantar:

— "Ta hi! Achei xentes! E depois, soturna com a de uma megera: — "Sai daí, danados!" Era a voz de sá Nicota.

— "Viva sá Nicota!"

— "Sai, sai daí, Gigante danado! Sai Neguinha! Caçadô, oh! diacho, sai Caçadô!"

— "Viva sá Nicota!"

Alguns aclamaram a mulher que anunciava o achado; outros perguntavam mais exigentes:

— "Qu'é isso, sá Nicota? Qu'é quetá chamndo, sá Nicota?" E o Zé Quinca:

— "Qu'é que têm os cachorro, muié?"

— "Os cachorros tam comendo o piru!" (p.93)

Desse modo, o conto chega ao seu final, sem que as pessoas tivessem tido a tão esperada comilança. Começaram todos a reclamar, deixando para trás os cachorros com o que sobrou do peru. Voltando para a casa de sô Quinca e sá Nicota, as personagens logo vão contra Zé Custódio, responsável, de acordo com os romeiros, pela perda do peru. " —'É, tudo pru causa desse danado do Ô Zé Custódio! O diabo com a reza... que nunca mais acabava..." (p.93). Ou ainda: " 'Ah! ele té que afina encontro home pela frente... É memo! Eu quero vê agora si ele manda mais a gente reza...' — "Hah! Hah! O incanto das reza d sô custódio acabô!" (p.94)

O fim do conto também parece por fim ao autoritarismo que Zé Custódio exercia sobre os caboclos. Nas histórias dessa divisão, como se viu em "As bananas", o desenlace forte está ausente. Em "As rezas", não será diferente. Ao final, embora a situação de vitória do grupo possa sugerir uma nova configuração para as relações daquelas pessoas com Zé Custódio, ele continua sendo o sacristão. Dessa forma, ele ainda mantinha uma preponderância sobre aqueles indivíduos. O narrador comenta a cena final:

O Zé Custódio ia ao lado, ouvindo, sem dizer nada, com a cabeça baixa e a arrastar o porrete no chão. Parecia mesmo que apressava os passos, para se distanciar do grupo...(p.94)

O final reticente, criando a atmosfera pretendida pelos impressionistas, deixa o desenlace aberto a vários "sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação."¹⁷⁶ E, assim, sugerindo múltiplas possibilidades para o fim de "As rezas", a história perde o interesse para o narrador que também não faz nenhum comentário a respeito do final dos acontecimentos.

Dessa forma, Adelino Magalhães inova por não atender às expectativas dos leitores para o desfecho conclusivo pois, se assim o procedesse, isso poderia ser encarado como uma contradição a sua poética visto que o mundo é percebido pelo autor como uma realidade em constante mobilidade. Pensa-se que assim, em "Casos da Roça", Adelino Magalhães quebra a visão desgastada do conto tradicional e causa um efeito de estranhamento em virtude das histórias serem compostas de forma contrária à maioria dos contos feitos até ali. As novas possibilidades poéticas praticadas pelo contista ficarão cada vez mais salientes no decorrer das histórias de *Casos e Impressões*.

¹⁷⁶ ADORNO, Theodor. "Sinais de pontuação". In: *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. p. 141.

5.2 2ª DIVISÃO: "CASOS DA VIDA BURGUESA"

A segunda divisão de *Casos e Impressões* é, ao que parece, aquela em que o escritor começa a esboçar os traços mais nitidamente impressionistas, principalmente no que diz respeito à menção das sensações provocadas pelos órgãos do sentido que, como se viu, é um traço primordial dessa estética. "Casos da Vida Burguesa" contará também com um total de sete contos, que são eles: "O Beбето", "A Memorável Noite de Santo

Antônio", "A Morte de Terezinha", "As Bizuquinhas", "A Galinha", "O Feliz Acaso" e "O Sousa".

É também nessa divisão que o caráter de crítica social na obra de Adelino Magalhães torna-se mais visível. Falou-se ao longo deste estudo sobre a possibilidade de uma leitura pelo viés mais crítico da obra do contista. Assim, o que se vê em "Casos da Vida Burguesa" é um olhar mais atento para a sociedade fluminense menos favorecida do começo do século.

O impressionismo é percebido na maioria das histórias de "Casos da Vida Burguesa". Veja-se uma passagem de "A morte de Teresinha":

A Teresinha não quisera para marido nenhum deles! Na amarela face, amarrotada, destroçada, de bochechas caídas e de lábios repuxados, numa luta entre o desânimo e a inspiração, entre o horror às sandices que o ate ouvia o gozo da sua superioridade, os olhos grandes do Rodolfo, sob a explosão da cabeleira em caracóis, ribombavam, na luminosíssima recordação das notadas, em casa do Coronel Praxedes! Ei-lo que recitava a ela "aquelas estrofes", enquanto oferecia-lhe as balinhas de ovo, apanhadas entre a fantasia das guloseimas de açúcar, de gema e de farinha, ampliada na larga mesa, ao canto da sala de jantar. (p.114)

Em "Casos da Vida Burguesa", portanto, existe uma preferência maior por parte de Adelino Magalhães em utilizar-se de todos os recursos da estética impressionista para representar cuidadosamente as reações e sensações provocadas pela realidade material.

Nesse conjunto de sete contos será enfocada a vida social dos personagens nas pensões, nos relacionamentos sexuais, nas casas de prostituição e nas festas religiosas. Os "Casos da Vida Burguesa" serão passeios por esses lugares através das impressões, sensações e emoções dos seus protagonistas que levam uma vida miserável, tanto material quanto moral,

e suas lutas pela sobrevivência em uma cidade tão contraditória quanto era o Rio de Janeiro do começo do século.

Adelino Magalhães também buscará em suas próprias lembranças muitos materiais para o tema desses casos. A pensão modesta, que o escritor morara logo após abandonar os estudos e de ser obrigado pelo pai a viver com seus próprios recursos, será lembrada no conto "O feliz acaso". Segundo o que o autor relatou ao seu biógrafo, Xavier Placer, a pensão era caracterizada pela "pouca higiene, manifestada por farta fartura de baratas, pulgas e percevejos; pela sordidez da 'reservada', do banheiro e da cozinha, aliás contíguos; pelos tipos bizarros ou de moral estranho que a freqüentavam; pela velharia maltratada, enfim, do edifício"¹⁷⁷

É, pois, nessa direção que o recorte de "O Feliz Acaso" será o de uma modesta pensão e seus habitantes. O limite desse conto se detém na vida medíocre levada pelo pobre e velho Cruz, maltratado pela dona da pensão e pelos outros hóspedes. Veja como a pensão de "O feliz Acaso" é vista por Cruz:

Ele via a "reservada" onde, num soalho todo urinado e entrampecido, gente sujava roupa antes de chegar ao enlameadíssimo assento, foco de um fétido a provocar síncope; via cozinha onde, à pia, na mais enciclopédia e dengosa camaradagem — sorria sensual, venturosamente — nadavam cascas de frutas, tomates, folhas de repolho, grãos de feijão bichados, penas de galinha, fiapos de vagem, e, segundo dizia o Robério, muitas boas asa de barata...(p. 126)

Em "Casos da Vida Burguesa" parece haver, por parte do autor, uma preocupação ainda maior do que em "Casos da Roça", em não firmar as histórias com estruturas muito fechadas. Em "As bananas", percebeu-se que a realidade começa a ser vista como em constante mobilidade, notado através do desfecho em aberto. Em "Casos da Vida Burguesa" é a fragmentação das narrativas que começa a ser esboçada.

Nos contos dessa divisão, os finais abertos permanecem em primeiro plano e dão a entender que muito mais que o final o que importa nos casos de Adelino Magalhães é o miolo das narrativas, pois é aí que as personagens se sentem mais à vontade para divagar a respeito das coisas que lhes despertam algum interesse, que lhes causam algum estranhamento, enfim que lhes permitam uma reflexão acerca da vida.

¹⁷⁷ PLACER (1963) p. 18.

O primeiro conto de "Casos da Vida Burguesa", "A memorável Noite de Santo Antônio", tem também como limite uma festa religiosa. A quermesse é o pano de fundo que sustenta a história. O conto estrutura-se na fragmentação de assuntos que a narrativa comporta. São percebidos quatro instantâneos dentro da festa da igreja, focalizados pelo narrador: uma briga entre políticos, logo a banda de música que toca o Hino Nacional e desvia a atenção da briga entre os homens, uma briga de carolas que é destacada e, finalmente, o leiloeiro que vai embora com o peru do leilão.

Mesmo com todos esses episódios dispersos dentro da noite de Santo Antônio, o núcleo de partida para o desenrolar dos acontecimentos é a festa religiosa. O recorte que, aparentemente, pode ser multifacetado logo é circulado por um aspecto comum: a voz do leiloeiro. Os assuntos segmentados são costurados pela fala do leiloeiro que mantém o limite do conto dentro da festa com a típica frase de um leilão: "Quem dá mais? Quem dá mais?"

Nota-se que a fragmentação já está tomando forma, sendo composta nos limites condensados de tempo e espaço. A fragmentação é estruturada para que o narrador possa passear pelos acontecimentos da festa sem perder nenhum episódio. É possível dizer que o conto não segue uma norma muito rígida uma vez que a narrativa não comporta apenas uma única história. São várias situações que se ligam umas às outras sem a preocupação com a linearidade ou mesmo com o desdobrar posterior dos acontecimentos após estes serem vistos pelo narrador. Sobre esse aspecto da prosa de Adelino Magalhães, não é difícil perceber como as situações vão se justapondo em uma espécie de montagem.

Em vista disso, Brayner estabelece uma relação entre a arte cinematográfica, que aparecia naquele começo de século, e o texto literário. Segundo a pesquisadora, os escritores assim como os cineastas se identificavam "com a problemática geral da arte, isto é, a própria situação do sujeito frente ao processo de formação de imagens, sua imperiosa presença a solicitar o leitor/espectador a *produzir* significados."¹⁷⁸ Brayner diz ainda que será nas "narrativas movimentadas na rua ou de interiores festivos que mais se percebe em Adelino Magalhães a utilidade da montagem de representações descontínuas(ou fragmentos)"¹⁷⁹

O foco narrativo em "A memorável noite de Santo Antônio" vaga por diversos episódios durante a noite festiva. O olho do narrador funciona como uma câmera que não pode ou não quer perder nada do que está acontecendo. Os acontecimentos apenas vão aparecendo independentemente de qualquer influência, como se tivessem energia necessária

¹⁷⁸ BRAYNER (1979) p. 194.

¹⁷⁹ BRAYNER (1979) p. 194.

para se conduzirem. A esses olhares sucessivos registrados pela arte moderna, Brayner nomeia de "instante-olhar"¹⁸⁰, dizendo que "a linearidade do narrar é dominada pelo acaso de ver, que comanda as associações."¹⁸¹

É interessante notar que mesmo quando a "câmera" do narrador capta esses fragmentos dispersos citados acima, o narrador parece não perder o controle da narração, mantendo o que está sendo narrado ligado aos quatro instantâneos através da delimitação da quermesse.

Ao focalizar os segmentos do conto como movimentos de uma câmera, o narrador, semelhante ao narrador de "As bananas", convida o leitor para co-participação no enredo da história. O narrador não parece saber mais que o leitor e, assim, vê com o leitor o desencadear dos acontecimentos. Portanto, é de se notar que mesmo com esse aspecto vanguardista adotado por Adelino Magalhães, os segmentos não são autônomos e não se afastam do limite imposto pela voz do leiloeiro.

Nesse sentido, é que "A Memorável Noite de Santo Antônio" origina-se de um recorte específico, deixando transparecer que os motivos que flutuam dentro do conto correspondem à visão atômica da realidade, conceito este tão caro ao escritor. Passa a fazer parte dessa narrativa um mundo dinâmico, rápido e passageiro.

Todos esses lances fragmentados dentro do conto se ajustam com o desprezo pela sucessão lógica dos acontecimentos dentro da festa. Os personagens são em grande número, em face da pequena quantidade exigida pelo conto, e se justapõem uns aos outros de acordo com os fatos que vão ocorrendo simultaneamente entre um leilão e outro. Partindo dessa idéia, é válido mencionar as considerações feitas por Rosenthal. O estudioso explica que na obra moderna

evidencia-se o significado da interpenetração de tempo e espaço pois, se a configuração do tempo já não pretende representar de maneira convencional o fluxo da vida, o seu transcorrer ou o seu caráter efêmero, deixamos, da mesma forma, de conceber o espaço como algo estático e perene, tal como se verifica em tempos passados.¹⁸²

Nas narrativas dessa segunda divisão também pode ser salientando o sincretismo estilístico do começo do século XX. O enredo de "A memorável noite de Santo

¹⁸⁰ BRAYNER (1979) p. 197.

¹⁸¹ BRAYNER (1979) p. 195.

¹⁸² ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Universo Fragmentário*. São Paulo: Cia da Ed. Nacional, 1975. p. 15.

Antônio", especificamente, flutua entre momentos de descrição realista e de sensações impressionistas. Tal desacordo de tendências resulta no diálogo que autor estabelece entre o antigo e o novo, ou seja, mesmo quando Adelino Magalhães aproveita de recursos novos, como o de uma câmera cinematográfica, no intuito de fragmentar as ações do conto, o autor recorre também ao instrumental tradicional do gênero conto.

Esse aspecto ocorre, nessa história, em diversos momentos. Tem-se, como ilustração desse argumento, o primeiro flagrante do conto. Durante a briga entre os políticos, há a narração realista dos detalhes da disputa bem como o aspecto físico de seus atores:

Cada um dos dois homens, inclinado um para o outro, com o dorso embodocado, forcejava em derrubar o contrário; e nesta ânsia, acesa, de uma respiração bulhenta, ia cada um para a esquerda, da esquerda para a direita, de trás para adiante... e a voltar quase caindo, pondo-se quase em vertical... (p.107)

No entanto, logo em seguida, o contorno realista da narração é intercalado entre as sensações provocadas pela luz da lamparina:

As caras como que embutidas, uma na outra, pelo queixo, eram cobertas por tufo de cabeleira desgrenhada, mal aparecendo, vermelhonas, à luz mortiça das lamparinas. A luz mortiça das lamparinas, velada pelo cilíndrico contorno dos papéis, diversamente colorido, se estrebuchava em impaciências histéricas, suspensa no casco do navio, em impaciências, como se fosse ela o eco das vozes que murmuravam, mui roucamente, num abalado esforço de cólera. (p.107).

De forma contrária aos "Casos da Roça", nessa divisão o ritmo da narrativa não é prejudicado pela inserção de descrições impressionistas visto que a tensão nos "Casos da Vida Burguesa" é quase nula. Assim, a utilização desse recurso literário colabora para que a atmosfera e as nuances sejam privilegiadas dentro dos contos.

A crítica aos valores morais, outro tema recorrente na produção contística do autor, também é posta em relevo dentro deste conto. No tom humorístico que o narrador de Adelino Magalhães dá às situações pode ser percebido esse aspecto específico. Tem-se como exemplo desse ponto, o leilão que é realizado na história com intuito de arrecadar dinheiro para a paróquia, mas que se torna motivo para chacotas e desentendimentos. Veja-se:

- "Sete mil réis!..." voltou à carga o gorducho.
Quando, daí a instantes, certa mãozinha feminina abriu a caixinha, fremente como passarinho a esvoaçar sobre cálice de flor, desenxabida risada, em estraçalhado tom de contrariedade que o disfarce não conseguiu vestir toda, ressoou na multidão e foi saracoteando lá para fora do espaço iluminado...Foi talvez abraçar os sons do trombone, de bombo e de pratos que vinham de lá, das bandas-de-música; e antes de ir, pareceu brincar, perversamente, com a lona do toldo que cobria o coreto, balançando-a...
- "Hah! Hah! Hah!..."
- É uma lingual de boi!, rouquejava o arrematante junto à mocinha.
Uma vozinha filiforme, de sirigaita, riscou:
- "Hum, gentes! Já está cheirando mal!"
- "Eu vou agradecer à mulher da língua!", anunciou um rapaz, deixando o grupo e indo a passos lentos, decididos, para um grupo de velhucas onde uma delas inclinava a cabeça para devastado tabuleiro de doces virava para a respeitabilidade pública as nádegas sumidas, cobertas de chita muito reles...
- "Dona Marieta, — desfiou o mancebo, com solenidade, tirando o chapéu à anciã — eu lhe devo agradecer a língua! Sinto porém muito seu sacrifício, pois que a senhora, para mandar sua língua à minha irmã, teve naturalmente de... arrancá-la da boca... " (p.109)

A crítica se faz no plano da sociedade irreal, pois, apesar de ser uma festa religiosa, não há nada nela que lembre a fraternidade entre as pessoas. A sociedade é vista com uma ponta de ironia. Portanto, pode-se concluir que prevalece o lado desarmonioso entre os participantes da festividade. Arremata-se a prenda, em favor de uma causa religiosa, mas à custa de uma brincadeira desagradável. Prevalcem os vícios, as discórdias, as rixas onde nem mesmo o padre escapa da confusão entre fiéis quando é, maliciosamente, colocado em destaque na seguinte passagem:

- "Quem dá mais? Quem dá mais?"
- "Você não sabe se fui eu, seu biltre!..."
- "Ora, se não, Dona Marieta... Bem, não percamos tempo: dona Marieta, *mais uma vez, muito obrigado e lembranças, excelentíssima, ao ... Senhor Vigário!*" (grifo meu, p. 109)

Após essa passagem, uma amiga de Dona Marieta, mulher ofendida, se pôs a rir do comentário do rapaz. Logo, a ira de Dona Marieta voltou-se contra a amiga. A discussão entre as duas mulheres, que são de diferentes religiões, contribuem, ainda mais, para a sátira que o narrador parece querer fazer. Para ilustrar esse argumento, tem-se esta passagem:

- "Sua bíblia sem-vergonha, traste do diabo! Você é bíblia, por que é então que você vem às festas dos católicos?... "
- E mexendo a cabeça, com um desengonço imitativo, a velhusca lubrificava a voz, com azeite estragado, de ironia:
- "Já sei... é porque Nosso Senhor Jesus Cristo, como disse São Mateus, capitulo primeiro... versículo terceiro..." (p.109-110)

O trecho bíblico a que se refere a personagem D. Marieta é usado, novamente, como um recurso irônico. Pois, com essa frase a ofendida quis retrucar à ofensa recebida imitando a outra que, provavelmente, tinha sempre uma passagem bíblica para sustentar suas palavras. As duas mulheres brigam porque carecem dos sentimentos de fraternidade apregoados pelos dogmas religiosos que regem esses personagens; fomentam-lhes a briga os valores contrários a esses sentimentos. Quando viu dona Marieta caluniada, a amiga não veio em seu auxílio, muito pelo contrário, reforçou a suspeita de que a personagem difamada tinha realmente envolvimento com o vigário.

