

EM BUSCA DO TEMPO REDESCOBERTO: UMA LEITURA DOS CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES

Joseane RÜCKER*

- **RESUMO:** O presente artigo visa apresentar uma leitura dos contos de *Casos e impressões*, obra de Adelino Magalhães composta de inovações formais significativas no início do século XX. Esquecido pela atual crítica brasileira, o autor fluminense não só trouxe discussões importantes acerca do painel da sociedade de seu tempo, como contribuiu com uma nova escrita, baseada na tentativa de representação da intimidade das personagens em seus contos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adelino Magalhães. Modernismo. Representação. Casos e impressões.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.
(ASSIS, 1997, p.25)

Ao apresentar a *Obra completa* de Adelino Magalhães pela Nova Aguilar, em 1946, Xavier Placer refere-se a Magalhães como uma “ilha” na literatura brasileira, fazendo uso da mesma denominação usada por Albert Thibaudet para caracterizar James Joyce (2005) após a publicação de *Ulisses*. A composição inusitada dos elementos sintáticos, atrelada a um tom poético simbolista ou impressionista, faz parte do feito solitário do professor nascido em Niterói em setembro de 1887. Podemos traçar um diálogo entre os poetas simbolistas brasileiros, como Cruz e Sousa, ou ainda, na prosa, com Raul Pompéia, talvez mais próximo às conquistas da intimidade no final do século XIX e início do XX, ou ainda com os participantes da *Revista Festa*, periódico modernista do Rio de Janeiro, cuja participação de Adelino Magalhães foi ativa; no entanto, nenhuma dessas associações dialoga de fato com a diversidade de facetas de sua obra. No conto “Dias de chuva”, da obra

* ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing. Porto Alegre – RS – Brasil. 90640-040 – josilady@yahoo.com

Visões, cenas e perfis (1918) afirma o narrador: “Chove! Das muitas pessoas que existem na minha pessoa, surge à tona a pessoa dos dias de chuva.” (MAGALHÃES, 1963, p.265). A multiplicidade de vozes narrativas é uma das estratégias utilizadas por Magalhães para instaurar a fragmentação temporal e, desse modo, simular a movimentação da psique.

Ao aproximarmos o livro *Os momentos* (1927/1928), composto por minirretratos da realidade brasileira, à obra de Oswald de Andrade, sobretudo do *Primeiro caderno do aluno Oswald de Andrade*, publicado pela primeira vez em 1927, verificamos que um diálogo produtivo entre as propostas dos autores pode se estabelecido, apontando para as contradições do país, a partir da reconstrução de cenas quase cinematográficas da vida cotidiana tanto urbana quanto rural. Oswald de Andrade é lembrado neste artigo porque nos provocou especial interesse a relação que a crítica da obra de Adelino Magalhães estabelece traçando comparações com que o escritor fluminense, uma vez que ambos experimentam de forma semelhante as inovações da linguagem no início do século XX. Em verdade, nesses dois livros, veremos que há semelhança entre os autores, pois ambos fazem uso das vanguardas a fim de ampliar o domínio da arte brasileira. Em *Os momentos*, por exemplo, temos o mesmo autor que se refugia em solilóquios ou monólogos em outros livros, no entanto percebemos que, nessa aparente distância da realidade objetiva ou material, há uma preocupação eminentemente social.

Eugênio Gomes (1963), um dos mais importantes críticos de Cruz e Sousa, relaciona Adelino a Proust, Woolf, Faulkner, Joyce e D. H. Lawrence, contudo o primeiro livro do professor de Niterói, *Casos e impressões* (1916), surgiu antes ou quase ao mesmo tempo em que esses autores foram publicados. É por essa razão que Eugênio Gomes afirma que Adelino Magalhães é um gênio solitário, já que não participava das discussões que suscitavam o desejo por uma nova representação da realidade na literatura. Para entendermos a composição estética do autor, é necessário dialogar com as tendências da época, mas sem restringi-la ou aprisioná-la a um modelo ou estética, até mesmo porque verificamos que no projeto estilístico de Adelino há variação de tendências, pois o autor parte de um simbolismo/impressionismo nas primeiras obras até *Tumulto da vida* (1920), liberta-se totalmente de estéticas e configura um projeto moderno, independente e eficaz em *Inquietude* (1922) e *A hora veloz* (1926), até abandonar o compromisso com a realidade em *Íris* (1937), *Plenitude* (1939) e *Quebra-Luz* (1946). Estes três últimos livros, os quais foram adicionados à *Obra completa* em 1946, são importantes para compreendermos a visão de mundo do autor. O tema da solidão, por exemplo, será perseguido por Adelino em toda a sua obra, o que denota a inquietação do autor em criar um discurso próprio, a forma monológica, para representar a crise do sujeito. Em *Íris*, Adelino aponta o homem como um ser egoísta, centrado e refugiado em si mesmo. O pronome “dessas” no texto se refere às igualdades do homem:

No manejo dessas “questões sociais”, fingem esquecer demasiado a verdadeira natureza do homem, intrinsecamente particularista: por intrinsecamente egoísta. A grande angústia do homem é o conflito que nele se conturba entre a veracidade do seu “eu” e a contingência em que ele se acha de acovardar-se perante a luta com a ganância dos outros egoísmos. (MAGALHÃES, 1963, p.820).