"A memorável noite de Santo Antônio" termina, como mencionado anteriormente, com a saída à francesa do leiloeiro com o peru do leilão. Outra vez, Adelino Magalhães faz uma brincadeira religiosa: o nome Antônio, que é o mesmo do santo, homenageado, e do larápio leiloeiro. Do mesmo modo que D. Marieta usa do trecho bíblico para ganhar a briga contra a amiga, o homônimo Antônio, para o santo e para o pecador, revela a pessoa para quem a noite seria realmente memorável.

Ao dar ao pecador o mesmo nome do santo, o que se percebe é, novamente, que o autor está criticando a sociedade e religiosidade. O fator social e a hipocrisia da sociedade são elementos que operam em muitas das histórias de *Casos e Impressões*, e é uma preocupação constante também nas obras ulteriores de Adelino Magalhães. "A memorável noite de Santo Antônio", critica a sociedade hipócrita que não se ampara mais na religião, mas no Estado. Para que a briga dos dois políticos termine, Bitu, o mestre da banda, ordena que se toque o Hino Nacional.

Uma idéia do bitu, muito boa, que foi muito falada: essa idéia de fazer tocar o Hino Nacional por ocasião do pega!

Os homens eram os dois chefes políticos da terra; ora, naquela ocasião gravíssima, solene... *a imagem da pátria lhes aparecendo viria, com certeza, separá-los, fazendo lembrar os interesses superiores do Brasil, da República, do Estado do Rio de Janeiro, na sua política em geral...* (grifo meu, p. 108).

Assim, o Estado e a Religião que são, geralmente, organizadores da sociedade, são vistos de forma debochada nas passagens dos fragmentos deste conto. Ao fazer uso do humor para criticar estas instituições é quase certo que esse procedimento trabalha em favor da representação de uma sociedade regida por leis e normas, mas que são, por vezes, dribladas ou simuladas, em benefício próprio.

A ética dos personagens de Adelino Magalhães merece um estudo à parte. Nessa subdivisão tal aspecto é também muito explorado pelo autor. Dentro de "A memorável noite de Santo Antônio" os personagens trabalham com uma lógica diferenciada da que, provavelmente, se espera de uma festa religiosa. O conto inicia-se com uma briga entre dois políticos da região, depois a já mencionada "língua de vaca" é usada como prenda, em seguida a briga das carolas da igreja e o possível envolvimento de uma delas com o padre e, para finalizar, o leiloeiro rouba o peru que deveria ser leiloado.

Como é de costume, as prendas oferecidas para serem leiloadas nas festas religiosas são, normalmente, doadas pelos fiéis da comunidade em benefício da paróquia. Ocorre que Antônio, o leiloeiro, rouba o peru que deveria ser arrematado pelos festeiros em benefício da festa de Santo Antônio. Quando alguns festeiros deram pelo ocorrido houve uma certa indignação. No entanto, esse sentimento foi logo dissipado quando Antônio barganha com os festeiros seu peru e, por conseguinte, sua reputação, por umas galinhas e patos que também deveriam ser leiloados em prol da Igreja.

O efeito da tensão, que poderia ser provocada com a descoberta do autor do roubo do peru, não chega a causar grande intensidade uma vez que rapidamente o conflito é resolvido. Veja-se a passagem:

O velho ia com um peru suspenso pelas pernas...

— "Então, meu amigo — falou o magricelo, com a voz à cafajeste, em transição para voz de irônico: — então você fez o leilão e como "prêmio" agora, você leva o pirú..."

— "Olhem, meus caros meninos, hoje já houve muitas brigas... houve já muito sangue e o diabo! enfim! Não vamos mais arranjar coisas que não valem a pena: vocês vão lá falar ao Inácio, o sacristão, e ele vê para vocês umas galinhas e uns patos que ainda ficaram. Eu ia carregá-los amanhã, mas enfim... vão lá, vão lá!" (p.113)

Há, ainda, nessa divisão outros contos que se destacam pelo caráter anti-ético de seus personagens. Essa constatação pode ser evidenciada em "A galinha", conto em que a empregada e a patroa roubam uma galinha do vizinho e o recorte é o desdobramento, no

íntimo da personagem das impressões provocadas pelo medo de ser descoberta sua falta. Veja-se que a patroa não se arrepende de sua ação. A personagem apenas teme ser descoberta e punida. O mesmo acontece com o leiloeiro do conto "A memorável noite de Santo Antônio" que não se arrepende de ter-se apropriado de algo que não lhe pertence. Os valores que regem a ação dos personagens destes dois contos são apenas as de satisfação imediata de seus desejos, ou seja, não há a descentralização dos personagens para que se possam perceber sujeitos amadurecidos rodeados por outros seres que sofrerão os efeitos de suas ações egocêntricas.

É interessante notar que a poética de Adelino Magalhães trabalha na direção da dissolução da forma tradicional do conto. Em "A memorável noite de Santo Antônio", pode-se dizer que o recorte é uma festa religiosa; no entanto, não há o que se contar pois são vários episódios que se misturam. Assim, a unidade de assunto não é privilegiada.

A inexistência da unidade única para o desenrolar desse conto leva o leitor a um certo incômodo uma vez que os assuntos mesmo mantidos dentro dos limites da festa religiosa saltam rapidamente de um para outro. Os assuntos focalizados logo parecem perder o interesse para o narrador que convida o leitor a olhar um outro acontecimento. Fica, dessa forma, difícil de construir uma narrativa uniforme que se harmonize com as noções de unidade e efeito.

A releitura da tradição contística feita por Adelino Magalhães remete, mais uma vez, ao questionamento do mundo pelo próprio autor. O escritor acredita que as ações individualistas dos homens são frutos da vida moderna a qual faz com que os seres ajam de acordo com interesses próprios. Sobre esse aspecto, Adelino Magalhães reflete:

Todas as coisas tomam hoje um cunho prático, tudo é aço; mesmo as manifestações afetivas são pura função de interesses econômicos. Chamam a essa modernidade: "não perder tempo". É a estima fortificando-se na encruzilhada de convergências comerciais; é a estima-azeite, lubrificando a máquina da especulação.

Sábio regime este, em que os homens se unem conforme as circunstâncias, meramente: nada de uniões espontâneas, determinada por afinidades eletivas. Tudo muito maleável, numa flutuação; tudo a pedir "horizontes", momento a momento: pois os horizontes se caracterizam pela instabilidade das nuances. (p.771)

Como se vê, pela leitura dessa consideração, é possível perceber o efeito negativo que o individualismo provoca no contista. O inconformismo com os rumos da sociedade moderna inquieta o homem Adelino Magalhães. Será esse inconformismo que o

autor, como uma ponta de ironia, tenta revelar em seus contos. O recorte de "O Souza", outro conto dessa divisão, põe em foco a miséria da humanidade para com os seres marginalizados, nesse caso, um senhor idoso.

As personagens de seus contos sugerem ao leitor questionamentos sobre as relações que são cada vez mais momentâneas e passageiras. Em virtude dessa situação, os contos apresentam-se, geralmente, inacabados. O final é sempre uma interrupção e não um desenlace. Não há respostas para os conflitos gerados no interior da narrativa, a poética de Adelino Magalhães direciona-se cada vez mais para a dissolução da anedota em benefício à sugestão.

5.3 3ª DIVISÃO: "CASOS E PERFIS"

Dentre as divisões de *Casos e Impressões* esta é a que comporta o menor número de contos, apenas dois: "A prisão da Candonga" e "Nicota do Castelo". Os dois contos trazem como personagens centrais mulheres que sofrem abusos de ordem vertical. No primeiro conto, é a autoridade constituída na figura de um subdelegado que exerce o poder sobre a personagem Candonga; no segundo, é o companheiro enciumado de Nicota que, ao se sentir traído, a esfaqueia.

Esses dois contos parecem sintetizar a primeira e a segunda divisão de *Casos e Impressões*. Na primeira divisão, pôde ser percebida a tentativa de Adelino Magalhães de elaborar contos que procedessem de acordo com certos padrões mais ou menos utilizados para o gênero, sobretudo, no que diz respeito ao elemento surpresa. Na segunda divisão, viu-se que o autor mais fortemente começara a esboçar nas histórias uma visão crítica da realidade social.

Os momentos impressionistas nas duas produções dessa divisão são escassos, distinguindo-se mais nitidamente em "Nicota do Castelo". Já a tendência ao sincretismo estilístico do início do século XX fica por conta de "A prisão da Candonga" posto que a narração se centra na descrição mais objetiva do incidente e, também, por razão de a história da perseguição e captura da personagem central ser apresentada quase que mimeticamente.

Diferentemente do que vem sido exposto, ambos os contos dessa divisão são compostos dentro do esquema de conto que segue a lógica convencional de começo, meio e

fim. Não há qualquer subversão formal quanto à estrutura das duas narrativas ou experimentações estéticas, recursos já usados anteriormente em *Casos e Impressões* e que, provavelmente, são características marcantes do autor.

Ao retomar a poética de conto literário tradicional em "Casos e Perfis", o autor demonstra que nessas histórias o ato de selecionar o recorte para cada uma delas indica uma preocupação maior com a construção linear do enredo.

Em muito dos contos de *Casos e Impressões*, os personagens transitam, com já salientado, por um Brasil fora da esfera burguesa. Foi nesse sentido que se percebeu uma aproximação com a obra de Lima Barreto, contemporâneo de Adelino Magalhães. Essa assertiva avulta-se especificamente no recorte de cada um desses dois contos. Neles, as personagens Candonga e Nicota, mulatas e pobres, vivem em um Rio de

Janeiro que passava por transformações de ordem demográfica, econômica e social. Uma vez que o país, que tinha se aberto aos novos regimes de trabalho e de governo e que atravessara por uma grande reurbanização e remodelação tendo em vista a modernização da cidade, teria de se adaptar, a duras penas, a essas novas modificações.

O historiador social Sidney Chalhoub estudou a vida dos habitantes do Rio de Janeiro do começo do século XX através de processos criminais e verificou que "profundas transformações sócio-econômicas associadas à transição de relações sociais do tipo senhoril-escravista para as relações sociais do tipo burguês-capitalista"¹⁸³ ocorreram quando foram postos em vigor os novos regimes político e econômico. Isto quer dizer que passado o impacto da mudança de regimes político e econômico, seria preciso agora que o Brasil conseguisse se livrar do passado colonial e se integrasse de uma vez por todas na civilização moderna o que aconteceria, entre outras maneiras, com as modificações feitas na capital federal.

Nessa direção, dentro do projeto civilizatório idealizado pelo prefeito Pereira Passos, o povo e a pobreza destoavam do modelo de cidade moderna. Sob a égide de que o Brasil precisaria entrar para o mundo civilizado, nos moldes europeus, o país, por isso, deveria afastar-se de vez do passado colonial, das tradições populares e das raízes indígenas e negras. A modernização da então capital federal, no entanto, é vista com desconfiança por muitos escritores e intelectuais da época, entre eles Adelino Magalhães.

As manifestações populares foram, portanto, encaradas como primitivas e arcaicas e que, a partir daquele momento, deveriam ser extintas. Assim, os valores culturais

¹⁸³ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 27.

orquestrados pelo saber técnico-científico e, portanto, distanciar-se dos elementos tidos como bárbaros, arcaicos, primitivos e selvagens.¹⁸⁴

Ainda sobre a reurbanização do Rio de Janeiro, Mônica Pimenta Velloso aponta que a atenção das autoridades da então capital federal deveria estar voltada para a caça aos mendigos, para o combate das expressões da cultura popular e, sobretudo, com a disseminação da ideologia de que as manifestações primitivas das camadas pobres não eram compatíveis com os ideais de progresso, sendo assim marginalizadas.¹⁸⁵ Então, para que o Rio de Janeiro adquirisse ares de cidade civilizada era preciso que as manifestações populares fossem destruídas, visto que elas não combinavam com a idéia de progresso. Nesse sentido, bem mais do que a remodelação das ruas, a população deveria também se guiar por novos padrões de comportamento.

Essas afirmações refletem no recorte desses dois contos quando Magalhães elege, como cena central, episódios passados na rua e que fazem menções a situações ligadas às camadas populares a qual a elite dominante procurava combater.

Através das histórias das duas mulheres, os recortes selecionados para "Casos e Perfis" abrem-se para uma reflexão de ordem política. Em "A prisão da Candonga", Adelino Magalhães recorre a um episódio de perseguição acontecido na rua para o núcleo do conto. Magalhães aposta no esquema: rua, transitoriedade, movimento e efemeridade para interpretar a relação de poder na sociedade brasileira que se firmava republicana e capitalista. O fragmento que serve de centro para o conto "A prisão da Candonga", aparenta um certo ceticismo com relação à sucessão dos eventos históricos.

A percepção da realidade por Adelino Magalhães, que desconfia da idéia de progresso, é trabalhada aqui dentro de uma narrativa movimentada, na qual a velocidade de leitura acompanha a velocidade dos acontecimentos da história e quase deixa o leitor tão cansado quanto as personagens. Se se comparar com os contos anteriores, "A prisão da Candonga" é um conto que se encaixa perfeitamente na tríade: unidade de efeito, episódio único e tensão.

O recorte do conto é elaborado de modo que o leitor esteja sempre em suspense quanto ao destino da personagem. Essa unidade é construída de modo que ao leitor seja possível acompanhar, quase que cena a cena, os esforços das autoridades para prender

¹⁸⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

¹⁸⁵ VELLOSO, Mônica. (1988).

Candongga, bem como as mais inusitadas formas que a mulher encontra de se safar até sua captura na cena final. Veja-se uma das muitas tentativas de Candonga para escapar da polícia:

Quando estava quase a ser retirada pelos dois homens que haviam acordado da distração, não teve dúvidas: embarafustou-se por um corredor. Subdelegado, soldado e povo invadiram a casa, chegando a uma sala onde a mesa estava posta: mesa grande e coberta e louça, de copos, de talheres... Ao barulho, acudiram pessoas lá, de dentro, muito pálidas, muito espantadas, de olhos arregalados, cada uma procurando se por atrás da outra... A confusão chegou a uma verdadeira orgia de estonteamento quando a rapariga, sentindo-se presa pela cintura, agarrou-se à toalha da mesa e zás!... lá forma vindo pratos e talheres e copos e moringas... (p.135)

O conto, obviamente, é menos uma mera imitação do mundo real da capital federal e mais um entrecruzamento entre a refiguração literária de temas com a realidade circundante e imediata ao autor, que se vê no centro dos acontecimentos. Em "A prisão da Candoga", não há reflexões subjetivas, tão características na prosa de Magalhães. No conto, os desdobramentos da história se atrelam à visão de ordem social hierárquica representada pelo subdelegado que acusa Candonga de fazer escândalos. O narrador de forma irônica observa a perseguição da mulher pelos becos e ruas da cidade. Tal ironia com que o narrador descreve as várias tentativas de Candonga para se safar das garras dos policiais faz com que o leitor esboce um sorriso amargo e triste, ao mesmo tempo que o leva a um certo divertimento pelos modos que a mulher se agarra à figura do delegado, subdelegado e soldado para não ser presa. Assim é que se pode compreender a ironia como

uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério, da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir.¹⁸⁶

E é por esse chão que parece ruir que Candonga tenta escapar. A fuga, que se apresenta ora trágica ora irônica, faz com que o leitor torça para que a personagem consiga se desprender das mãos das autoridades. É aí que o conto foge da expectativa de que tudo no universo deve passar de acordo com a nossa expectativa. Essa argumentação, já proposta por

Jolles, indica que o conto moderno é contrário à moralidade ingênua e escolhe "estados e incidente que contrariem o nosso sentimento de acontecimento justo."¹⁸⁷ Por esse caminho, Candonga foge pois sabe que não pode ser conduzida por uma contingência da natureza ou se livrar das autoridades por um acontecimento irreal, portanto, a personagem usa de sua razão, no sentido que tem consciência de suas ações, para libertar-se e desvencilhar-se da captura.

Enquanto foge pelas ruas e vielas do Rio de Janeiro, Candonga tem sempre a companhia dos olhos da população. O narrador e o leitor são também companheiros de Candonga nessa fuga. Eles acompanham através das cenas mais inacreditáveis as estratégias que Candonga utiliza-se para se safar. A mulher corre da autoridade e do seu destino, assim como corre com ela, a própria identidade nacional. O que seria o escândalo feito por Candonga para que ela merecesse a prisão? Talvez uma dança do maxixe ou uma outra manifestação popular qualquer. No entanto, o narrador não nos conta e também parece não saber, uma vez que apenas observa a cena como mais um na multidão.

Ver-se-á de que forma essa constatação entre Candonga e identidade nacional pode ser realmente percebida no recorte dessa história. Ficou claro que no conto "A prisão da Candonga", uma mulher negra é perseguida pelo delegado e pelo subdelegado, ambos brancos, que a acusam de vadiagem. O conto é a narração da perseguição e da luta inglória de Candonga contra os dois homens até sua captura no final.

A acusação de vadiagem sofrida por Candonga não seria apenas um subterfúgio para as autoridades repreenderem manifestações da camada popular, acusando-a de atrapalhar a ordem pública? Até que ponto pode-se entender que a acusação de vadiagem sofrida por Candonga não era apenas uma repreensão do autoritarismo para combater as expressões da tradição do povo?

Nessa direção, "A prisão da Candonga" poderia, simbolicamente, representar a narração do controle social exercido pelas autoridades na população menos privilegiada dentro do processo civilizatório pretendido pela classe hegemônica no Rio de Janeiro do começo do século XX. De acordo com o estudo de Chalhoub, os indivíduos sofreram pressão para que se enquadre nos padrões de conduta imposto pela nova ordem que, a custa das repressões, ia se firmando. De um lado, os modelos idealizados pela elite eram de ordem, progresso e civilização; por outro, as manifestações populares passavam longe do

¹⁸⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho: entre a ficção e o 'real'". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 375.

¹⁸⁷ JOLLES (1973). p. 201.

projeto brasileiro elitizado de modernização. Nesse sentido, sobre a vadiagem, crime que o subdelegado acusa Candonga, tem-se que:

O conceito de vadiagem se constrói nas mentes dos parlamentares do fim do Segundo Reinado basicamente a partir de um simples processo de inversão: todos os predicados associados ao mundo do trabalho são negados quando o objeto de reflexão é a vadiagem. Assim, enquanto o trabalho é a lei suprema da sociedade, a ociosidade é uma ameaça constante à ordem. O ocioso é aquele indivíduo que, negando-se a pagar sua dívida par com a comunidade através do trabalho honesto, coloca-se à margem da sociedade nada produz para promover o bem comum.¹⁸⁸

A perseguição já está em andamento quando a história se inicia, ou seja, o narrador é pego de surpresa como qualquer transeunte daquela rua. Dessa maneira, assim como um espectador, tanto o narrador e o leitor somente ficarão sabendo do motivo da perseguição quando, em voz alta, o subdelegado explica que Candonga é acusada de vadiagem e de o caluniar anteriormente:

— "Ela começou a me debochar lá, na estação, me chamando de subdelegado de borra... Isso porque eu não deixei ela, anteontem, fazer escândalo lá, no beco da Ponte, com aquele vagabundo do Pituca..." (p.137)

Adelino Magalhães encontra na rua a realidade efêmera, transitória e ligada ao momento presente. Assim, o escritor compõe essa história em harmonia com a idéia baudelaireana na qual os escritores modernos fogem dos modelos estereotipados e rendem-se aos temas e cidadãos comuns, em sintonia, por esse meio, da concepção do poeta francês do Belo condicionado ao elemento relativo à época presente.

O narrador dessa história assemelha-se ao *flaneur* fixado por Baudelaire que, de acordo com Benjamin, descobre a "conquista da rua"¹⁸⁹. A rua como espaço para o recorte desse conto condiz ainda mais com esse personagem urbano que "pode-se concentrar na observação — daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso — e então o *flaneur* se transforma no *badaud*"¹⁹⁰. A figura do *badaud*, o passeante estúpido e alheio em si, não se parece com o narrador de "A prisão da Candonga", uma vez que o

¹⁸⁸ CHALHOUB (1986) p. 46.

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. "A Modernidade". In: *A modernidade e os modernos*. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975c. pp 7-36.

¹⁹⁰ BENJAMIN(1975c) p. 10.

focalizador desse conto é irônico e tendencioso ao tecer comentários sobre as intervenções policiais de perseguição à mulher.

O episódio de rua, como recorte da história, assim como em Lima Barreto e João do Rio, mostra uma outra cidade, distante da cidade idealizada e cultuada pelas elites. Para Velloso, a cidade real é uma cidade bem diferente "das abstrações que construíram a seu respeito."¹⁹¹

Candongga é, depois de muita luta, capturada e levada amarrada pelos pés por uma carroça. Tal situação não difere da dos escravos fugidos que por desventura eram capturados. Nessa imagem, Magalhães traz à tona o momento pelo qual a sociedade passava e a crítica, ou seja, percebe a contínua dominação de pobres e negros sob a falsa realidade de cidadãos livres. Pois, como se sabe,

o processo histórico por que passou a cidade do Rio de Janeiro na Primeira República apresentou um traço continuísta fundamental em relação aos tempos coloniais e imperiais: a continuação da subordinação social dos brasileiros de cor. Ou seja, o negro passou de escravo a trabalhador livre, sem mudar, contudo, sua posição relativa na estrutura social.¹⁹²

O espaço da rua como campo de guerra, escolhido por Adelino Magalhães como recorte desse conto, parece assim remeter-se aos tempos de escravidão. O subdelegado age, no trecho abaixo, de maneira análoga aos feitores que surravam os escravos fugidos ou que eram castigados por serem julgados de insolentes ou preguiçosos. As palavras proferidas pelo subdelegado e ação de bater na mulher demonstram uma sobreposição de poder aos direitos civis, uma vez que o Estado constitucional, que o Brasil passara a ser, assegura aos seus cidadãos tais direitos. Por isso, seu Andrade é questionado pela população sobre essa prática violenta contra Candonga:

Levantou o rebenque! Zuniu no espaço uma sombra e depois um som seco foi ouvido enquanto o pedaço de pau batia violentamente nas costas da rapariga.

— "Não pode! Não pode!"

— "Isto, não pode, seu Andrade!"

Uns olhos ansiados, brilhando de ira, viraram para ao grupo dos protestantes, enquanto uma voz grossa se estardalhaçava no espaço:

— "Ah! isto não pode mas... mas... esta sem-vergonha me quebrar a cabeça pode... como ia ainda há pouco me fazendo... isto está muito direito!" Um altão avançou, enrolando um cigarro entre os dedos:

¹⁹¹ VELLOSO (1988) p. 28.

¹⁹² VELLOSO (1988) p. 57.

- "Mas você, seu Andrade, é uma autoridade... Você não pode usar destas violências..."
- "É... não pode!"
- "Não pode! Não pode!" (p.135)

O desrespeito aos direitos civis de Candonga também é deixado de lado quando ao ser acusada de não respeitar as leis e de ser arruaceira, a mulher é afrontada por palavras ofensivas:

- Ah! *desgraçada!* Eu hei de te ensinar..." (p.134)
- "Desta vez, eu vou te mostrar, *puta sem-vergonha!* Tu quase me fizeste quebrar a cabeça; pois olha, agora é a tua vez..." (p.135) (grifos meus)

O narrador relata toda a briga corporal entre Candonga e o subdelegado, entre Candonga e o delegado, o senhor Aristides. Quando a personagem se agarra ao delegado para não ser levado, vem à tona o discurso de subserviência de seu Andrade ao senhor Aristides. Assim, há a um elo entre todas as relações de poder expostas no conto: as relações entre delegado e subdelegado; subdelegado e soldado; e todos eles com Candonga. O que prevalece é o espelhamento entre os cidadãos ora escravos e agora livres, ou seja, as redes podem ser assim explicitadas: delegado/proprietário de escravos; subdelegado/feitor; Candonga/escravos. A narração final auxilia no entendimento da hierarquia:

Povo e soldado, que se mantinham muito próximos à carroça, onde a rapariga berrava com todo o pulmão, iam num completo silêncio, apavorado! Com seus trapos, o delegado lá ia também, carrancudo, severo, solene, bem alto no pedestal de sua autoridade. Acompanhava-o, pouco atrás, o subdelegado, com a cabeça baixa, arrastando distraidamente o porrete pelo chão... (p.139).

Nessa direção, o tratamento que o narrador dá à figura do subdelegado que tenta a todo custo manter a ordem e fazer com que os soldados ajudem doutor Aristides a se soltar da mulher revela a irônica situação — do mesmo modo que o narrador de "A memorável noite de Santo Antônio" chamou atenção para uma atitude dita civilizada por parte dos políticos. Em "A prisão da Candonga", o subdelegado clama pela ordem ao argumentar que aquela situação deporia contra a civilização nacional e a honra das autoridades.

O subdelegado, por longo tempo, assistira a tudo isso imóvel, mudo e com os olhos tão arregalados que foi um milagre não haverem eles saltado fora da órbita! Em certo momento, porém, como se houvesse sofrido um choque elétrico, deu um pulo, muito desengonçado, com o porrete à mão, gritando para as praças e para o público:

- "Não senhor: não pode ser! Que vergonha é esta? Em que lugar civilizado estamos nós? Vamos então consentir que o senhor Doutor Delegado fique assim à mercê de uma desordeira, preso nos braço dela, sem poder sair?" E depois de curta pausa, em que se pusera a bufar:
- "Povo e soldados, à obra! Salvemos a honra da autoridade e da civilização!"
- "Muito bem!"
- "Bravos!" (p.138)

Em sentido quase semelhante é que se apresentará a segunda história dessa terceira divisão. Adelino Magalhães selecionou como núcleo de "A Nicota do Castelo" uma briga de casal que acaba no assassinato da mulher. Assim, ficam evidentes a relação de gêneros e seus desdobramentos.

"A Nicota do Castelo" é, assim como o conto anterior, moldado dentro da esfera de um conto tradicional. A fábula apresentada é simples e construída dentro dos limites impostos pelo gênero, em seu sentido convencional e tradicional. Isto significa espaço físico reduzido, tempo cronológico, narrativa linear, sem nenhum aprofundamento psicológico das personagens e a ausência de digressões, analepses ou prolepses.

Diferentemente dos contos da primeira divisão quando se falou que a fluidez da narração fora quebrada por investir na narração impressionista e, assim, prejudicando o andamento da história, em "A Nicota do Castelo", a utilização desse procedimento não afeta o andamento da história, pelo contrário, colabora para imprimir no leitor as sensações sentidas pelo narrador.

Os momentos impressionistas servem para que o narrador compartilhe com o leitor os efeitos provocados pelas características do bar — ambiente em que se passa o conto — em seu espírito. As sensações estimuladas pelo bar são divididas com o leitor, afim de que este perceba que tipo de sensação a visão do botequim pode produzir em seu íntimo:

Tudo parecia bailar! As toalhas sujas, a louça e os restos de jantar enlixados sobre a mesa; a parede denegrida e as duas vistas do Pão de Açúcar que nelas haviam brochadas; o ladrilho sem cor e lustroso, de sujo; as correntes de papel lá, no teto, cobertas de moscas; as teias de aranha que freiriam no espaço, impacientes, sem dúvida e decompostas; as duas *iracemas*, nas tinas, "a porta, com as folhas sinuosas e duras, de pedaços rasgados e secos — folhas cujo verde, ao longo da nervura, em fixa, se rende a um tom claro,

quase amarelo; e as armações, com as fileiras ortodoxas de garrafa; e o balcão brilhante e vivaz dos copos lavados... tudo parecia se torcer, procurando avidamente cada coisa gozar-se, a si mesma, numa grande feria de lubricidade cantante e empinada! (p. 141- grifo do autor)

A descrição impressionista do bar trabalha com elementos representativos da identidade nacional: o verde, o amarelo e a figura da Iracema pintada na tina. Seria a figura da índia Iracema, de José de Alencar uma alusão ao triste fim que Nicota também teria? Essa constatação lembra a idéia de que nada no conto deve ser colocado gratuitamente e, dentro de um processo dialético, tudo no conto tenderia para seu desfecho.

A apresentação dos homens freqüentadores do bar também é colocada de modo a apresentar mais o efeito da visão das personagens do que propriamente suas características físicas:

Em torno dela, o cortejo de sujíssimas camisas de flanela e de esburacadas calças, arregaçadas, sem cor, lá ia, socando o chão com uns pilões muito negros, que talvez fossem pés; pontilhados o cortejo, umas caras vermelhas se esticavam, barbadas e de cabeleira desgrenhada, entroutras caras de variadas cores e imberbes, e de rasa cabeleira. Havia brancos, negros e mulatos, falando várias línguas... A Nicota ia assim... como numa consagração universal!... (p.140)

Ao leitor, pela descrição do ambiente, é permitido quase que sentir o cheiro da gordura dos pratos ou, até mesmo, escutar as palmas dos homens acompanhando o ritmo da dança de Nicota. Mais uma vez, dentro de *Casos e Impressões*, o leitor é convidado a sentir e a viver a história com o narrador. Não há nenhuma distância entre o que o leitor e narrador sabem, ambos podem ser confundidos como uma das pessoas do bar.

A caracterização da protagonista é, da mesma forma que a narração do bar e dos homens, enfocada de modo que o leitor tenha menos a figura dela descrita de maneira tal qual ela aparenta ser e mais a forma que o narrador a percebe em seu íntimo:

E a Nicota foi levada em triunfo, até ao meio da sala! Com sua blusa vermelha, de pintas brancas; com seu vestido cor de chocolate; com seus sapatinhos brancos, a baloiçarem... a crioula sorria e fazia trejeitos, assentada nos braços presos um ao outro, de dois homenzarrões!...

O conto colocará em relevo a relação tumultuada entre Nicota e Rufino. Nicota é caracterizada como uma bonita mulata que gostava da noite. Por imposição de Rufino, com que a protagonista fora viver, Nicota parou de freqüentar o bar de que era habitual e de dançar o cateretê. Após iniciar seu relacionamento com Rufino, Nicota não mais voltou mais ao bar, até a noite do crime quando, aproveitando uma saída do companheiro, foi até seu antigo local de lazer, encontrou seus conhecidos freqüentadores e começou a dançar em cima das mesas como fazia no passado. Ao ser perguntada por sua ausência do bar, que funcionava também como hospedaria, Nicota responde:

— "Mas enfim, Nicota — perguntou o mulato, — como é que você apareceu por aqui, hoje? Onde está o Rufino?"

Ela parou de dançar, bruscamente e responder:

— "O Rufino é uma besta! Ele pensava que eu ia me assujeitá às maluquices dele, de ciúme, mas tá muito enganado! Macaco é outro!" (p.140)

O divertimento de Nicota e dos clientes do botequim continuou até a chegada constrangedora de Rufino que pede a Nicota para voltar para a casa. Como a companheira não o obedece, o homem a mata com uma facada.

Utilizando, mais uma vez, do trabalho de Chalhoub a fim de que se possa apreender melhor esse período de começo de século uma vez que Adelino Magalhães procurava incorporar a realidade imediata como substância para o recorte de seus contos, pode-se perceber que não era só o trabalho — em oposição à vadiagem — que deveria se enquadrar nos padrões morais da ordem burguesa. A maneira de relacionamento entre homem e mulher também era uma preocupação, posto que a classe dominante gostaria de ter seus valores de família internalizados afim de que a ordem capitalista se instaurasse com maior sucesso.

Os inúmeros casos de crimes passionais estudados por Chalhoub foram repercutidos intensamente pela imprensa da época. O historiador sugere que:

Todo o empreendimento acabava assumindo um caráter educacional claro, pois os diversos segmentos da sociedade deviam reter do caso amplamente divulgado as lições pertinentes sobre quais deveriam ser as condutas do homem e da mulher no relacionamento amoroso.¹⁹³

¹⁹³ CHALHOUB(1986) p. 122

Em "Nicota do Castelo" isso vem à tona. A personagem central é assassinada pelo companheiro que não aceita ser desobedecido. Portanto, é o orgulho ferido de Rufino que se abala, sua atitude pode ser entendida como um meio de não se sentir diminuído frente aos outros homens. Nesse sentido, Roberto DaMatta reflete que:

Uma das causas mais poderosas da violência é o "egoísmo", que faz com que as pessoas tomem partido de seus interesses particulares, eventualmente *contra* seus parceiros morais. Uma filha que *desobedece* a seus pais, um amigo que não *ouve* o outro, um parceiro que não é *leal* ao companheiro são bons exemplos desta individualização que rompe as expectativas de complementaridade e certas relações sociais, pondo sob suspeição o individualismo moderno. Ao lado disso, observa-se que a violência é concebida como algo pessoal e concreto. Isto é, algo voltado contra um ser humano palpável, tangível e real e não contra categorias por meio de critérios políticos ou econômicos igualmente inatingíveis.¹⁹⁴ (grifos do autor)

Disso resulta, diante do ato de violência, de Rufino contra Nicota, a comprovação que a protagonista desafiou o poder masculino ou convencional e a reação do companheiro demonstra que "a violência do homem surge, antes como uma demonstração de fraqueza e impotência do que como uma demonstração de força, de poder."¹⁹⁵

Isso deixa claro que a atitude de Rufino, que se sente humilhado, é materializada no assassinato da mulher. Nicota sofre as conseqüências de um sentimento que está associado a um individualismo excessivo compactuado por uma convenção de ordem social. O ato extremo de assassinato, de acordo os sentimentos individuais de Rufino, demonstra a perda do reconhecimento da liberdade de escolha da mulher. Essa perda de consciência por parte de Rufino se concretiza na ação limite de homicídio.