Entre os críticos que se detiveram na obra de Magalhães, deparamos com Andrade Muricy – autor do estudo mais completo sobre o simbolismo no Brasil, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1987), e amigo do escritor fluminense na *Revista Festa* (1927), em que era um dos diretores junto com Tasso da Silveira. Ao tecer o ensaio “Testemunho”, Muricy (1963, p.1040) afirma que Adelino foi, no Brasil, o “precursor imediato do **Suprarrealismo** e o realizador instintivo do ‘Impressionismo’, do ‘Populismo’ e do ‘Simultaneísmo’, filho da velocidade moderna”. Outro crítico, Murilo Araújo (1963), poeta de *Carrilhões* (1917), também companheiro dos tempos da *Revista Festa*, no ensaio “A visão transfiguradora do real”, aponta que o germe que crescera em Adelino ampliara seu olhar, construindo uma “arte de instintos, flagrantes, surpresas, dinamismo, relâmpagos cotidianos, individuação brasileira, reivindicações sociais.” (ARAÚJO, 1963, p.1043). No depoimento dos dois autores, o destaque é para a simultaneidade nos contos do autor, entendida como precursora da velocidade moderna.

As cenas de uma sexualidade grotesca aproximam-no de D. H. Lawrence nos contos, por exemplo, de *Casos e impressões* da vida burguesa, nos quais o abuso da sexualidade infantil e a fome se fazem presentes. Ainda no mesmo livro temos recortes de movimentos de greve, escravos sendo presos e surrados e flagrantes da violência da vida rural. Carlos Roberto de Lacerda (1997) escreve inclusive dissertação de mestrado aproximando Adelino Magalhães do *regionalista* Hugo de Carvalho de Ramos. Na prosa de Adelino, vemos um movimento tanto externo – representar as facetas do país – quanto interno – as faces da intimidade do narrador ou personagem. Denise Mafra Gonçalves (1990) aponta até mesmo para relações possíveis entre Adelino Magalhães e Lima Barreto, aproximando-os quanto ao tema da miséria urbana.

Esses flagrantes de atmosfera que se iniciam com Adelino estarão presentes também em Alcântara Machado, Mário de Andrade (1972), João Alphonsus, Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins e Clarice Lispector. Segundo Sonia Brayner (1979, p.196):

A obra de Adelino Magalhães prenuncia o questionamento do século XX, já desconfiante dos racionalismos mecanicistas mas ainda envolvida pela sedução de suas promessas e soluções; aberta à intuição do mundo, é partícipe do desfile grotesco das sensações físicas, expectadora irônica de suas próprias contradições, animada por um sentimento moral em que desponta um ideal

utópico de pureza, na abertura para um absoluto subjetivo a ser conquistado. Acima de tudo, a permanente esfinge do Tempo, muda, a presenciar a morte, destruindo a uniformidade dos momentos, e elegendo o mutável, e o fragmento como essências de um universo desamparado.

É comum pensarmos o tempo do monólogo como resultado de um processo interior que reflete o movimento externo das cidades, e não há equívoco nenhum nessa afirmação, pois assim a quebra discursiva aparece interpretada como um aglomerado de ruídos emitidos pela balbúrdia dos grandes centros. Em verdade, é o que ocorre na obra de muitos autores que se propõem a descrever os estados interiores dos seres literários, contudo não deve ser restrita ao espaço da cidade a proposta de representação dessa nova faceta do tempo. A cadência interior é composta por um aglomerado de agitações que são sim mais perceptíveis e ritmadas ao movimento do homem citadino, porque esse está imerso em meio à multidão, aos outros, que por vezes não têm face e se contrapõem ao *eu*; contudo, o desvelamento da intimidade não necessita de um cenário específico para manifestar-se. Os questionamentos que envolvem o sujeito podem englobar as dúvidas desse em relação à sua aceitação ou não por um grupo – que pode envolver desde a família até a sociedade a que pertence – ou até mesmo questões de ordem metafísica que incluiriam, por exemplo, as correlações do sujeito com uma instância maior, conforme a crença, além dos limites materiais concretos. Uma consciência jamais é apresentada em outro estado que não seja em crise, ou seja, se toda narrativa apresenta um problema que pode ser ou não solucionado no decorrer da história, mas se configura como tal. Na narrativa de introspecção, a linguagem como meio das percepções do sujeito estabelece esse momento determinante em que uma decisão deve ser tomada ou algo é revelado.