Nicota aceita a viver com Rufino, no entanto, ela, ao ser coibida de sair de casa, não se sucumbe a abdicar do que gosta, como o samba, a boêmia para se transformar em uma mulher sem vontades, ou seja, subjugada pelo homem. A personagem Nicota não teme fazer valer a sua vontade, sua ação é movida pela conscientização que parece ter de domínio sobre seus desejos. A erotização de Nicota, descrita pelo narrador, não diminui sua capacidade de imposição frente aos homens do bar e mesmo em relação a Rufino bem como não a diminui moralmente. No momento em que há maior insistência de Rufino para Nicota acompanhá-lo dá-se o clímax do conto. Veja o diálogo entre o casal:

¹⁹⁴ DAMATTA, Roberto. "Os discursos da violência no Brasil". In: *Conta de Mentiroso*. Sete Ensaios de Antropologia Brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 183.

¹⁹⁵ DAMATTA (1993) p. 146.

— "Nicota, me acompanha!"

— "Não!"

O mulato avançou um pouco, no grupo que lhe abriu caminho, e disse cabisbaixo:

— "Me acompanha, já te disse!"

Ela, de um salto, pulou da mesa e pondo as mãos à cintura respondeu:

— "Não, já disse, também! Qué que você qué mais? Eu não tenho medo de você!" (p.142)

A figura da mulher que teve como punição a morte ao fazer-se sujeito e não objeto de sua própria vida demonstra que Nicota buscou uma simetria em sua relação com Rufino através de sua conduta de independência. Era comum, pelo que se pode compreender através dos estudos de história social, de que muitas das mulheres pobres não se sucumbiam à vontade masculina uma vez que:

a mulher pobre tendia a exercer atividades remuneradas que lhe possibilitavam certa independência em relação ao homem [...] o grande desequilíbrio numérico entre os sexos — com a existência de um número bem menor de mulheres — tornava o ato de amar bastante competitivo para os homens, ao mesmo tempo que ampliava as possibilidades da mulher de escolher seletivamente seu companheiro.¹⁹⁶

A recusa de Nicota em ir-se embora com Rufino e o domínio que tem sobre seu corpo faz sentido se se concordar com a tese proposta por Chalhoub a qual informa que as mulheres do começo do século possuíam meios de sobrevivência que permitiam que vivessem sem precisar do julgo do homem. De acordo com o historiador, elas eram lavadeira, vendedoras de doce, costureiras e, dessa maneira, esses serviços permitiam que as mulheres mais pobres tivessem uma relação quase simétrica com o homem.

Não seria precipitado afirmar que o recorte desse conto trabalha em comunhão com essa idéia. A vida da população pobre interessava o escritor Adelino Magalhães e ele procurou retratar em muito de suas histórias. A alusão a situações que estão de acordo com os acontecimentos de sua época, em *Casos e Impressões* e em suas produções futuras, oferece uma visão da sociedade carioca da época.

Por este viés, não é só o ciúme o motivo que leva Rufino a matar a mulher, mas a incorporação de valores que eram gerados pelo discurso que se impunha: a necessidade de transformar o homem em trabalhador assalariado e isso "requer também o exercício de um

controle sobre sua vida fora do espaço do trabalho pois, afinal, um indivíduo integrado à sociedade se define ainda por certos padrões de conduta amorosa, familiar e social." ¹⁹⁷

Ao recusar acompanhá-lo, Nicota se faz dona de sua vida. A personagem opõe-se a vontade do homem e aceita suas próprias vontades. Sua tentativa de morar com Rufino se fragmentada ao se ver presa a uma história que não lhe pertence. A ação de Nicota vai contra o discurso hegemônico vigente na época, no qual

a mulher era mais frágil fisicamente do que o homem. Desta fragilidade física advinham a delicadeza e a debilidade moral da mulher [...] criatura fraca por natureza, a principais virtudes femininas passam a ser a sensibilidade, a doçura, a passividade e a submissão. A mulher, então, deve ser posta sob a proteção do homem, se empenhando em cuidar do lar e dos filhos.[...] o homem, ao contrário, caracterizava-se pelo vigor físico e pela força moral. Dominado pela sua virilidade, o homem amava menos que a mulher e seu interesse estavam mais voltados para o gozo puramente sensual. O homem era mais seco, racional, autoritário e duro." ¹⁹⁸

Soa, no entanto, paradoxal que as mulheres obrigadas a trabalhar para viverem tivessem que se submeter ao discurso cientificista, que se impunha como verdadeiro, de que elas eram seres inferiores, fracas e que precisavam da força moral do homem para se guiarem. Talvez tenha sido esse o pensamento de Nicota que, independente, não suporta ser vigiada e castrada pelo companheiro.

Além da situação de dominação que se apresenta muito evidente nessa segunda história, em "Nicota do Castelo", o que vai também deve ser levado em conta é a representação de uma narrativa que focará a sexualidade e o corpo. Como trecho representativo tem-se:

Falavam em todos os tons, e faziam sinais obscenos... Faziam caretas de gozo; pegavam no pênis por cima das calças; sacudiam o corpo para a frente e para trás, naquele entusiasmo de apoteose à Nicota. (p.141)

O estudo de Brayner sobre Adelino Magalhães sugere que o conto em questão "inicia uma série de outras narrativas semelhantes em sua obra, ambientes e prostituição nos quais homens e mulheres, coletivamente erotizados, trocam gritos, comem,

¹⁹⁶ CHALHOUB (1986) p. 143.

¹⁹⁷ CHALHOUB (1986) p. 113.

¹⁹⁸ CHALHOUB (1986) p. 118

brigam e gozam."¹⁹⁹ No entanto, a prostituição já aparece anteriormente em *Casos e Impressões*; a história "A morte de Terezinha", recorte transita pelos ambientes de prostituição e pelas "casas de família" em movimentos da memória que mesclam presente e passado.

Na visão de Brayner, as narrativas de Adelino Magalhães que apresentam o tema sexual "possuem um travo ético, elemento negativo que condena os excessos da sexualidade; em 'A Nicota do Castelo' a lubricidade do ambiente termina com o assassinato da prostituta. Sexo e pulsões de morte fazem o mesmo circuito."²⁰⁰ Esse ponto é controverso pois em várias narrativas que têm a sexualidade como tema não parece haver a ligação entre morte e sexualidade. Em *Casos e Impressões*, os contos "A vingança", "O Beбето", "O Feliz Acaso" e "As bizuquinhas" são representativos de histórias em que o elemento sexual não é sucedido pela punição com a morte. Nas obras posteriores os contos "A Festa familiar em casa do Teles", " 'Aí, Não!'", "Aquele ... por detrás", entre outros também não fazem o percurso indicado por Brayner.

No entanto, parece possível, para esse conto, fazer a ligação proposta por Brayner entre sexo e morte. Uma vez que Nicota, agindo de maneira contrária da que se espera para uma mulher, tem como castigo exemplar, a morte. Pelo viés de comportamento de Nicota, pensa-se que mais do que o elemento negativo ligado ao sexo, "A Nicota do Castelo" pode ser entendido como pena a uma conduta inaceitável: a desobediência a uma norma ou a uma regra de comportamento imposta pelo poder social.

As características de Nicota vão na contra mão do que é esperado como conduta da mulher. O que prevalece é a ordem inversa: Nicota age em oposição ao discurso que era imposto como regra. Portanto, para que tais condutas se fortalecessem e disseminassem, Nicota precisaria morrer e, assim, assegurava-se que os papéis de homens e mulheres continuassem a ser moldados de acordo com a ideologia de comportamento pretendida. Visto por esse ângulo, Rufino age de acordo com que é esperado dele.

Ainda segundo Brayner, a "erotização das narrativas de Adelino Magalhães defronta-se com um contexto histórico paraliterário no qual as publicações fesceninas desempenhavam um papel a ser considerado."²⁰¹ Isso ficou demonstrado anteriormente quando se comentou que ao lado das produções tidas como sérias havia um mercado editorial

¹⁹⁹ BRAYNER (1979) p. 218.

²⁰⁰ BRAYNER (1979) p. 218.

²⁰¹ BRAYNER (1979) p. 215.

que era impulsionado por uma literatura denominada de "sensação" ou "romances para homens".

Esse ponto nada tem a ver com a possível escrita naturalista herdada por Adelino Magalhães. Estudar o conto sob o prisma do naturalismo, quando a animalidade do homem e seus aspectos instintivos serão características expoentes e as classes mais baixas terão sua degradação retratada de uma maneira cientificista, baseada no conhecido tripé determinista, raça, meio e momento histórico-social seria reduzir a história a um modelo que lembraria o determinismo. Não é essa, ao que parece, a constituição de "A Nicota do Castelo". Tendo em vista a obra geral do autor concorda-se com Brayner que afirma:

O corpo como espaço de prazer e funcionalidade orgânica começa a aparecer, sem grandes perspectivas imediatas senão a de casos de alcova, mas num reconhecimento até então mediatizado por uma visão idealista da natureza humana. O culto do instinto não atinge as alturas de um questionamento profundo, mas esse vitalismo, ainda que opondo anjos demônios, *já desperta a atenção de intelectuais e leitores para um espaço novo, autenticamente humano.*²⁰² (grifo meu)

A força de Nicota ainda prevalece no final do conto. Quando já esfaqueada ela tenta, antes de morrer, se levantar e demonstrar sua ira contra Rufino. Ela pede por uma faca para também feri-lo, o que pode sugerir que nem mesmo diante de uma situação desfavorável, a personagem se sente incapaz e diminuída, buscando assim de maneira igualitária a do companheiro também sua vingança. Nicota não se deixa dominar nem quando, aparentemente, pode estar numa situação desprivilegiada. O trecho final demonstra essa idéia:

Toda enrolada de sangue, foi dizendo entre os dentes: — "Me dá... me dá uma... faca que eu... eu estripo... este filho da... da pu...uta! Eu mo... orro!"
Caiu depois, aos poucos, sobre todo o busto. E quase sem fôlego, estrebuchando, arrancou ainda:
— "Uma fa...ca...me...dá!...Is...so não... po...de fi... cá as... assi...im!"
(p.143)

Finaliza-se a trajetória de Nicota. A imagem das duas iracemas, pintadas na porta do bar, que renunciaram o destino infeliz de Nicota foi confirmada. Dessa forma, o escritor Adelino Magalhães, no recorte desse conto, além de focalizar o ambiente e as personagens numa perspectiva impressionista, firma-se também essa história nos alicerces do

²⁰² BRAYNER (1979) p. 114.

terreno social. Magalhães reconstrói esteticamente o que diariamente era visto nos jornais do Rio de Janeiro.

Dentro dessa perspectiva, não seria também errôneo reafirmar que Adelino Magalhães faz do momento presente o recorte para muito de seus contos. A repercussão da vida cotidiana dos pobres serve também como recorte de contos de obras posteriores, tais como: "A rua", de *Visões, Cenas e Perfis*, "A muleta" e "Fifinho, Autoridade", de *Tumulto da Vida*. Assim, há de se concordar com o próprio autor quando este se refere a sua produção como crônicas ou casos da vida carioca. A incorporação ficcional de casos e acontecimentos tão comuns durante as primeiras duas décadas do século XX, em grande parte das histórias de *Casos e Impressões*, revela a preocupação dos acontecimentos sociais para Adelino Magalhães.

Mais amplamente, pelo que se viu em "A prisão da Candonga" e "A Nicota do Castelo", o que se deve levar em consideração, no recorte desses dois contos, é o enfoque da troca entre a realidade, incorporando fatos cotidianos da capital federal, e a ficção. Esses dois pontos são elementos fundamentais para a compreensão dessas duas narrativas.

5.4 4ª DIVISÃO: " CASOS DE CRIANÇA "

A divisão de " Casos de Criança" abrange quatro contos: " Uma Resolução", " Chico-Vovó" , " O Mário" e " O presente". Os contos, que fazem parte desse grupo, são narrativas nas quais os recortes se estruturam em torno de histórias sobre as relações familiares. Embora, elas sejam protagonizadas por crianças não são histórias infantis. Então, os contos, vistos sob a ótica das crianças, apresentam reflexões que não se restringem ao universo infantil. Nessas narrativas, as crianças ou são colocadas em primeiro plano pelo narrador ou são, elas próprias, narradoras de seus dramas.

Em *Casos e Impressões*, como dito, o escritor Adelino Magalhães tem um especial interesse em dar ênfase às emoções e às impressões que elas causam às personagens. Outro ponto muito destacado dentro dessa obra é a atenção que o contista dispensa às camadas mais pobres da população fluminense, evidenciando as situações injustas que elas sofriam, seu modo de vida, seus costumes de lazer. Através dessa perspectiva, Magalhães ao mesmo tempo faz uma crônica da vida carioca, também, muitas vezes, crítica à sociedade da época.

Os contos dessa divisão não fogem a essas características. Levando em consideração os recortes eleitos pelo autor para cada uma das quatro narrativas de "Casos de Criança" não é difícil perceber como cada um deles deixa circunscrito as várias facetas que tem *Casos e Impressões*, com seus recortes diversos, privilegiando várias vertentes, tais como: a forte presença do impressionismo, quer externo ou interno; a cena principal tendo um só núcleo e, ainda, recortes que partindo de um cena objetiva abre para diversas reflexões que tal cena imprime no íntimo das personagens.

O recorte estabelecido por Adelino Magalhães para todas essas quatro narrativas proporciona uma clara visão dessas particularidades elencadas acima. Em "Uma Resolução", o recorte da história recai, mais uma vez, sobre um episódio de fuga e captura. Nesse conto, a cena principal é a perseguição de um garoto, acusado de matar um outro menino. A rua, como em "A prisão da Candonga" é o palco para o desenrolar da história. A comovente trajetória de perseguição do garoto que acaba preso tem como personagens centrais, mãe e filho.

A mãe, pobre e lavadeira, vê, constantemente, a roupa lavada ser suja por torrões de terra, atirados por meninos das famílias mais ricas. O filho, não suportando a situação de penúria da mãe, que tem que lavar diversas vezes a mesma roupa, mata Bentinho, líder das crianças ricas.

E ele se lembrava de quando, às oito horas, chegara da rua e que Mamãe perguntara-lhe:

— "Então, estes diabretes não querem mesmo que eu ganhe a vida? Quando há de isto parar?"

E mostrando um montão de roupa, à luz do lampião, continuou:

— "Olha aí! Está tudo sujo! É a terceira vez que eu lavo tudo isto, hoje!" Ele olhara, muito sério para a Mamãe que tinha os olhos muito vermelhos e a cara de quem tinha chorado. Sentiu também duas lágrimas correrem-lhe pelo rosto; e um apertão lhe tomou o peito...

E ali, na cama estreitinha, entre as cobertas que lhe estavam a pesar asperamente na pele, seca, dura como um couro, enquanto a cabeça lhe estourava em fagulhas, as horas passavam. As horas passavam, passavam, e ele não podia dormir, cada vez mais decidido a resolver "aquilo", porque continuar assim... era impossível!

A Mamãe lá estava, andando, remexendo uma porção de coisas: sem dúvidas, ainda separava roupa.

De manhã saiu de casa, lesto, rápido como um foguete, sem falar com a Mamãe, e se pôs a vagabundar pela cidade, decidido, apesar de muito triste.... (pp. 147-148)

"Uma Resolução" narra a história de uma criança que, por um motivo particular, mata outra. O assassinato, como fragmento inicial, demonstra mais uma vez a incorporação do cotidiano carioca como substância narrativa dos contos de Magalhães. Dentro dessa perspectiva, esse conto de *Casos e Impressões* identifica-se com uma crônica de João do Rio, "As crianças que matam". No começo da crônica João do Rio escreve:

Mas é assombrosa a proporção do crime nesta cidade, e principalmente do crime praticado por crianças! Estamos a precisar de uma liga para proteção das crianças, como imaginava o velho Júlio Valles...

- Que houve de mais? — indagou Sertório de Azambuja, estirando-se no largo divã forrado de brocado cor de ouro velho.
- —Vê o jornal. Na Saúde, um bandido de treze anos acaba de assassina um garotinho de nove. É horrível!²⁰³

Tanto o conto quanto a crônica, resguardas as diferenças entre os gêneros, desnudam o mundo do subúrbio com suas mazelas e sofrimentos. Nas duas obras, a gente pobre, que é excluída dessa cidade que se pretende europeizar, é coloca sob a luz do recorte do conto bem como da matéria da crônica.

No conto, o ato de assassinar o outro é breve , narrado em poucas linhas.

Tem- se:

Ele não trepidou: pôs a mão debaixo do casaco, em se aproximando do entusiasmado manda-chuva, e zás... foi de um só golpe!
O outro caiu como um toco, em momento! Tinha a mão no peito, e soltou um gemido muito leve: o rosto ficou branco como um papel! (p.148)

Após o assassinato o conto assemelha-se à narração de "A prisão da Candonga", em que a perseguição ganha corpo e, praticamente, engloba quase toda a narrativa. O menino também não consegue escapar das mãos dos policiais, que o leva para a delegacia. Assim, ao garoto, apenas resta rememorar os acontecimentos, fazendo que o leitor perceba a seqüência de sofrimentos vividos pelo garoto até o dia do crime. No recorte da história, Adelino Magalhães sempre coloca em evidência os lados opostos da cidade do Rio de Janeiro. Era, como se costuma dizer a respeito do período, uma sociedade "pó de arroz". No conto , essa característica é ressaltada no trecho:

²⁰³ RIO,João. *Histórias de Gente Alegre*. Rio de janeiro: José Olympio, 1981.p.38.

A gente deles e tão exigente! Briga, descompõe a Mamãe por coisas tão à-toa... por um botão... por uma manchinha... por mais, por menos um bocadinho de goma!

E para pagar, que custo! Mamãe quantas vezes tem ouvido uma porção de palavras feias e de ameaças por seu João da venda e do Zé Antônio, do açougue, só porque ela não pode pagar as contas, no princípio do mês...(p.146)

Já no conto "O Mário", Adelino Magalhães recorre ao simples fato de uma criança que espera ansiosa pela chegada do amigo para o recorte dessa narrativa. É uma situação comum na infância a espera de um amigo que vem passar o dia na casa de um ou outro. Nessa história, esse hábito comum serve para colocar em confronto o universo das duas crianças: de um lado, a criança rica, não nomeada, que tem tudo o que quer; Mário, o amigo pobre que acabara de perder o pai, é o colocado como objeto, servindo para a alegria do menino.

— " Mamãe, pede o Papai o Mário para mim...

— " Mas o Mário não é de seu Pai, meu filho! O Mário tem o Pai dele... "

— " Mas... eu quero o Mário para mim. Mamãe! manda Papai comprar o Mário para mim... "

E como acabasse sempre em prantos, numa ânsia assustadora, a Mamãe para tranquilizá-lo prometia:

— " Sim, meu filho, cala a boca! Eu vou comprar o Mário para você!"

Um dia, o Papai resolveu tornar em realidade a vinda do Mário para casa...(p.156)

Outra vez, repete-se a mesma situação de choque entre ricos e pobres, mesmo que na figura de crianças. O menino rico que tem tudo, pede para o pai comprar a amizade do amigo. Embora, pelas pistas dadas pelo narrador, a situação de imposição da vontade do menino sobre Mário seja inconsciente, não seria infundado afirmar que a sobreposição de poder ou a dominação de qualquer tipo são concretizadas por atos que, muitas vezes, são tidos como inocentes.

No conto, "O presente", o recorte é o triste relato de um garoto que economiza para presentear a mãe com um pacote de balas. No dia do aniversário da mãe, o menino vê o pacote de balas vazio e descobre que o irmão mais velho as tinha pegado. É inevitável que uma briga aconteça entre eles. No entanto, o mais novo não conta o porquê da briga para a mãe, fazendo que ela dê razão ao irmão mais velho.

Uma luta desesperada!

Mamães bateu em ambos, por castigo, mas especialmente nele; Bentoca havia jurado à Mamãe que ele é quem havia provocado... Ele não respondeu nem que sim nem que não...

Como poderia ele dizer à Mamãe a razão da briga se não queria que ela soubesse nada a respeito do presente que ele... ia dar! O Bentoca havia roubado as balas; "ele" quando viu a caixinha vazia, rasgou de raiva o papel de seda em que ia embrulhá-la e sentiu os olhos cheios de água... (p.158)

É de se notar que em nenhum dos contos, as crianças são caracterizadas como felizes. Não obstante quando as situações são, mais ou menos, costumeiras de crianças, como comprar um presente escondido da mãe ou esperar um amigo, esses episódios são olhados de uma outra perspectiva pelo narrador e leitor. O universo infantil de Magalhães não se restringe a somente esses quatro contos. Contos sobre crianças também estão presentes nos livros posteriores, tais como: "Ele e o Carlinhos", de *Tumulto de Vida* e "Um expediente", de *Inquietude*.

Todos os contos desse conjunto são melancólicas narrações, levando as personagens a momentos de introspecção e reflexões da mesma ordem que as histórias protagonizadas por adultos. O conto selecionado como representativo da divisão de "Casos de Criança" foi "Chico-Vovó".

Na literatura impressionista, o instante revelador, que desencadeia as emoções da personagem, pode ser provocado por qualquer órgão do sentido. Um cheiro traz uma lembrança do que ficou no passado, a visão de uma cena pode provocar inúmeras sensações que o narrador tenta descrever, o som de uma música ou de um barulho imediatamente remete a personagem a uma recordação, boa ou ruim.

As impressões sensoriais, as quais o narrador tenta levar ao conhecimento do leitor, podem, então, ser provocadas por um fato, por uma visão, por um cheiro, por um som ou por uma sensação tátil. Essas sensações retiradas do mundo objetivo, mas que se tornam subjetivas quando o narrador, em primeira ou terceira pessoa, tenta descrevê-las são percebidas de forma diferente pelos indivíduos. Assim, as reações que ela imprimem também o são. Por isso, as emoções, quase sempre, são sentidas individualmente, procedendo, desse modo, na personagem de forma memorialista, intimista e única.

Em "Chico-Vovó", será a audição a sensação privilegiada pelo narrador para trazer à tona, na mente da personagem central, recordações que o fazem sofrer. O recorte selecionado é de um quarto fechado no qual a personagem revê sua trajetória até aquele ponto. Em uma primeira leitura, pelo título da divisão, tem-se quase certeza de que a narração

aconteceu em um passado recente, por outro lado, no decorrer do relato, tem-se a sensação de que aqueles acontecimentos já foram vivenciados há muito tempo atrás e, a personagem agora adulta, relembra a infelicidade dos dias em que a avó morrerá. Assim, inicia-se o conto:

— " E há de ficar sempre um Chico-Vovó!

Na cama — na sua boa amiguinha — com as pequenas mãos espalmadas nos joelhos, acorcondado, ele tremia, numa subida ânsia. Lá, na sala, a Mamães falava ainda:

— " Pois é: não dá para nada, esse moleirão...

Ele há de ficar sempre um Chico-Vovó!" (pp.149-150)

Sem dúvida, mesmo que os acontecimentos estejam distantes no tempo e no espaço, eles ainda estão presentes na memória dos habitantes da casa, tornando-se assunto recorrente e reativando o sofrimento da personagem. Basicamente, a voz da mãe associada aos barulhos dos passos penetra no subjetivo do protagonista e o faz refém das infelicidades de que julga estar preso. Após ouvir as palavras duras da mãe, a personagem escuta passos no corredor.

Escutando passos, cada vez mais distintos, o medo lhe crescia de que chegassem até ali, ao quarto! Chegava a contá-los, para avaliar a distância, e abaixava instintivamente a cabeça, como se a Mamãe já estivesse pertinho repreendendo-o, muito vermelha e trêmula, a balançar os braço para todos os lados; a ranger os dentes; a dar passinhos para trás, passinhos para diante....(p.150)

Assim, após perceber a aproximação de alguém no corredor e esperar pelas broncas da mãe, outros sons colaboram para que, gradativamente, Chico reconstrua lentamente as lembranças que agora parecem estar longínquas, confirmando a hipótese de que a personagem, outrora criança, revive as emoções do passado.

Depois, menos convulsionado, percebendo o "raque-raque" da tesoura que cortava a costura sobre a mesa;depois, percebendo que Mamães se fora sem dúvida lá, pra a cozinha, ainda vencido pelo eco daquele tom de enfado, de impaciência e de indignação que o sufocara, ele começou a olhar, com uma doce recordação de intimidade, para as listas, para as faixas vermelhas e róseas da colcha, de fundo amarelado; a olhar para os pés da cama, nos quais um dos ferrinhos estava solto e bambo, deixando o companheiro sozinho no grande vão; a olhar para a dançarina de porcelana sobre a cômoda e para os potezinhos e para os vasos pequeninos onde Mamãe e, antigamente, Vovó punham tanta coisa, desde fios de cabelo até sementes de hortaliças; a olhar para o relógio, tão elegante tão severo, como uma torre de pau, fazendo um

tique-taque amigo, carinhoso e embalador — embalador de convidar a dormir: e para a caixa de folha, desconchavada seca, e para o cabide com roupas de homem, com roupas de mulher, todas bambas, triste, querendo chorar com ele!... (p.150)

Esses dois trechos do conto demonstram como os sentidos dão vida aos sentimentos de Chico. Os barulhos dos passos, da tesoura e do relógio ativam emoções diferentes no íntimo da personagem. Os passos da mãe trazem medo e angústia. O alívio se dá quando a personagem percebe o som distante da tesoura o que revela que não será perturbado. Já os "tique-taque" do relógio acalmam e levam até o homem-menino a sensação de conforto proporcionada pelo aconchego do quarto. A maneira que o narrador apresenta essas sensações endossa que a "forma narrativa subjetiva procura provocar a impressão de realidade objetiva do narrador através de referências ao material objetivo: recordações, testemunhos..."²⁰⁴.

Tendo em vista a afirmação, o trecho abaixo tem a intenção de elucidar que o contato com a realidade objetiva não desaparece e, assim, faz com que o recorte estabelecido pelo autor não desvincule da substância narrativa. O recorte continua presente no interior da narração o que permite ao leitor construir também o cenário da história e as emoções da personagem:

Às vezes, saía com a Vovó; mas faziam caçoadas, às escondidas dela, muito pobrezinha vestida e com as moas do tempo antigo, e vinham para casa, a choramingar, sem que a Vovó pudesse saber porquê... E naquele instante ali, na cama, ele se lembrava tanto... Sentia as lágrimas lhe correrem pelo rosto... Oh! no dia em que a Vovó morreu, ele chorou até ficar doente! (p.153)

Narrado na terceira pessoa, em estilo indireto, o narrador, progressivamente, aumenta os flagrantes impressionistas que a visão dos móveis do quarto e dos barulhos da casa causam na personagem. De acordo com Hamburger, a forma do discurso indireto diferencia-se do discurso vivenciado, porque que o primeiro, não só reproduz o que foi pensado, mas também o que foi dito e expresso. Tudo isso colabora para que o leitor perceba como a personagem mantém uma problemática relação consigo próprio e com os outros membros familiares desde os tenros tempos. Assim, o narrador de "Chico-Vovó" deixa expresso de forma direta as falas das personagens.

²⁰⁴ HAMBURGER Kate. *A lógica a criação literária* Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 101.

Quando caía doente, ou quando a Vovó caía doente, ficava um tanto satisfeito, porque daquele modo podia tê-la, sossegada, junto dele quase todo tempo, falando, da fada que tinha a varinha de condão; do "Turco, Leão, Falcão!", da "Bela do Bosque"; da "Princesa Azul" que esperava seu noivo encantado!...

Mesmo quando estava de pé, rondando, todo serviçal, em torno da Vovó, não a deixava descansar um instante, perguntando:

— "Vovó! Vovó! Olha, sonhei que o Príncipe veio correndo e que encontrou a Princesa morta. E eu sonhei... que a Princesa... era a Vovó!" (p.153)

Os fatos desagradáveis da infância da personagem são reconstruídos através desses instantes sensoriais, demonstrando que a desarmonia que existia no passado entre a personagem com a mãe e os irmãos ainda prevalece no momento presente. A comparação, desde criança, com os irmãos e a possível indiferença da mãe são os fatos que mais incomodam o protagonista. O menino se sente à parte da vida familiar e as glórias e o sucesso só serão alcançados pelos irmãos, a ele nada resta a não ser o fracasso.

Ficava muito atrapalhado, muito zozzo, quando falavam sobre os outros, na mesa: olhava disfarçadamente para uns e para outros, olhava para as paredes e para o teto, alisava a toalha, abria e procurava consertar o guardanapo roto, fazia bolinhas de pão... Mais nervoso ficava porque e punham a falar do "brilhante futuro" dos rapazes; a dizer que eles honravam a família, que "se fossem todos com eles, estava tudo muito bem" — que eles tinham sido sempre assim...

E recordavam-se de passados feitos dos dois "homenzinhos"!

Oh! os dois nunca haviam sido verdadeiros irmãos para ele! Desde cedo, haviam-se tornado "belos meninos" lá, da Mamãe e dos amigos da Mamãe; e ele, tirado ao lado, em carícias e sem elogios, imprestável, magro e feio (ele bem o reconhecia!) fora sempre um cachorrinho, aturado na casa, apanhando as botinas e a roupa e copo de água para os outros...

Ai dele, se não fosse a Vovó!... (p.152)

O recorte da realidade, portanto, em "Chico-Vovó", foca os conflitos vividos pelo protagonista que, sem sair de seu quarto, revive situações que lhe causaram e ainda lhe causam muito infelicidade. Não há um enredo a ser seguido, o narrador apenas descreve as emoções da personagem, tendo em vista as suas impressões que pouco a pouco vão tomando conta do ambiente e de sua memória. Rememorar é viver e sentir de novo o que já foi uma vez vivenciado, nisso reside a dor maior da personagem, ele não consegue deixar o passado, quer por suas lembranças quer pelas atitudes dos familiares, dessa forma, o constante retorno ao passado indica a impossibilidade de uma atitude diferente no presente.

Ia viver... ia continuar a viver, xingado e batido pela Mamãe, ouvindo que o Fredinho e o Gustavo estavam fazendo muito bonita figura, e ele sem poder ser um homem... assim como os outros homens e — sem poder ver mais, nunca mais! A Vovó!...

Ele arregalava os olhos, brilhantes de lágrima, como que procurando a vovó, com seu vestido azul-escuro, de lã, a que ele se agarrava, a todo o momento, no tempo o frio; com sua blusa pintada duma porção de pontinhos. (p.154)

Durante as lembranças do protagonista, o tempo do relógio é suspenso para dar vazão aos pensamentos da personagem. Os flagrantes do passado chegam ao conhecimento do leitor de forma difusa e sem seqüência lógica. As interferências da realidade imediata se reduzem ao ambiente do quarto e aos sons da casa que trazem a personagem de volta ao tempo cronológico, revelando a instabilidade da narrativa.

As impressões tomam conta da narrativa e, como foi mostrado anteriormente, a nebulosidade existente ao olhar um quadro impressionista em virtude das omissões feitas pelo artista é a mesma de "Chico-Vovó". Distantes na memória, as recordações da personagem também se apresentam desorganizadas. Assim, do mesmo modo que existe uma certa dificuldade de visualizar os detalhes em uma tela impressionista, no conto há também a sensação de uma visão amórfica do que se pretende narrar.

As digressões que movimentam a narrativa colaboram para essa desestruturação linear no corpo do texto. Ao leitor só cabe se guiar pela tênue realidade que, em contrapartida, proporciona um caminho a ser seguido dentro da descontinuidade das lembranças.

A preocupação, portanto, com a linearidade dos acontecimentos é nula, esse procedimento narrativo faz com que se misture, muitas vezes, presente e passado. Essa interpenetração do passado no presente, comum em muitos contos de Magalhães, fornece elementos para que as impressões tornem-se mais salientes no corpo do texto, fazendo com que o narrador queira retratar o mais próximo possível as emoções que o passado ainda estimula no presente da personagem.

A biografia dos fatos vividos no espírito da personagem ao revivê-los não permite que o conto obedeça a uma ordem linear, haja vista que as lembranças não seguem nenhuma lógica ao serem trazidas para o presente através da memória.

Esse instantâneo da vida de Chico focalizado pelo narrador trabalha em comunhão ao princípio de que o tempo exerce no indivíduo uma soma de experiências. É por isso que, mesmo partindo de um recorte preciso, a de uma cena particular, do ambiente íntimo

do quarto, o conto segue uma seqüência de acordo com o acúmulo de situações tristes de acontecimentos sentido pelo "homem-menino febril que vive no quarto, apavorado pela delicadeza de suas lembranças e que é obrigado por todos da família a se embrutecer, a acordar, a se levantar, a parar de sonhar com a avó"²⁰⁵.

Tanto se lembrava dela!
 Diziam que era a única coisa que ele dava: falar na vovó!
 Quando era viva a Vovó, andava-lhe sempre agarrado às saias e parecia
 uma verdadeira sobra atrás ela...
 Ajudava-a, isto lá era... Ou talvez atrapalhasse mais do que ajudasse;
 contudo, estava sempre procurando adivinhar o que ela queria para ir buscar,
 para ir fazer por ela... (p.154)

Mesmo com a morte da avó, a personagem continua buscando apoio em sua figura. O protagonista vive agora apoiado pelas lembranças e só através destas que ele consegue ter algum conforto. Ao recorrer, constantemente, a inúmeros fatos passados, sem uma seqüência casual, o conto dilui-se em fragmentos que, de modo algum, estão em sintonia com a causalidade. Por essa afirmação fica evidente que de fato, seria impossível situar esse conto dentro da proposta de Poe a qual diz que o epílogo deve estar claro para um contista antes de seu início.

O garoto, homem agora, não consegue desvencilha-se de seus dramas. A figura da avó serve de apoio para seus medos, como se ele somente vivesse através da lembrança dela. O protagonista está quase alheio ao seu presente, percebendo seu entorno apenas quando ouve alguém da família falar sobre ele ou quando sente se aproximam de seu quarto. De resto, a personagem é um ser à parte no mundo de seu quarto e que, ao final do conto, chega a sonhar com a volta da avó.

— "Oh! quem sabe, quem sabe se a Vovó não seria capaz de aparecer ali, à porta?"
 E havia de perguntar a ele, muito boazinha:
 — " Que está fazendo aí, Chiquinho?"
 Ele responderia, em voz trêmula e se remexendo, à beira da cama:
 — "Estou pensando na Princesa Azul, vovó! E no Príncipe, que se deve casar com a Princesa!... " (p.155)

²⁰⁵ BANDEIRA, Julio. "O quarto das maravilhas de Sebastianópolis". In: MAGALHÃES, Adelino. *Sebastianópolis*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, divisão de Editoração, 1994. p. 11.