Em Adelino Magalhães, as histórias se passam com mais frequência na cidade, e é comum o espaço urbano retratado adquirir contornos do sujeito, por isso não raro percebemos que tanto um recorte da miséria da urbe – um mendigo em meio à rua como em “Francisco”, de *Casos e impressões* (1916), fazendo parte da paisagem – quanto o estampido de uma lâmpada no aconchego doméstico, tal qual em “Sonho acordado de uma noite de estio”, da mesma obra, desencadeiam o andamento descompassado da consciência. No corre-corre das cidades, talvez Adelino tenha encontrado mais facilmente as feições que queria dar ao descompasso interior no cenário urbano, além disso é mais evidente a solidão nessa paisagem porque, ao contrapor-se ao outro, consegue-se dar destaque ao egoísmo do sujeito em foco. Assim, ao expandir o *eu*, o movimento e a balbúrdia dão cadência à confusão interior pela qual passam esses personagens, e é dessa forma que o entorno, aos poucos, vai ganhando feições subjetivas.

A preocupação em representar as pessoas do ambiente regional, como afirma Antonio Candido (2002a), cria com frequência uma tensão entre língua e tema. Somente com Guimarães Rosa essa equação alcançará sucesso se pensarmos em aliar

a descrição dos estados mentais ao tema e à representação da linguagem. É claro que, em Simões Lopes Neto, isso já está equacionado, contudo é a partir do intermitente refazer de Riobaldo que percebemos a tentativa de apresentar a consciência de um homem bruto ou primitivo e a sua compreensão do mundo a partir de uma realidade sensível. É importante ressaltar que, no discurso de Riobaldo, estamos lidando com o enunciado verbal, ou seja, no vai-e-vem da linguagem, o narrador, ao projetar o *tu* no discurso, deixa claro que se trata de conteúdo consciente, repensado no tempo da enunciação, mas logo ciente do processo. Não estamos nos referindo, portanto, a nenhuma aventura pré-verbal. Mas como seria representado esse conteúdo da consciência se quiséssemos apresentá-lo em livre-associação?

A representação do espaço rural é um aspecto curioso em *Casos e impressões* porque esse quase desaparece nas demais obras, manifestando-se sob outra proposta em *Os violões* ou *Brasil-poema* (1931), onde um mosaico se estrutura formando excertos autônomos – os trechos contêm títulos próprios e não parecem seguir qualquer ordem sequencial. É claro que, em *Casos e impressões*, se, por um lado, verificamos os germes da proposta do autor; por outro, a obra parece ser uma reunião desordenada e intrigante de cores naturalistas e exercícios de análise de imersão na consciência. Tudo isso é expresso a partir de uma forma que oscila entre recortes da realidade (casos), composição da realidade sensível do mundo, elemento subjetivo sem relação direta com o mundo objetivo, e aqui estamos nos referindo ao elemento do concreto, cristalino, a fragmentos de estados interiores (impressões), efêmero. A livre-associação é o resultado das vivências particulares do sujeito.

Se pensarmos em contraste com outras obras de mesma época, talvez Lima Barreto seja o autor cronologicamente mais próximo a Adelino. Esse tópico merece estudo atento, contudo, à primeira vista, pois os autores parecem ter pouco em comum se pensarmos na invenção multifacetada da linguagem utilizada por Magalhães. Obras como *As recordações do escrivão Isaiás Caminha* (1909) ou ainda *O cemitério dos vivos* (1920) não apresentam a densidade sensível presente na composição de *O Ateneu*, de Pompéia, ou em Adelino Magalhães. De todo modo, sabemos que tanto Adelino Magalhães quanto Lima Barreto pintam a realidade brasileira com a *tinta da melancolia* – e talvez seja esse um aspecto de interesse, porque ambos veem o país com olhar crítico e realista, não mascaram ou supervalorizam aspectos nacionais e demonstram, inclusive, certa descrença no homem. Segundo Sonia Brayner (1979, p.175):

Ainda que não renuncie ao *tipo*, de contornos evidentes e reconhecíveis, Lima Barreto já desenvolve um novo modo de identificação do personagem que repousa na compreensão do homem como um ser que se busca, e cuja consciência é sempre relativa ao olhar alheio. Os movimentos do espírito, os aspectos do ser humano, imperceptíveis e dolorosos na vida real, passam a ter certa primazia que só se irá acentuando na estética ficcional brasileira do século XX.

Os recortes de *Casos e impressões* também podem ser lidos como peças dessa engrenagem capaz de apontar não só as diversas facetas do homem, mas também do país, desmistificando até mesmo a busca por um nacionalismo homogêneo. Em *Os momentos*, livro formado por *Violões* (1927) e *Câmera* (1928), temos um exercício semelhante; contudo, em *Violões*, o processo se configura ainda mais fragmentado, constituindo-se em minicontos ou minipoemas cuja imagem é capaz de sugerir a multiplicidade de traços da identidade nacional. Assim, em meio à produção de Adelino, verificamos que esse primeiro livro é um ponto de confluência de diversas tendências de época que produziram a mistura de estilos e possibilitaram a experimentação que esboça os pilares do projeto estético de Magalhães: o que não está nos limites da agressão se aprofunda na intimidade. Nessa primeira obra, as descrições dos estados interiores estão dispersas, sendo menos desenvolvidas em “Casos da roça”, polvilhadas em “Casos da vida burguesa”, “Casos e perfis” e “Casos de criança” e alcançando o ápice em “Casos e impressões”. Em “Casos e perfis”, a seção é dividida em dois contos: “A prisão da Candonga” e “A Nicota do Castelo”. Adelino Magalhães dá ênfase a essas duas personagens que são, ao mesmo tempo, sensuais e independentes – e seriam elas representantes da mulher brasileira? Ao lermos “A Nicota do Castelo”, lembramos de Rita Baiana de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ou ainda de Tudinha de “O negro Bonifácio”, de Simões Lopes Neto. Em “A prisão da Candonga”, revemos imagens de violência semelhantes às de “Pai contra mãe” de Machado de Assis.

O que verificamos nesses primeiros livros é recorrente no restante da obra, salvo o interesse em apresentar um cenário rural que se dispersa na produção, reaparecendo em *Os momentos*. Percebe-se a tentativa de simular a voz do outro, mas como se trata de um outro de classe diferente do narrador, o autor cria um distanciamento entre os níveis linguísticos. Não poderíamos dizer que a proposta se torna superficial ou não convence. Adelino marca a diferença e assim não burla ou tenta criar um registro verbal que não existe. Na voz das personagens, o autor faz uso do tradicional travessão, e a partir dessa já conhecida estratégia, aparecem os registros de uma fala não culta, e assim o narrador marca seu espaço também a partir da linguagem. É uma estratégia distinta da tecida por Simões Lopes Neto e, posteriormente, Guimarães Rosa, que visavam timbrar no discurso tanto a origem quanto a classe social a que pertenciam esses personagens, e para isso deram voz a um narrador proveniente do mundo não desenvolvido, o que não ocorre em Adelino Magalhães.

Nos contos de *Casos e impressões*, os indícios de inquietação diante da forma vão se delineando e acabam alcançando fôlego nos relatos de *A hora veloz* ou ainda em *Inquietude*. Quando a descrição da subjetividade se torna mais fecunda, o discurso se fragmenta a serviço da representação da consciência. Em narrativas como “A prisão da Candonga”, de *Casos e impressões*, relato da história de uma jovem que tenta desvencilhar-se alucinadamente dos homens que a cercavam e

que a levariam para a prisão, verificamos, sob o discurso em terceira pessoa – senhor das sensações, dos julgamentos e do conhecimento do relato –, rastros que nos levam a compreender o processo de imersão na consciência. Todavia, nesses textos e nos demais que compõem o livro, o autor ainda não ousa entregar-se definitivamente à cadência da subjetividade psíquica. Contudo, na perseguição a Candonga, há tomadas quase hollywoodianas de filmes de aventura, rápidas, que empregam pelo menos três estratégias, se assim podemos chamá-las, que serão reiteradas pelo autor no decorrer de sua obra: a expansão dos pensamentos do sujeito no discurso, o uso da variação temporal e a mudança ou movimentação do foco narrativo. Vejamos o trecho a seguir:

Ela talvez se sentisse sem ar porque, num momento, desenrolou-se do pano branco que se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes, revoltos; talvez porém que fizessem-na pôr a cabeça de fora os murros e as refladas que sobre ela e sobre o pano em colaboração passiva, fizeram despencar as autoridades desenfreadas! Foi levada à rua, aos empurrões e, lá, quatro outros soldados, perfazendo, com o que já estava, todo o destacamento da cidade, pegaram-na com maneiras desembaraçadas de gente ainda fresca!... (MAGALHÃES, 1963, p.136).

No trecho citado, observamos que a imersão do narrador na mente de Candonga não se completa; é nítido que o narrador ainda não tem domínio absoluto dos pensamentos da jovem. Ele aproxima-se dela, mas não revela ao leitor o que de fato se passa na mente da protagonista, ainda que a partir das imagens apresente suas percepções – “se foi desfazendo em rugas, à maneira de um maço de vermes”. A personagem é ainda opaca ao narrador, ou seja, ele só consegue ver o que é propiciado pelos limites físicos. A imagem, portanto, não pode ser mais crua: o tecido se enruga para dar forma à dor e à fúria de Candonga e sugere o movimento de vermes revoltos para provocar o asco ao leitor. Nessa aventura estilística, a câmera se abre e faz que outros personagens façam parte do arranjo cênico, produzindo a sensação de pequenez em Candonga – centro da agressão e da opressão do grupo de homens. O uso do advérbio “talvez” nos mostra, no excerto citado, que o narrador não está em posição privilegiada e nem sempre enxerga com clareza o episódio descrito. Mais adiante, quando utiliza o elemento espacial “lá”, parece querer instaurar uma correlação com o interlocutor, um sentimento de intimidade. Aproxima-se do episódio como se promovesse um convite ao outro. Dessa forma, Adelino faz que o ponto de vista do narrador, aos poucos, se movimente para preparar o leitor para o ápice do conto: a perseguição.

O soldado, por um movimento instintivo, abandonou o braço da prisioneira e esta, remexendo-se toda, como uma cobra, cai daqui, vira dali, escorrega... avança... e pronto! ei-la, solta, em plena rua, enfrentando os cinco fardados.