Em "Chico-Vovó" não há um desfecho para o drama vivido pela personagem, sua história apresenta os problemas, sem no entanto, solucioná-los. Nesse sentido, da mesma forma que Angelides diz que nos contos de Tchekhov "prevalece o desfecho 'inacabado', reticente, propondo uma interrogação"²⁰⁶, esse conto de Magalhães também se encontra na mesma posição, pois a unidade de efeito fica fora dos limites da narrativa por não obedecer a lei da causalidade, ou seja, um acontecimento ligaria-se a outro tendo em vista seu desfecho.

Não obstante o conto estar recheados de detalhes a respeito das emoções da personagem e de seu mundo subjetivo, Adelino Magalhães procede na construção poética desse conto de maneira que a narrativa não perca seu contato com a realidade material ou melhor, com o ponto de partida inicial.

Equivoca-se quem imaginar que com a ausência de um enredo tradicional e com a ausência de uma seqüência casual para os acontecimentos, "Chico-Vovó" desvincularia-se, por completo, da realidade exterior. Apesar de sua dimensão psicológica, o conto não abandona a realidade objetiva pois, ela terá a função de manter a narrativa dentro dos limites e do recorte escolhido para o conto. Dessa maneira, esse procedimento mantém sempre em plano central o recorte que, previamente escolhido, não se dilui ao ser, algumas vezes ao longo da história de Chico, colocado à parte para dar vazão às impressões do protagonista.

5.5 5ª DIVISÃO: "CASOS E IMPRESSÕES"

A última divisão de *Casos e Impressões* é a que vem tendo maior atenção por parte dos estudiosos da obra de Adelino Magalhães. Não é difícil imaginar o porquê dessa preferência, pois, nesses últimos contos, o desregramento da linguagem, a fragmentação, os monólogos e o impressionismo ganharam muito maior destaque, no conjunto, do que nos contos anteriores. Esses contos finais são compostos de sete histórias: "Pássaro Morto", "Loba", "Francisco", "Gari", "Na encruzilhada", "João Amazonas", "Sonho acordado de uma noite de estio".

²⁰⁶ ANGELIDES (1995) p. 103.

Todos eles são narrados em primeira pessoa e, excetuando-se "João Amazonas" e "Na Encruzilhada", o restante são monólogos interiores em que o número de personagens se reduz a apenas um. De acordo com Sonia Brayner:

A última seção de *Casos e Impressões* apresenta de forma flagrante em seus sete contos essa encruzilhada em que se acha o conto, que recebe, então, a mesma amplificação de conceito ficcional que o romance da época. Tendem à subjetividade lírica máxima do poema em prosa, obedecendo às condições de brevidade e concentração que lhe são essenciais.²⁰⁷

Dessa divisão, escolheu-se trabalhar com os contos, "Francisco" e "Sonho acordado de uma noite de estio". O conto "Francisco" é, de forma caracteristicamente impressionista, a retratação do processo de construção introspectiva dos sentimentos da personagem através da lembrança, da recordação e da reflexão.

De acordo com Eugênio Gomes, a obra de Adelino Magalhães é quase toda composta de forte estrutura subjetivista e de grande introspecção psicológica. Para o crítico, o conto "Francisco" é o ponto de partida da excursão quando o que prevalece é "a realidade mental sobre o ambiente físico"²⁰⁸.

A história de "Francisco" é curta, no entanto, densa, principalmente no que diz respeito às reflexões da personagem central. "Francisco", como quase todas narrativas de *Casos e Impressões*, é condensado em um único episódio: as divagações do protagonista sobre um mendigo. Esse conto também se distancia das técnicas convencionais para o gênero, principalmente no que diz respeito à falta de linearidade e o abandono ao tempo cronológico.

A cena principal, selecionada pelo autor para o núcleo do conto é a de um sujeito, não nomeado, que dentro de seu quarto e uma noite de chuva, sente-se atormentado por questões morais e sociais desencadeadas pela lembrança de um mendigo que costuma morar em sua calçada. Desse ponto de partida será feita a focalização da personagem angustiada que se questiona sobre a miséria humana.

A meio a todas essas lembranças e pensamentos da personagem, o leitor depara-se com a decepção da personagem frente à impossibilidade de mudança do destino da humanidade e, em sentido mais restrito, a impossibilidade de igualdade entre ela e o mendigo. O narrador, que é também personagem, mortificado pela insônia e aflito ao recordar sua inércia diante dos problemas sociais, revela a preocupação em retratar as emoções provocadas

²⁰⁷ BRAYNER (1979) p. 189.

²⁰⁸ GOMES (1963) p. 60.

por elementos da realidade objetiva em seu íntimo, dando ênfase, sobretudo, ao drama existencial causado pela culpa, numa atmosfera de inquietude a qual perpassará por todo o conto.

Em "Francisco", o leitor pode acompanhar, de muito perto, os sofrimentos do protagonista que, de acordo com Herman Lima, são, nos contos modernos, chamados de "heróis da consciência"²⁰⁹. Ao romper com a forma do conto tradicional, aquele atrelado ao episódio e a anedota, e preferir a narração dos estados da alma com ênfase no mundo interior das personagens, o conto moderno utiliza-se de procedimentos que, numa primeira leitura, obscurece a substância narrativa. Isso se dá pelo uso de uma linguagem introspectiva, concentrada na desordem do pensamento.

É por isso que Denise Mafra Gonçalves afirma que nesse conto, por causa dos sucessivos trabalhos da consciência entre idas e vindas ao/do passado, haveria a presença da consciência em fluxo da personagem. Uma posição mais cautelosa é defendida aqui; acredita-se que a história, mesmo trabalhando com elementos não organizados, é narrada de forma trabalhada pelo narrador. A linguagem pré-verbal, que caracterizaria o fluxo da consciência, não é encontrada nesse conto, portanto, essa técnica narrativa está ausente.

Aparentemente, o narrador organiza seus pensamentos em vista de um possível leitor, tentando alinhar a desordem do pensamento. Através das impressões, a personagem retrata os seus sentimentos de modo que ao leitor seja possível compreender muito proximamente tais sentimentos. Para que isso ocorra, é necessário, obviamente, um certo trabalho da prosa narrativa e isso será dado pela construção organizada da focalização do narrador.

De forma contrária, a consciência em fluxo é desorganizada e não há a mínima preocupação por parte do narrador com o leitor. O narrador do fluxo da consciência não tem interesse que seus sentimentos ou emoções sejam entendidos pelo leitor, ele não tem obrigação de se fazer entender por quem quer que seja. A narração da consciência em fluxo importa-se somente em narrar o que vem a mente da personagem, sem a preocupação se vai ou não ser entendido.

"Francisco" desvia da estrutura formal do conto por outros motivos, principalmente pela ausência de tensão, pelo desfecho inacabado e pela narrativa quase amórfica, além daquilo que já foi comentado: a falta de linearidade e abolição do tempo cronológico. O conto, um monólogo interior, onde o leitor é colocado desde o início dentro do

²⁰⁹ LIMA (1969) p. 111.

pensamento da personagem, faz pouca alusão à realidade objetiva e quando a faz, tem como intenção demonstrar uma visão totalizante entre os dois universos da personagem: o das suas indagações e pesares e o universo que se apresenta como real.

Isso faz com que o narrador não se desvincule da matéria a ser narrada mesmo quando parece estar absorto em lembranças. Esse procedimento de intercâmbio entre o mundo objetivo e o subjetivo, próprio do estilo impressionista, revela a troca entre o ambiente e a impressão que esta causa ao narrador. Nesses momentos de devaneios, a intriga quase desaparece para dar vazão às sensações.

"Francisco" foi dividido pelo narrador em três momentos. No primeiro, a personagem é levada através dos pingos da chuva a lembrar-se do mendigo Francisco, desde o tempo quando o pobre morava em sua calçada até o dia em que ele foi retirado da rua por um guarda. Assim, de forma breve, através de um curto relato, o leitor já é capaz de compreender do que a história tratará. Está, portanto, revelado o recorte escolhido pelo autor para o desenvolvimento da narrativa.

Oh! eu me lembro o dia em que, ao lado do guarda, ele desceu a ladeira, mais indiferente do que trôpego, numa despersonalidade idiota... E se foi para nunca mais voltar... (p.166)

Já no segundo momento, a personagem continua elaborando suas lembranças de maneira que o mundo que a circula seja absorvido por seus pensamentos. No foco narrativo misturam-se pensamento e realidade. O narrador informa ao leitor que suas lembranças são feitas enquanto está se deitando, preparando-se para dormir:

Depois, remexendo-me apagadamente sob as cobertas, num deslumbramento sinfônico de largas recordações surgidas em cortejo: —"Ei-lo! Ei-lo em suas muletas, desengonçado, à beira da calçada! Ei-lo com sua cartolinha, espectral, acentuando em circunflexo o hiato da furiosa cabeleira, achatada, pedindo os horizontes, nos seus enfarruscados anéis abertos cor de ouro velho!

E debaixo dela, no rosto longo, a barba em ponta — ei-lo! — e a barba exige a direita, numa atitude gritadora de libertação ! E os olhos verdes são de um brilho triste, como dois destroços de consciência, naufragando da oceânica miséria, apática, do resto...

Ei-lo, e o resto é um monturo de lixo que tem dois olhos verdes, de um brilho triste!...(p.166).

Finalmente, no terceiro momento, o monólogo termina com a personagem quase que culpada pelo desventurado destino de Francisco.

Eu me lembro dele, como um pedaço de minha vida que se foi: como um pedaço da vida que não saboreei... que deixei ir... que mal percebi, adormecido, como sempre! (p.167)

Em virtude de já situar o leitor dentro de seus pensamentos, o eu-narrador, quando inicia as suas memórias, tem a intenção de revelar seu mundo interior que está em desordem. Através das reflexões, o protagonista tenta reconstruir sua relação com o mendigo e, assim, ser capaz de entender suas concepções e ideologias.

A par dessas considerações, fica mais evidente que o recorte desse conto é, portanto, o pensamento da personagem que, dentro de um quarto em uma noite chuvosa, divaga sobre as injustiças sociais. Ao barulho irritante da chuva que cai sobre o telhado soma-se a imagem da figura do mendigo, impedindo o sono do narrador e provocando certa inquietação em seu íntimo, posto que se vê inerte diante de fatos sociais que o incomodam. Assim, o processo que desencadeia as reflexões da personagem se dá através do barulho da chuva no telhado.

— "Goteja! Goteja! Pam!

Pam! Pam!...

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

— "Onde estará? Viverá ainda?"(pp. 165-166)

Da mesma forma que em contos anteriores o recurso sonoro é utilizado, —à guisa de exemplo, tem-se "Chico-Vovó" em que os barulhos dos passos no corredor fazem com que a personagem volte ao passado e recorde suas relações familiares tumultuadas —, em "Francisco", será através do gotejar da chuva no teto, o momento desencadeador da narrativa. Ao cair da chuva, a personagem lembra o mendigo. Assim, ao ouvir os pingos da chuva o eu-narrador conta sua vida vista através de sua relação com o mendigo.

Na confusão psicológica em que a personagem se encontra, a angústia desse seu conflito interno aumenta na mesma proporção que os barulhos externos da chuva, "Pam!

Pam! Pam", fazendo, assim, crescer a angústia da personagem que se atormenta pelo destino do mendigo, que, na verdade, significa, também, preocupar-se com o seu próprio.

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

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

A narrativa é estruturada de acordo com o barulho da chuva que, metaforicamente, martela o inconsciente da personagem, atormentando-a com a imagem do mendigo. As idas e vindas do pensamento, da memória e das reminiscências ajudam a elucidar essa particularidade. A narrativa em zigue-zague, característica da prosa de Adelino Magalhães, auxilia no processo da criação poética dessa história no intuito de acompanhar o ritmo do pensamento. Assim, o som do barulho da chuva no teto golpeia e dá ritmo às divagações da mente do eu-narrador, logo, o devaneio do narrador é comandado pelo ritmo da chuva.

Gotejava! E assim, mais um prego, mais outro prego e... outro fechem o vasto caixão das coisas idas, das misérias idas; daquelas, que na fúria de uma pertinácia minuciosa e incansável, sob a macabra fatalidade da luta, tal qual a toada desta chuva, foram rompendo o tempo, foram se afundando no infinito. (p.161).

Nesse ambiente do quarto, o narrador sonolento que se deixa levar pelos seus pensamentos acerca da sua vida em relação à do homem pobre, percebe a realidade que o cerca através do ruído da chuva no telhado, que interrompe por instantes o desencadear do fluxo dos pensamentos reflexivos da personagem e a traz de volta ao mundo objetivo. A cena principal de "Francisco" , dessa forma, vagueia pelo quarto do narrador e fixa-se no pensamento da personagem que reflete sobre ela e o mísero homem. Assim, a realidade objetiva é colocada em um plano menor e o conto passa a trabalhar com os fragmentos da vida do protagonista sobrepondo-os uns aos outros no ato de pensar. Logo, a realidade subjetiva é colocada em evidência em "Francisco".

A angústia provocada pela insônia, pelos pensamentos sobre Francisco e pela chuva é ponto chave para o entendimento do conto. A angústia pode ser gerada por

vários motivos, vale salientar que esse sentimento é muito importante nos contos de Adelino Magalhães e, portanto, merece uma atenção diferenciada.

O sentimento que causa a angústia nessa personagem é a culpa. Em toda a história de "Francisco", a angústia se apresenta tão eminente que, não exageradamente, leva a personagem quase à beira da loucura, visto que o eu-narrador parece não conseguir livrar-se dos pensamentos que o atormentam.

A angústia por uma culpa não está presente só em "Francisco". Dentro dessa última divisão, outros dois contos têm como tema central a culpa, são eles: "Pássaro Morto" e "Loba". Nessas duas histórias, as personagens se culpam por terem praticado atos covardes. Em "Pássaro Morto", a personagem culpa-se por, maldosamente, matar uma andorinha e esse sentimento a persegue em todos os momentos do conto:

Talvez ainda hoje, nada me impressione, tão esquisitamente, como o eco visual desse vóo; e nada me amargurou naquele dia tanto, e nos dias que e seguiram logo e nos dias que depois seguiram...
Nem a lembrança do fétido que a envolvia na manhã em que a arremessei podre, pela janela afora, com o lenço que agasalhara a derradeira esperança de sua ressurreição — nem a lembrança desse fétido fez cambaleiar em meu ânimo a impressão acenadora, saudosa e plangente da andorinha que, às toalhas, martirizei, em meu quarto! (p. 163)

No conto "Loba", o remorso da personagem é por, ele próprio, ter mandado seu animal de estimação, uma cadela dócil e amiga em oposição ao seu nome. A história inicia-se quando a personagem central vê na rua um animal parecido com Loba e reconstitui em sua memória a crueldade de que foi capaz, ou seja, rejeitar seu animal quando este adoecera. O que se vê no conto é um relato infeliz e angustiado da personagem arrependida de seus atos.

Um dia, os bichos atacaram-na e tivemos que soltá-la, à rua, longe de casa, na Lapa... Todos os remédios haviam sido ineficazes e os seus grandes pêlos ruivos e encaracolados haviam caído, um a um... Mas daí a horas, enquanto jantávamos, as crianças se puseram a falar "dela" choramingando; e as senhoras da casa se comoveram também, querendo contundo animar os pequenos; e nós, os homens, meu irmão e eu, por fim, nos enterneceamos com as lembranças do pobre animal! Pusemo-nos a nos recriminar, mutuamente, pela idéia de mandá-la por à rua, sm mais nem menos, sem considerações pela sua amizade anos; em considerações pela sua natureza mansa... mansa! (p.165)

Em "Francisco", a angústia, no desenrolar das lembranças, começa a ser evidenciada por seu sentimento de culpa em virtude da desigualdade de condição social e material entre a personagem e o mendigo. A personagem deixa transparecer, tendo em vista o seu relato, que quer ser redimir de sua vergonha por ter uma casa e uma cama enquanto busca manter uma relação cordial com Francisco.

Quando oferece abrigo para o homem numa noite de chuva como aquela, o mísero recusa e o protagonista narra sua decepção:

Despeitado, voltava eu, com o eco daquela arrogância de vagabundo, com o eco daquela minha derrota ante a possibilidade de fazer o bem; voltava envolto no cobertor, pisando o cimento encharcado do jardim, apanhando a chuva fria e fisgadora.(p. 166)

No entanto, o mendigo rejeita a amizade da personagem o que a deixa em situação de humilhação. Nessa trilha, a miséria dos dois se interpenetra: a do mendigo, sua miséria social e material; a da personagem, uma miséria, do ponto de vista da consciência moral, que o acusa na sua subjetividade sobre as injustiças que acarreta o mendigo e da qual ela faz parte como um impotente protagonista na restituição da justiça.

Por fim, Francisco, a imagem que vem à mente do protagonista através do barulho da chuva, traz à tona questões que o protagonista não quer se preocupar, pois o incomodam posto que se reconhece omissos perante a miséria de vida levada pelos que não tiveram as mesmas oportunidades. O mendigo parece também fazer essa ligação pois nas recordações do protagonista, o mísero sempre o trata com frieza: "Às vezes, cumprimentava-o com carinho: secamente outras e por fim não o saudava mais, retribuindo com minha indiferença a invencível rudeza dele." (p.167)

A rejeição de Francisco em relação às insistentes investidas do protagonista traz à luz um outro Francisco, o santo. O título, como se viu em "A memorável noite de Santo António", pode dizer muito sobre a obra e, adianta-se, ficará ainda mais evidente no conto "Sonho acordado de uma noite de estio". Em "Francisco", a aproximação entre o título e santo cristão é quase inevitável.

Segundo Le Goff, o santo de Assis, homem de posse, se faz pobre no intuito de, através do assistencialismo, resgatar a dignidade dos necessitados e criticar a riqueza da

Igreja.²¹⁰ No conto de Adelino Magalhães, a situação de Francisco é diferente, o mendigo não optou pela pobreza e rejeita o assistencialismo do protagonista.

A história do Francisco do conto é avessa à história do santo. Em "Francisco", o mísero não dispõe da fortuna que possa desfazer para seguir um caminho de penúria, ao contrário, a vida impõe as condições injustas para que ele seja miserável. Não há escolha para Francisco.

Ao repelir a ajuda da personagem central, Francisco parece entender o processo de exclusão social que vive e que é fruto de um sistema que, para se manter, gera, a cada dia, muitos outros Franciscos. O pobre, ao não aceitar ajuda do rico, parece não querer participar de um assistencialismo de fachada. A atitude do protagonista que quer praticar uma caridade apenas aumenta o fosso entre a pobreza e a riqueza, pois o narrador, através da pseudo-benevolência, quer desvencilhar-se da culpa por ser bem sucedido. Assim, sua ação não é voltada para o outro mas sim para si próprio. Isso quer dizer que o efeito da ação da caridade serve para apaziguar a sua própria consciência, ou seja, o protagonista deseja se redimir frente sua omissão às injustiças.

Para o recorte desse conto, novamente Adelino Magalhães traz o drama da miséria. No entanto, diferentemente de "A Prisão da Candonga" e "A Nicota do Castelo", a linguagem intimista usada pelo narrador em forma de impressões que a noite, a chuva e a lembrança do mendigo provoca em seu íntimo acaba por encobrir uma análise mais social ou crítica da vida miserável levada por Francisco. De acordo com Brayner, isso se dá porque a visão que Adelino Magalhães "tem da alienação e da pobreza é uma confusa mistura de caridade e utopia social: lamenta, acusa os ricos, aponta as injustiças mas sempre numa tonalidade exortativa e pouco aprofundada na realidade das contradições do País".²¹¹ Daí resulta o que anteriormente foi tido como uma fala menos ácida do que a de Lima Barreto, posto que a realidade social na produção contística de Magalhães acaba sendo sufocada por reflexões subjetivas.

Nas narrativas de Adelino Magalhães há uma indignação com a situação de penúria vivida pelos pobres. Porém, em "Francisco", as dúvidas do narrador repercutem de maneira que as evocações da subjetividade se sobrepõem ao questionamento social, diferentemente do que é feito por Lima Barreto. A narração intimista de "Francisco" acaba

²¹⁰ LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Tradução de Marcos de Castro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

²¹¹ BRAYNER (1979) p. 221.

por abafar essa incidência o que poderia sugerir apenas que o narrador se compadece de um mendigo sem, no entanto, pretender criticar ou indagar sobre o porquê da miséria do outro.

Assim, a narração em círculos sempre se volta sobre os mesmos pensamentos — a noite, a chuva, o mendigo, a omissão do narrador, a rudeza do mundo — é interrompida sem qualquer preocupação com um final conclusivo:

Há quanto tempo, não falava com ele, não pensava nele, não o via!...
 Ele não saíra entanto, um dia que fosse, dessa rua em que moro; sobre cujo calçamento escuto o teimoso pingar da chuva...
 Pam! Pam! Pam!
 E lá, em cima, no teto do quarto, goteja!goteja!... (p.168)

Mais uma vez, dentro de *Casos e Impressões*, o conto chega ao final sem o tradicional desenlace. É pertinente salientar que seria impossível um final acabado frente as inúmeras dúvidas que assolam o espírito do protagonista. "Francisco" mergulha profundamente dentro da consciência do narrador e de lá traz à tona mais incerteza do que respostas para suas angústias.

O outro conto escolhido é "Sonho acordado de uma noite de estio" O conto é a representação dos pensamentos, recordações, lembranças e memórias do personagem em uma noite de insônia. A partir dessa última divisão, as narrativas parecem perder quase que por completo à ligação com o cânone tradicional do gênero.

Nessa história, o recorte é de uma personagem, não nomeada, em uma noite de insônia. A história se passa dentro do ambiente íntimo do quarto onde os pensamentos do indivíduo insone ganham quase que vida própria. A preocupação com a tensão dentro dessa narrativa é nula o que distancia, certamente, esse conto da herança da produção contística que era, comumente, empregada até ali. Sem tensão, elemento importante para o conto tradicional, "Sonho acordado em uma noite de estio" leva ao leitor somente a narração do estado intimista da personagem que reflete acerca da sua própria vida.

Os movimentos internos do conto, embora dentro do limite preciso da noite e do quarto, vagueiam pelos momentos da vida da personagem. As idas ao passado, através da recordação, e a retomada ao momento presente, provocada pelos barulhos da rua, não levam em consideração a linearidade dos acontecimentos, fazendo com que a narrativa desenvolva-se numa dinâmica próxima aos movimentos de ziguezague.

Assim, o ponto máximo do conto, que deveria ser provocado pela tensão, é velado e torna-se quase inexistente posto que a diluição da narrativa em fragmentos do passado e projeções do futuro abafa o efeito de manter o leitor em suspense.

"Sonho acordado de uma noite de estio" é, então, a tentativa do personagem para ordenar dois universos: o universo que se apresenta como real, a partir da consciência que o protagonista tem de que ele está inserido dentro de um determinado tempo e espaço, e as impressões dessa mesma realidade em seu espírito revelando, assim, o universo caótico de suas sensações.

O confronto entre os dois mundos é ponto central da narrativa. O conto, grosso modo, oscila, semelhante a um pêndulo, entre os intervalos de vigília e do sono do personagem, flutua entre estes dois mundos: o psicológico e o objetivo.

A história inicia-se com o despertar do personagem pelo choque de uma lâmpada contra seu leito. Isto é levado ao conhecimento do leitor, como quase sempre acontece, pela fala do narrador. A partir desse ponto o que se percebe é apenas o trabalho da memória do personagem, que nesse caso, é também narrador. Para o ato de selecionar um recorte da realidade para a substância narrativa, Adelino Magalhães opta, dentro dessa história, por fragmentos soltos da vida desse personagem que vão ser lembrados durante toda essa noite de insônia.

Nessa história pode ser percebido o abandono das formas clássicas do conto, principalmente no que se refere à forma de representação do conteúdo a ser narrado. O conto é estruturalmente dividido em quinze segmentos separados por asteriscos. O impressionismo aparece em todos os quinze segmentos do conto. Basta uma lembrança para, em seguida, o personagem iniciar o relato das impressões desse episódio em seu espírito.

Apesar dessa divisão parecer muito segmentada, por apresentar os fragmentos soltos dos pensamentos do personagem, é de se notar que cada um dos fragmentos contém um fato que instantaneamente remete a uma certa lembrança ou a uma outramemória. Isto está de acordo com as associações que se fazem durante o ato de pensar, de lembrar ou de recordar. Veja-se a passagem:

Sombras que desfilam... vós, Dona Mariana e tu, minha linda Dona Conceição...

* * *

Diz-me Dona Mariana, a coser junto de sua vela, com seus óculos de aro de ouro:

— "Conceição não tem juízo..."

Dona Conceição, em casa, procura explicar o caso à sua maneira...
 Conceição, de fato, bem pensado... não tem juízo... Mas é tão bela! Tão ineditamente bela!

A gente procura desculpar tanto essa abstrata cabecita de pintura pré-
 rafaélica!

— Bem! Bem! Isto é "caso"? Isto é "impressão"?

— Uma noite... sonho acordado de uma noite de estio. Dona
 Conceição! (p.183)

Não se pode, no entanto, afirmar que existe uma relação de "causalidade" entre o objeto e a sensação provocada por ele. Pois, mesmo que o personagem subordine uma recordação a um acontecimento, ele não estará preocupado em discernir a causa de sua sensação; o procedimento consiste em apenas de retratar o mais fielmente possível as emoções recebidas. O que não acontece com a "causalidade" caso em que "um agente, imaginário ou real, [...] é sempre visto como a causa de uma sensação que pode ter sido produzida."²¹² Dessa forma, ao relacionar um segmento com outro, o personagem apenas exerce sua capacidade de abstrair de um objeto sua sensação sem a preocupação de qualificar esse mesmo agente, real ou imaginário.

Os momentos de impressionismo se entrecruzam com a realidade empírica e novamente se volta para o universo das emoções. Esse ato de mesclar realidade e impressão, próprio desse estilo, também serve como um organizador textual que funciona no intuito de delimitar o recorte do que se pretende narrar. De outra forma, sem a preocupação de limite dado pelo recorte, o conto perderia em processo constitutivo da narração e, se assim fosse, o leitor ficaria diante apenas de palavras soltas e que, talvez, nada significasse.

A disposição interna dos segmentos dentro de "Sonho acordado de uma noite de estio" pode ser entendido como o "movimento dos átomos dentro da estrutura de um núcleo", essa técnica permite "transcrever o mundo, envolto na emoção onipresente, com a emergência da justaposição inusitada de diversos níveis de realidade, palavras, reflexões e citações das mais variadas procedências."²¹³ Veja-se:

Pálidas amantes!...

E se foi tudo!...

Oh! a culpa desta insónia está no choque da lâmpada contra o espaldar de
 leito!

Eu já ia dormindo...

²¹² GIBBS (1956) p. 177. " an agent, imaginary or real, which is always seen to be the cause of any sensation that may have been produce."

²¹³ BRAYNER (1979) p. 193.

Passam. Sem cessar, os automóveis!
 Que voragem! A voragem da vida, sem dúvida!
 Está tudo perdido!
 Contam-se angústias: não mais se chora...
 Monstruosa Dona Estela que te queixaste da ingratidão de tua filha, nesta
 mesma sala onde a carregaste ao colo... onde sorria ela, pequenina, à tua
 Carícia, só... só... à tua Carícia!
 E nem uma lágrima, nessa queixa quase distraída!
 Tudo se abisma... em quê? para onde?
 No meio da voragem, um grande olhar humano, e espantado, terrível, em
 alvo...
 A noite vai alta... duas horas talvez! (p.183-184)

* * *

Assim, a atmosfera mental que predomina no conto não perde seu contato com a realidade, o que demonstra que o autor estava certo do que queria representar. O autor escolhe a noite e a intimidade do quarto — visto que ambos são muito propícios para divagações saudosas e, ao mesmo tempo, angustiante — para o delimitar e o condensar da sua história. Uma noite de insônia leva o personagem a se interrogar sobre as questões que são inquietantes para ele enquanto homem mergulhado entre dúvidas morais e filosóficas. Transitam pela mente do personagem todos seus sentimentos: a piedade, a injúria quanto à modernização da cidade, os pequenos namoricos e o questionamento do valor da vida.

Tudo isso parece querer trabalhar para que o espaço íntimo do quarto se torne ainda mais deprimente, sufocado pela expansão do barulho do tiquetaque do relógio que conta o tempo, mesmo que, como indica o personagem, se tenha certeza de que o tempo possa nunca ter fim. O corte segmentado se ajusta ao somido feito pelo relógio; os ponteiros andam pelos números mudando as horas e indicando a passagem transitória das pessoas pela vida, assim a consciência passeia pelas recordações mudando de pensamento: " Duas e meia!... Interessante o tique-taque do relógio!Que caveirenta paciência... a contar assim o tempo... a contar assim o que se não acabará jamais!..." (p.184)

Isto deixa claro que mesmo quando o personagem parece estar mergulhado em suas divagações, memória, recordações e impressões sobre a vida, ele não perde o contato com seu entorno e com a realidade circundante os quais podem ser percebidos pelo barulhos do relógio bem como pelo som das correntes do comboio que provavelmente passava pela rua e que novamente o desperta. "E o som estraçalhado das correntes do comboio parecia que estraçalhava meu pobre sonho, em turbilhões!" (p. 183)

A noção que o personagem tem da realidade pode ser percebida também pela recorrente pergunta que ele faz durante seus momentos de insônia. No conto, a

personagem por duas vezes se pergunta se aqueles fatos são casos ou apenas impressões em seu espírito provocadas pelas emoções das lembranças em um indivíduo insone. A passagem abaixo ilustra essa afirmativa:

História, deixa a fátua grandeza dos Heróis e diz-nos dos suspiros de cada anônimo que se perdeu por aí, nesta voragem inconcebível... História, apagadíssimo eco da voragem!...

— Mas, enfim, "caso", "impressão"?

Não sei! Que importa! (p.184)

* * *

Sobre essa dúvida do personagem, Sonia Brayner afirma que é a voz do autor-implícito que põe em dúvida "metalingüisticamente da própria concepção genérica de seu relato."²¹⁴ Esse fato já foi mencionado quando, a respeito do recorte, Adelino Magalhães refletiu sobre a dificuldade que ele tinha de classificar sua obra dentro de uma terminologia.

A obra de Adelino Magalhães tem muito de autobiográfica. Suas angústias acerca da humanidade aparecem inúmeras vezes em seus escritos ficcionais. O já mencionado *Os Marcos da Emoção*, livro em que o autor faz várias reflexões no campo das ciências humanas, pode ser tomado como uma bússola que auxilia o entendimento de seus contos. O questionamento sobre o tempo eterno que angustia o personagem é também questionado pelo escritor:

Paro, cada princípio de noite, junto à muralha das cidades, à beira da estrada da humana crónica: rememoro os acontecimentos do dia. Sempre a "mesma coisa", neste milenário caminhar: e, de novo, sempre um surpreendente não-se-dar completo, do que se esperava... Muita fadiga! Fadiga, muito desalentada fraqueza! A noite desce, e uma pertinaz zoeira excita-nos os ouvidos: vem, por certo, de um eixo que gira soturno.

Nevrostenizante o rumor do eixo subterrâneo dos acontecimentos... e arregalamos o ser, ela campina noturna, na expectativa da voz final, Juno às muralhas da agitação...(p.735)

O recorte autobiográfico fica evidente em outros dois segmentos nesse conto. O segundo e terceiro fragmentos mencionam o comércio de secos e molhados "O grão turco". Essa loja foi de propriedade do pai de Adelino Magalhães, um comerciante português. A loja do pai era ponto de encontro para as conversas de toda as tardes. Em "Sonho acordado de uma noite de estio", a loja é lembrada com piedade e doçura:

²¹⁴ BRAYNER (1979) p. 178.

Por que não poderá isto ser muito simples?
Depois... depois... que tenebrosa loja é
essa?

Um pobre turco de triste cabeça caída, neste exíguo espaço classificado em multicores pacotes de fazenda e bugingangas. Que faz ele, assim, só?
Oh! a vida seria uma injustiça insofrível se o tédio não fosse a miséria dos ricos!

Um outro aspecto interessante a ser apontado para o ato de Adelino Magalhães selecionar este recorte para o conto diz respeito ao título da obra. "Sonho acordado de uma noite de estio" remete à lembrança da peça do dramaturgo inglês William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*.²¹⁵

Esse recurso de atribuir aos títulos das obras um tema conhecido para reelaborar um conteúdo novo é visto por Erwin Theodor Rosenthal como um procedimento recorrente nas obras de vanguarda. Dessa forma, os títulos

destinam-se geralmente a expressar a perplexidade, as dúvidas e a insegurança, quando não se trata de fragmentos de citações que espantam ou confundem o leitor. Trata-se, freqüentemente, de peculiaridades e invenções literárias, cujas origens por vezes podem contribuir para a compreensão das intenções do autor.²¹⁶

Rosenthal ainda menciona alguns romances que partindo de um tema mais ou menos conhecido dão a ele um significado inusitado. É o que acontece, segundo o autor, com *Ulysses*, de James Joyce, em que as andanças do personagem "não se referem a odisséias mitológicas e ao regresso do herói, mas sim à vida cotidiana de pessoas comuns."²¹⁷

Assim como no conto, a peça também trabalha com materiais heterogêneos em sua composição. Na comédia shakespeariana, os personagens são surpreendidos por um duende que brinca com os casais pondo-lhes nos olhos um feitiço para se apaixonarem um pelo outro enquanto dormem. Ao despertarem, os personagens de Shakespeare não sabem se o que se passou com eles foi apenas um sonho ou se foi realidade de fato.

²¹⁵ SHAKESPEARE, Willian. "Sonho de uma noite de verão".In: *Comédias*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: UnB/ Melhoramentos, 1982.

²¹⁶ ROSENTHAL (1975) p. 157.

²¹⁷ ROSENTHAL (1975) p. 157.

Contra-pondo-se ao título da obra de Shakespeare, o autor dá um título paradoxal a sua história: "*Sonho acordado de uma noite de estio*" (grifo meu). Diferentemente dos personagens ingleses que vagueiam por bosques, um espaço aberto, e não são seres autónomos em suas ações, o personagem do conto está trancafiado em um quarto onde reflete sobre a existência humana. O desacordo entre o substantivo "sonho" e adjetivo "acordado" transmitem o flutuar entre o sono e a vigília, entre problemas reais e seus desdobramentos no íntimo do personagem.

Enquanto os personagens shakesperiano não agem por conta própria, sendo enfeitiçados, e, assim, não são responsáveis por suas condutas; o personagem de "*Sonho acordado de uma noite de estio*" lida com o mundo real e questiona até que ponto a realidade e o sonho influenciam em seus pensamentos. Diferente do que acontece na peça inglesa, o personagem acometido pela insónia do conto não é vítima de nenhuma magia. Embora o protagonista esteja oscilando entre a consciência e a inconsciência, as suas reflexões são muito lúcidas e elaboradas, o que impediria dizer que o delírio seja incontrolável e ilógico.