Três deles e o subdelegado bloqueiam-se para a mulherzinha: ela, por sua vez, investe com tão sincero furor que o sentindo, os homens recuam... Por detrás dela, um dos cinco segura-lhe a gola da blusa: a rapariga vira-se em pirueta, rápida como um segundo, e responde com um soco no ventre do homem. Outro segura-lhe pelo braço, nesse instante: consegue ela ainda safar-se, deixando um trapo de blusa na mão do pobre mantenedor da ordem. (MAGALHÃES, 1963, p.136).

O segundo excerto traz a ruptura temporal tão frequente em Adelino Magalhães. Para dar velocidade à narrativa não se conseguiria o mesmo efeito se o uso do passado fosse mantido. Ao inserir o presente, o narrador aproxima-se da trama e faz que o leitor o acompanhe em busca de Candonga. É quase como se ele partisse em um *multiple-view*, observasse ao longe o processo, após corresse em *travelling* (a câmara acompanha o narrador como se estivesse colada na cabeça da protagonista) juntamente com a personagem e, assim, inserisse o leitor no episódio. Para construir essa super-heroína, Adelino esboça uma jovem que se remexe e tem o caráter traiçoeiro semelhante a uma serpente, e, se tais características não bastassem, Candonga é mais rápida que cinco homens, capaz de fazer piruetas no ar e driblá-los com facilidade. Não promoveria ela inveja a muitas personagens hollywoodianas? Esse olhar do narrador de Adelino aguça-se ao observar que, para dar verossimilhança à descrição, é necessário relativizar ou multiplicar os pontos de vista, e por isso o corte é tão importante, pois é ele que dá velocidade ao texto e desmancha a linearidade. Além disso, o conteúdo mental não pode ser apresentado de modo unidimensional, e, a partir de imagens, símbolos, associações, repetições e quebras, o enunciado da psique vai tomando forma.

É curioso que, no conto referido, em nenhum momento sabemos de fato qual o ato cometido por Candonga que mereceu tão violenta represália. Quando teve oportunidade de defender-se, a prisioneira, em todos os momentos, deixou claro que não havia cometido nenhum ato infrator, mas nem as personagens nem o narrador dão qualquer pista do ocorrido. O título da obra, *Casos e impressões*, parece dar-nos um palpite acerca do recorte tecido pelo narrador. Em geral, literaturas que visam descrever a vida interior centralizam-se em episódios aparentemente banais e deslizam nas unidades de tempo e espaço, ou seja, onde e quando ocorre a história de Candonga não importa para a trama cujo foco está na percepção do narrador que tenta compreender as sensações experienciadas pela *crioula*. Auerbach (1971), no ensaio “A meia marrom”, já havia apontado para a posição secundária dos acontecimentos em narrativas de introspecção. Pequenos casos provocam impressões fugidias naqueles que passam – resultado de olhares sensíveis que se detêm à realidade. No final do texto, uma passagem ainda merece destaque:

O delegado e o senhor Doutor Aristides, na mesma pessoa, ficaram quase nus! E na mesma pessoa e nessa pitoresca figura ainda tiveram, todavia, a devida compostura para ordenar, em tom sublimológico:

– “Levem-na de pés amarrados, na carroça do Luís Semana!”

Pouco depois, em atenuado tom:

– “Eu estava decidido a ir amarrado com ela, se não me houvessem desatado... Eu haveria de comer, de beber... de dormir... agarrado a ela! (MAGALHÃES, 1963, p.139).

O narrador emprega a imagem fendida do delegado (posto/cargo) e do Dr. Aristides (homem) para desmembrar seu desejo oculto pela crioula. Na primeira tomada, portanto, o narrador mostra-nos como o delegado sentia-se dividido entre o desejo pela crioula que a desafiava e o cumprimento de seu dever. Ao tentar se desvencilhar do homem, a mulher agarra-se à roupa do delegado a ponto de sair com pedaços da calça e do paletó na mão, e, ao fazer isso, não é só a autoridade que se sente desrespeitada, mas a virilidade daquele que veste o uniforme – e vale a pena lembrar o conto “O espelho”, de Machado de Assis, ou “O capote”, de Nicolai Gogol, em que o homem transfigura-se na farda, no primeiro caso, ou no capote, no segundo, e a aparência sobrepõe-se à essência. Para revelar os desejos de Aristides, o narrador faz uso da imagem da roupa para poder preparar o leitor para um passo a mais na intimidade: o mergulho na consciência de Aristides. Ao focalizar um aspecto aparentemente banal, o narrador revela-nos algo que não está no recorte da realidade, mas, por associação, nos leva a ampliar seu significado. No pedaço de tecido, nas mãos da crioula, está flagrada a desmoralização do homem. Essa será a ponta do *iceberg* que dará seguimento ao fato no texto.