Como, por exemplo, a passagem:

Quantos livros, nestas minhas estantes!

Quantas filosofias, quantas ciências, quantas hipóteses e quantas verdades! Quantas sensações, quantos desvarios, quantas dores e quantas visões, dentro da policromia destas capas elegantes! O Universo espremido nestas estantes!

E por estes livros, eu abraço a grande Ânsia humana, a Ânsia das coisas, a Ânsia universal.

Evolvo-me na aspiração que vai da molécula ao maior sol: e choro de emoção, neste vôo monstruoso que se vai, como se fosse envolvido na maior sinfonia de todos os Tempos!

Outras duas configurações, caras ao escritor, também se destacam nessa passagem. O primeiro, a desconfiança dos aspectos cientificistas, postos em xeque no começo do século passado; o segundo, a sua visão materialista da vida, composta por átomos e moléculas, como afirma Brayner:

O predomínio desse culto à matéria em sua estrutura já impregnava a cultura ocidental desde as descobertas da física e da óptica: o movimento pictural impressionista foi seu grande divulgador. Desta época em diante, só se acentua a preocupação com a transformação das coisas sob a passagem do Tempo, a importância do observador nos fenômenos, a meditação filosófica e psicológica sobre a ética da força e a multiplicidade do Eu.²¹⁸

²¹⁸ BRAYNER (1979) p. 200.

A realidade inquietante que provoca sofrimento no personagem do conto é o motivo que o mantém em estado de reflexão e, ao mesmo tempo, de incerteza quanto a essa mesma realidade. No conto, tudo isso é narrado com um procedimento estético pouco explorado na literatura do começo do século XX: a fragmentação e a montagem. Nesse sentido é que Rosenthal afirma que:

Essa literatura moderna baseia-se na tentativa de encontrar a verdade, e a exposição (frequentemente assumida por um eu-narrador) afigura-se difusa e indeterminada, pois a origem da experiência é indefinível, ou então trata-se de uma representação subjetiva e informal da busca da realidade. Por esse motivo o desenrolar da narrativa é interrompido por recordações do passado e antecipações do futuro, uma técnica na qual os diversos planos narrativos muitas vezes se revezam imperceptivelmente, sem que modificações temporais do verbo ou observações específicas advirtam o leitor da alteração da perspectiva²¹⁹

O tom do conto não é leve como o da comédia de Shakespeare feita para provocar o riso. No conto, as reflexões do personagem servem para demonstrar um sujeito imerso em reflexões filosófico-morais que não estão, de modo algum ligadas ao tom humorístico. Em todos os segmentos do conto o que prevalece é a melancolia de um indivíduo dentro de um mundo miserável.

Nada parece fazer sentido aos olhos do personagem que apenas se pergunta o porquê da vida. As questões que emergem estão sempre ligadas ao grande enigma universal: de onde se vem e para onde se vai. O sujeito atormentado pela noite é a figura solitária que percorre, através de pensamentos, a reconstrução de sua própria vida.

Eu quisera amar a cada homem, cada coisa, cada forma e cada sensação!
Sempre a insónia...
Tudo vão! De que vale vida?
Eu quisera ser um babilónico rei; um Rei de Legenda Rubra!
Seria um Rei moreno, de olhos profundos, fatais, cercado de cortesãs,
envoltas em gaze branca e cercado de perfumes esgaldados e modorrentos!

O conto termina com um arremate do personagem sobre todas as recordações feitas durante o período da insónia. Novamente, ele retoma o fato da lâmpada tê-lo despertado e percebe que seria impossível, depois de todos os pensamentos e reflexões, reconciliar o sono outra vez.

²¹⁹ ROSENTHAL (1975) p. 159.

Recordações deste dia — o turco solitário, o lápis do diretor, Dona Conceição... e tantas outras recordações de dias, de tempos passados!... Para onde ides vós, recordações?

Foi, por certo, o ruído desta lâmpada... Eu já ia dormindo e, assustado, despertei da modorra!

Depois... conciliar o sono — impossível!

Que horas serão agora?

Talvez se me fechem as pálpebras à friorenta carícia da madrugada que, embuçadinha, aí chega! (p.185)

A dissolução da forma tradicional do conto em Adelino Magalhães, que veio se processando desde os contos de "Casos da Roça", encontra nessa última história seu ponto alto. A narrativa linear, que se desarticula em fragmentos, é transformada estruturalmente em movimentos flutuantes que dão ao gênero conto uma recombinação de elementos. Do contato com a subjetividade, com o poema em prosa e com as reflexões do próprio autor, "Sonho acordado de uma noite de estio" admite de modo mais explícito o afastamento da narrativa das partes definidas onde o desfecho desempenha um importante papel, próprias do conto mais tradicional.

Não obstante, vale salientar que, mesmo que tenha causado estranheza a utilização do procedimento mais intimista na prosa de Magalhães, o processo de recortar, em *Casos e Impressões*, apresenta-se em acordo com os procedimentos tradicionais como: brevidade, condensação e episódio único. Pode-se afirmar que o recorte é também, neste conto, trabalhado pelo autor com cuidado para que a noção de limite seja usada em favor do entendimento do que se quer contar. De outra forma, com a ausência do limite, o conto perderia seu caráter enquanto forma narrativa caracterizada pela sintetização de uma determinada parcela da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro dos estudos literários, o papel cumprido pelo cânone parece ser indiscutível. O cânone desempenha a função histórica de eleger aquilo que uma dada sociedade considera digno e importante dentre outros qualificativos para ser legado à posterioridade como modelo de sabedoria, cultura ou beleza. O cânone, portanto, é responsável pelo gosto literário, pelos autores que serão estudados, pelos gêneros literários que serão privilegiados. Sobre o assunto Carlos Reis afirma que:

a formação do **cânone** decorre da articulada acção de, pelo menos, três fatores, inspirados por intuítos de ordem difusamente ideológica: a já aludida **selectividade** que trata de estabelecer, de forma não necessariamente sistemática ou programada, as obras e autores que correspondem a uma identidade cultural e literária, entendida como ortodoxa e maioritariamente representativa; a **continuidade**, ou seja, a permanência, ao longo de um tempo histórico alargado, de obras e autores que fundam nessa permanência a sua autoridade cultural; a **formatividade**, critério de ordem pedagógica e também ideológica, que leva a reter no cânone aquelas obras e autores que se entende serem reprodutoras de uma certa (e algo estável) ordem social e cultural, que se deseja insinuada no sistema de ensino.(grifos do autor)²²⁰

Sendo assim, vários são os motivos que levam a historiografia literária a engrandecer alguns nomes em detrimento de outros. No entanto, por vezes, alguns desses nomes colocados à margem surgem e causam perplexidade; não por terem sido redescobertos, mas sim por terem sido tão longamente esquecidos. O nome de Adelino Magalhães pode estar entre eles. Autor pouco conhecido, atualmente só aparece nas historiografias literárias em notas de rodapé ou quando as histórias literárias apresentam um cunho mais estilístico. Nesse sentido, é que se resolveu, através dos contos de *Casos e Impressões*, trazer à luz da atualidade esse autor pouco estudado.

As argumentações feitas ao longo do trabalho tiveram o objetivo de ajudar a conhecer a obra do autor Adelino Magalhães. Teve-se, também, a intenção de colaborar em outros possíveis trabalhos sobre esse autor do começo do século XX que, por não corresponder às estéticas vigentes da sua época, foi sendo preterido. Suas inovações foram muitas o que o tornaram objeto de muitas classificações: impressionista, surrealista, expressionista.

As mudanças ocorridas na literatura brasileira a partir do fim do século XIX e começo do século XX apostaram na dimensão interior dos seus heróis, como pode ser visto em Machado de Assis, Raul Pompéia entre outros. Quando, portanto, Adelino Magalhães surge, com *Casos e Impressões*, o espaço interior na prosa ficcional configurava-se em desenvolvimento, de uma narrativa objetiva e estática para uma outra mais intimista, subjetiva e amórfica.

Por partir do primeiro livro de Adelino Magalhães, essa pesquisa está longe de ser concludente. Todavia, o que se pretendeu foi, tendo em vista essa obra de estréia, construir uma trajetória de estudo sobre o escritor. Trajetória essa que não somente abordasse a vertente subjetiva e intimista da prosa de Magalhães, mas que facultasse novas visões para a leitura da obra do contista.

No caminho feito pelas páginas do livro, teve-se sempre em mente a preocupação de elucidar a criação poética de Adelino Magalhães. Para isso, foi visto através da análise do recorte, os pontos de confluências e afastamento entre o conto tradicional e as novas possibilidades de experimentações estéticas. Nas relações entre o recorte e conto em *Casos e Impressões*, o interesse foi o de ressaltar a existência da confluência entre esse elemento estrutural do gênero com os contos do livro.

Embora na obra estejam presentes vários elementos considerados inovadores, tais como a fragmentação, desarticulação do enredo, cortes no corpo do texto, o recorte funciona como um elemento de organização textual. Nos recortes de *Casos e Impressões*, mesmo quando as narrativas se tornam fragmentos da inconsciência, principalmente nos contos em monólogo interior, a história mantém sua ligação com seu núcleo inicial.

Da mesma forma que a releitura, dos modelos tradicionais do conto, feita por Adelino Magalhães, em *Casos e Impressões*, não pode ser desprezada; igualmente, não podem ser colocados de lado os contos que não se afastaram do modelo tradicional contístico mas, inovaram através de conteúdos, da linguagem e de temas diferenciados.

Em *Casos e Impressões*, em virtude do livro ser dividido em categorias temáticas, ficou ainda mais nítida a percepção do recorte, como indicado anteriormente. A preocupação foi, então, a de tentar colocar em evidência os elementos inovadores que Adelino Magalhães utilizou para que os recortes das histórias desdobram-se em universos de representações e significações maiores do que cada divisão poderia sugerir.

²²⁰ REIS, Carlos. "A Literatura como Instituição". In: *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 2001. p. 26.

Tendo em vista que o recorte estava nítido nas histórias, pôde ser constatado que esse elemento, em *Casos e Impressões*, desempenhou a função que lhe cabia, ou seja, a de ser o fragmento que serve como eixo estruturador da história. Entretanto, surgiu a dúvida: como Adelino Magalhães trabalha esteticamente o corte da realidade para que esteja presente a significação para além daquela fatia que se elegeu como cena nuclear?

Faltaria compreender como o escritor fez essa conexão entre recorte e significação, sem perder de vista a obra *Casos e Impressões*. Contatou-se então que o processo de composição artística escolhida por Adelino Magalhães parece ter dois ângulos. De um lado a estética impressionista, em intensidades diversas para cada divisão do livro e, por outro, a incorporação da realidade circundante do próprio autor.

O impressionismo encontra energia em quase toda as narrativas de *Casos e Impressões*, pois Adelino Magalhães elege essa estética como caminho para refletir a respeito dos conflitos interiores das personagens de forma artística. Ao lançar mão do impressionismo, o autor estabelece uma ponte entre o objetivo e o subjetivo. A realidade é filtrada pelos narradores dos casos do livro de modo que o mundo objetivo seja visto com as lentes do espírito. A fragmentação passa a ser o elemento mais explorado dessas narrativas cabendo ao recorte, elemento de suporte do texto, fazer com que todos os segmentos ganhem organicidade.

A outra vertente escolhida por Adelino Magalhães, essa um pouco distante do viés impressionista, é o recorte de cunho mais social. Essa face do autor, menos explorada e comentada, merece destaque, principalmente se se tiver em mente não só *Casos e Impressões*, mas o conjunto da obra do escritor. O recorte mais social oferece uma gama maior de possibilidades a respeito da obra do autor. Comumente lembrado somente pelas narrativas subjetivas, é deixado de fora de sua fortuna crítica a possibilidade de estudá-lo como um escritor que pensou seu tempo e incorporou sua visão de mundo na sua obra.

Dessa forma, a avaliação do recorte no mundo poético de *Casos e Impressões* proporcionou um olhar diferenciado sobre a obra. Identificado o recorte como ponto de apoio para que os contos não perdessem sua linha condutora, bem como manter a ligação entre os universos objetivos e subjetivos das personagens fica evidente que conexão estabelecida entre conto e recorte em *Casos e Impressões* foi definitiva para que se compreendesse a composição das narrativas do livro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. "Sinais de pontuação". In: *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Mário. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.

ANDRADE, Muricy. "Testemunho". (Transcrito de *A Nova Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1936) In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas* Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

_____. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ANJOS, Augusto dos. *Poemas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BANDEIRA, Julio. "O quarto das maravilhas de Sebastianópolis". In: MAGALHÃES, Adelino. *Sebastianópolis*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, divisão de Editoração, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" In: *Os Pensadores*. Vol. XLVIII. 1º edição. Tradução: Otília B. Fiori. São Paulo: Abril, 1975a.

_____. "O Narrador". In: *Os Pensadores*. Vol. XLVIII. 1º edição. Tradução: Erwin Theodor Rosenthal. São Paulo: Abril, 1975b.

_____. "A Modernidade". In: *A modernidade e os modernos*. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975c.

BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRAYNER, Sonia. *O labirinto do espaço romanesco*. Tradição e renovação da literatura brasileira 1880-1920. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1979.

BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2002.

_____. "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.

_____. "Realidade e Realismo" (via Marcel Proust). In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTRO, Silvio. *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHAVES, Flávio Loureiro. "O aniversário de Brás Cubas". In: *História e ficção*. 3ª edição. Porto Alegre: UFRS, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1973.

COUTINHO, Afrânio. "Simbolismo. Impressionismo. Transição." In: *A Literatura no Brasil*. Volume IV. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A, 1969.

CULLER, Jonathan. "A literariedade". In: ANGENOT, Marc et alii (org). *Teoria Literária: Problemas e perspectivas*. Tradução Ana Luisa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

DAMATTA, Roberto. "Os discursos da violência no Brasil". In: *Conta de Mentiroso*. Sete Ensaios de Antropologia Brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIAS, Nobert. *Sobre o Tempo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1198.

FRANCASTEL, Piere. *O Impressionismo*. Tradução de Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*" In: PAIVA, Marica de. e MOUREIRA, Maria Éster.(org.) *Cultura. Substantivo Plural*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GIBBS, Jean Beverly. "Impressionism as a Literary Movement". *The Modern Language Journal*. Volume XXXVI. January, 1952 to December, 1952.

GOMES, Eugênio. "Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental." In: MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GOMES, Renato Cordeiro. "Impressões e Casos sobre o Rio de Janeiro". In: *SCRIPITA*, Belo Horizonte, v.1, n. 2, 1º sem, 1998.

GONÇALVES, Denise Mafra. Adelino Magalhães e a consciência do instante. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1990. (in mimeo).

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRAÇA, Aranha. *Canaã*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HABERMAS, Jürgen. "A consciência e época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação". In: *Discurso filosófico da modernidade*. Tradução: Maria Leopoldina de Almeida. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

HAMBURGER Käte. *A lógica a criação literária*. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. "O Impressionismo". In: *História social da Literatura e da Arte*. Tomo II. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1956.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Tradução de Marcos de Castro. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

LIMA, Barreto. "A volta". In: *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

LIMA, Alceu Amoroso. *Obras Completas de Alceu Amoroso Lima. Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959.

LIMA, Herman. "Evolução do conto". In: COUTINHO, Afrânio. (org.) *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

LUCAS, Fábio. "O conto no Brasil moderno" In: PROENÇA FILHO, Domício. (org.) *O livro dos seminários: ensaios* — Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: L. R., 1983.

MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1963.

MARTINS, Nilce Sant'ana. *Introdução à estilística*. São Paulo: Edusp, 1989.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. VI. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978.

MENDONÇA, Carlos Alberto Lacerda. *Fronteiras Narracionais: autoritarismo e incertezas em Adelino Magalhães e Hugo de Carvalho Ramos*. Dissertação de Mestrado Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1997. (in mimeo).

PEIXOTO, Afrânio. *A Esfinge*. 12ª edição. São Paulo: Editora Clube do Livro, 1978.

PLACER, Xavier. "O Impressionismo na ficção". In: COUTINHO, Afrânio. (org.) *A Literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1969.

_____. "Roteiro para a 'ilha' Adelino Magalhães." In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas* Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

_____. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. *Adelino Magalhães. Biobibliografia*. Separata do volume IX da Revista da Academia Fluminense de Letras. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio-Rodrigues & Cia, 1976.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: Edusp, 1989.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1999. p.104.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: EDART, 1976.

REIS, Carlos. "A Literatura como Instituição". In: *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2a ed. Coimbra: Almedina, 2001.

RIO, João. *Histórias de Gente Alegre*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENTHAL, Erwin Theodor.: *Universo Fragmentário*. São Paulo: Cia da Ed. Nacional, 1975.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho: entre a ficção e o 'real'". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensão social e criação cultural na Primeira República. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SHAKESPEARE, Willian. "Sonho de uma noite de verão". In: *Comédias*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: UnB/Melhoramentos, 1982.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Além do visível : contos brasileiros e imagem na era do pós-modernismo. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999 (in mimeo).

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. 2a edição. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

_____. *História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TEIXEIRA, Ivan. "Cem anos de *Broquéis*" In: CRUZ e SOUZA. *Broquéis*. São Paulo: Edusp, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. "Para uma nova teoria do conto." In: *Estudos Goianos II: a crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

_____. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

VELLOSO, Mónica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VITOR, Nestor. *Obra Crítica*. Volume 2. Curitiba: Scretaria da Cultura e do Esporte, 1972.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.