No segundo travessão, o narrador dá voz aos pensamentos do delegado e, em discurso direto, deixa que seus anseios ocultos se revelem livremente. As reticências são quase como suspiros que apontam para o lamento do delegado não poder misturar-se à negra, talvez por vergonha, talvez por fraqueza. A pontuação nesse trecho produz fragmentação e dilatamento, pois, ao mesmo tempo que corta o raciocínio, expande os desejos reprimidos do delegado. Como estamos explorando o âmbito da percepção, nem tudo pode ser transformado em discurso, por isso as reticências completam tão bem o esboço do andamento psíquico – são os espaços no texto reservados para o sentir, para o realizar-se no discurso. Machado de Assis bem compreendera que não era necessário deter-se à descrição, a sugestão poderia por vezes representar melhor uma cena, como no “Velho Diálogo de Adão e Eva”. Nesse último trecho do conto, o narrador se afasta e deixa que a personagem livremente tome consciência e voz, logo não há ninguém para guiar ou interpretar os feitos psíquicos para o leitor. A representação é incompleta, lacunar, porque alguns anseios ou medos são constantemente negados pelas personagens, ou seja, se elas não dizem para si mesmas o que

sentem, porque não querem assumir o compromisso de ter de tomar consciência de algo, de que outra forma o narrador poderia apresentar-nos esse conteúdo?

Em “A galinha”, conto de *Casos e impressões* pertencente a *Casos da vida burguesa*, encontramos um outro perfil traçado pelo autor que demonstra essa vontade de descrever a subjetividade psíquica. Nesse texto, deparamos com uma senhora que, sem dinheiro e não tendo mais o que comer, aceita a ideia proposta por sua empregada: furtar. A patroa claramente tem medo e até asco da situação, mas como não encontra outra saída, deixa-se levar pela audácia da rapariga, que rapidamente dá um jeito de arranjar uma galinha de uma vizinha para se alimentarem. Entre o trágico e o cômico do discurso, os tons fortes se misturam, e a empreitada alcança sucesso. Agradecida pelo ato da crioula, o trecho a seguir bem que poderia constar nas páginas de *O cortiço* por causa do vitalismo fisiológico:

Tonta de inferioridade agradecida diante da ousadia alheia, esteve para encostar os seus lábios grossos da molecola, no instante em que espirros de sangue foram cair num avental maculadíssimo, numa carapinha e num esborrachado nariz. (MAGALHÃES, 1963, p.122).

Depois da galinha preparada, o narrador aproxima-se da patroa e desvenda-nos o conteúdo psíquico que atormenta e divide a nobre senhora. No excerto a seguir, o universo exterior silencia para dar acesso aos seus pensamentos. Analisemos que o ponto de vista centraliza-se na canja, passa para a sala e termina no relógio, trançando compassos lentos capazes de assim delinear o movimento interior de uma mulher assustada com sua própria ousadia. O ato de furtar a sufoca de tal forma que parece mergulhar na gordura do alimento. Sabemos que não é a nobre senhora que imerge na gordura, mas sua honra. O compasso do relógio é um artifício frequentemente utilizado – e já nos referimos pelo menos a Virgínia Woolf, a William Faulkner e a Bergman neste trabalho – para destacar que o tempo marcado no relógio não é o mesmo vivenciado pela psique. No final do parágrafo, as reticências marcam o início do processo de imersão na culpa a partir da consciência do ato. É o instante em que o narrador deixa o leitor a sós observando o andamento da psique:

Pouco a pouco, foi-se imobilizando diante do escândalo de gordura que boiava na canja, e na sala escura, onde só era ouvido o rumor monótono do relógio, começou a andar desordenadamente, ora com os olhos arregalados e com os braços meio abertos; ora com a cabeça pendente, em atitude resignada...

Àquele momento, já a criada deles havia, sem dúvida, dado por falta da galinha; já haveria contado à patroa, e a patroa não iria desconfiar da gente de outro lado, porque era a gente rica do médico...

Oh! ela estava descoberta! O negócio acabaria na polícia!...

(MAGALHÃES, 1963, p.123).

Depois de saciada a fome, como apaziguar a culpa ou o prazer da refeição desejada? Acompanhamos, assim, na psique, as oscilações de humor, as dúvidas, aquilo que provoca uma deliciosa sensação ao experimentar o limite do outro ao mesmo tempo que se penitencia pelo ato. Há, nesse trecho, o domínio absoluto da instância narrativa e rastros concretos de que estamos de fato vivenciando a intimidade do outro. Para dar conta do processo, o narrador acompanha em *close* as sensações e impressões da protagonista. Inserimos comentários entre colchetes para facilitar a análise:

Abriu a janela da rua, após uma luta de pesadelo [não se trata de um movimento externo – aqui estamos sondando, juntamente com o narrador, o processo de opressão pela qual passa a personagem], decidida enfim pela necessidade absoluta da distração: de movimento, de vida, de atordoadoras sensações... [o narrador sente o sopro de liberdade da protagonista e insere as reticências para demonstrar que o movimento é mais amplo do que é possível traduzir]. Uma primeira onda, vitoriosa, entrou-lhe pelo ser, trazendo-lhe todas as ousadias da rua, e ela sentiu no rosto como que um brilho gorduroso de cinismo [a mesma gordura que é aliada à culpa no outro trecho serve aqui como elemento cênico importante para definir que é a partir do ato desonroso que ela de fato se sente liberta], entre rugas de macabros esgares; e na garganta, sentiu uma ânsia de gritar que roubara... que ainda ia roubar mais... que ia ser ladra profissional... que o roubar fora saboroso... que ela ia ser ladra, e tudo o mais... e tudo o mais que fosse condenado... [aqui o narrador está lendo os desejos da personagem e nos apresentando de modo ordenado como se traduzisse anseios].

Em pouco porém se constringiu, no seu íntimo, amargo gosto e teve vontade de chorar diante da nesga do céu [veja que acompanhamos aqui o olhar da protagonista, que, tomada pela inquietação, procura algo para acalantar-se], prateada; diante dos automóveis que passavam, das carroças e dos condes, cujos sons se misturavam num som único, vago, irisado, delirante, despedaçador; diante dos homens, das mulheres; das crianças, que pelas calçadas falavam, riam, tinham exclamações e gestos, a andar ou a correr; diante, enfim, da cara irônica e perversa dos vizinhos roubados, que segredavam...com sorriso amarelo! [o movimento exterior, o barulho provocado pelos outros, não raro é interpretado como signo maléfico, como se, ao focalizarmos aqueles que não são o eu que se inquieta, o narrador nos mostrasse que o sofrimento da jovem senhora se contrapõe à indiferença do grupo ou como se os outros se opusessem à inquietação do eu].

Sim... estava tudo descoberto. (MAGALHÃES, 1963, p.125).

Outro aspecto que cabe destacarmos nesse primeiro livro, pensando em *Casos e impressões* como uma amostra ou uma bússola do projeto estético do autor, são as passagens escatológicas que dotam o texto de Magalhães de um tom naturalista, agressivo e sexual. Esse tipo de descrição faz parte da tentativa

de apreensão das diversas facetas da realidade tal qual em William Faulkner e, sobretudo, em James Joyce – ainda que o gosto pelo grotesco já estivera presente nas narrativas românticas. Inquietava-nos, entretanto, durante a pesquisa, a descrição ou a insistência de tais motivos misturados ao exercício de exposição da intimidade, parecia-nos à primeira vista uma associação forçada à estética naturalista, resultado de uma linhagem que, segundo Brayner, inicia-se com Aristófanes, Rabelais ou Swift (BRAYNER, 1979, p.212). Eugênio Gomes compara-o a D. H. Lawrence, afirmando que:

Ambos fizeram de suas obras uma espécie de sudário em que deliberadamente ou não se reproduz a carne viva de algumas experiências cruciais, vividas na intimidade profunda de seus seres, por forma que sem os recursos da psicanálise não haveria como surpreender as origens do excesso em que incidem em matéria de coisas pudendas. (GOMES, 1963, p.53).

É como se a agressão da escrita de Adelino não quebrasse somente o discurso, como faz quando quer acessar a intimidade, mas cortasse as pessoas e os seus desejos latentes em partes. É como se em uma imagem pudéssemos ter em cena todo o conteúdo da aversão. A presença da sexualidade do narrador de Adelino Magalhães sublinha o horror pelo sentimento de pulsão; o corpo nunca é exposto de modo natural, é sempre um elemento reprimido que se solta e enfrenta tabus e comportamentos interditos. Fora a sensualidade refinada de Machado de Assis em, por exemplo, “A missa do galo”, ou, ainda, na construção do perfil de Sofia em *Quincas Borba*, o terreno das pulsões instintivas mostrava-se fértil no naturalismo com Eça de Queiroz e em tantas personagens de Aluísio de Azevedo que se entregavam ao prazer e, dessa forma, rompiam com as estruturas sociais vigentes. Contemporâneos a Adelino Magalhães também são as publicações de *Exaltação* (1916), de Albertina Berta, e *Assunção* (1913), de Goulart de Andrade. Segundo Brayner (1979), é a partir dos textos naturalistas que cenas amorosas ousadas como em *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, vão aos poucos se esboçando no cenário dos instintos e tomando forma no texto literário:

Lenita não se podia arredar, estava presa, estava fascinada.

Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.

E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente corou até a raiz dos cabelos.

Em um momento, por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecer a ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho.

Invadiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria.

Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, com os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo aguilhão da **carne**, espolhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, 1998, p.16).

No trecho citado de Ribeiro, o desejo é apresentado de modo bastante distinto em relação a Adelino Magalhães. Em *A carne*, o narrador acompanha o erotismo da personagem, ele não tem medo de imergir nos desejos de Lenita, ao passo que, em Magalhães, a repulsa do narrador se mostra sobretudo pela distância narrativa. Nas passagens em que o tema erótico aparece, a descrição interior é limitada, é como se nesses casos ele optasse somente por descrever o ambiente externo para, desse modo, não se misturar ao outro, visto como perverso e doentio. Com uma lupa semelhante à dos realistas de Zola, os autores do início do século XX, que se detinham em desvendar o funcionamento da psique, não poderiam deixar de lado as pulsões e as contradições que tais desejos provocam na ordem social. Pensando desse modo, não é estranho, portanto, que, embora pareça fugir ao tom, tenhamos passagens grotescas misturadas à escritura repleta de figuras de retórica, de bossa poética, reconstruindo uma visão que aponta para um amontoado de destroços cujos prazeres instantâneos são alimentados. Segundo Sonia Brayner (1979, p.217):

A insistência descritiva da visceralidade e da sexualidade nos textos de Adelino Magalhães acha-se impregnada com a própria dualidade que invade o primeiro quartel do século XX. Sensibilidade aguçada, o autor desde o primeiro livro traz o orgânico a compactuar com a visão espiritualizada e simbolizante. A repressão sexual que marcha com a cultura na domesticação utilitária do princípio do prazer começa neste século a ser publicamente questionada.

Em “A prisão da Candonga”, por exemplo, os homens fazem uso da força e chegam a agredir o órgão sexual da mulata, essa que, como já sabemos, é desejada pelo mesmo interlocutor que dá a seguinte ordem: “Ó Chico! belisca ali a pomba desta negra! Mete lá dentro o dedo, pra doer” (MAGALHÃES, 1963, p.138). Em “A Nicota do Castelo”, a personagem central também é negra, assim como em *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, *A mulata* (1896), de Malheiros Dias, e

A bugrinha (1922), de Afrânio Peixoto, e, mais tarde, as personagens de Jorge Amado. A sensualidade da negra faz parte do imaginário de perversão sexual do brasileiro, mas não podemos nos esquecer de que esse olhar é o resultado de nosso processo histórico, pois, em meio a brancas repletas de etiquetas inglesas ou francesas – e Gilberto Freyre afirma que havia obras até mesmo que ensinavam as moças a ordenar os livros e separar autores masculinos de femininos –; no cenário da alcova, é a negra que, sob a dominação, sacia os apetites sexuais de seu senhor. Freyre (1981, p.316) afirma que “é absurdo responsabilizar-se o negro” pela herança de depravação, pois é característica do regime de escravidão que a parte mais frágil e dominada se mostre passiva a fim de que o processo econômico se sustente. O domínio da atividade sexual sempre foi visto como uma relação de poder (vide *O Ateneu*), por isso o terreno mostra-se tão movediço – ele não só reconta a construção de nossas sociedades, mas descreve como se dá a permanência de um poder ou de uma classe. Como explica Freyre (1981, p.320): “Não era a ‘raça inferior’ a fonte de corrupção, mas o abuso de uma raça por outra. Segundo Engels, a primeira opressão de classes se deu pela opressão do sexo feminino pelo masculino.”

A presença das caboclas não para por aí, em “As bizuquinhas”, temos a história de dois homens que, cansados de uma comitiva, procuram mulheres para satisfazerem seus desejos e as encontram na casa de um caboclo. Eles oferecem três tostões e uma moeda de duzentos réis ao pai das meninas (uma de nove e outra de doze). Entram na casa e deixam o pai das crianças na garoa enquanto se saciavam. O intenso processo de migração e a conseqüente urbanização do início do século XX propiciam, tanto no campo quanto na cidade, atividades ilícitas como a prostituição infantil – reflexo de um país em que a pobreza impera.¹

Ah! meu caro, o resto eu não lhe digo! As pequenas nos encheram as medidas! A menor, a princípio, quis-se fazer de besta com o Castanheda: pôs-se a fazer fita de medo, mas eu disse a ele que fosse trombicando para a frente.../Enfim, tomou juízo!/A minha é que, desde o princípio, foi uma beleza!... Aquilo foi mesmo numa maciota, meu caro!... (MAGALHÃES, 1963, p.119).

Ainda que o narrador esteja em primeira pessoa, vemos que não há nenhum indício de reflexão, de movimento interior, somente um rastro de requintada sensibilidade se ilumina na cena final: “Olhei, da plataforma do carro: era o caboclo velho que lá ia, molhado da garoa, devagarzinho, todo cambaio... todo jururu” (MAGALHÃES, 1963, p.121). É possível destacar que toda narração parece adquirir nova nuance nessa última cena em que o velho caboclo caminha

¹ Em Simões Lopes Neto, teremos a presença da atividade ilícita do contrabando no Rio Grande do Sul no conto “O contrabandista”; em Monteiro Lobato, a personagem Jeca Tatu trará para a literatura a figuração da falência do campo. Nos dois exemplos, encontramos o retrato do subdesenvolvimento brasileiro.

solitário, sem esperanças, sem possibilidade de mudança. O tema do grotesco reaparecerá em outros títulos como em “O suicídio da engole homem”, “O Clister”, “O ventre da Marocas cabe tudo”, mas, como esses não são contos significativos do processo de descrição da intimidade, não serão o centro de nossa análise. De todo modo, é visível que o grotesco está a serviço da representação da sensibilidade, ou seja, no conto acima, Adelino dá cores expressionistas ao texto a fim de exteriorizar uma faceta ou uma condição da miséria humana. Em nenhum momento a sexualidade aparece como um valor positivo e libertário. Ao desenvolver os recursos estilísticos nos textos em que o corpo é aos poucos sublimado, está assinalado no projeto do autor uma preponderância absoluta do espírito em contraposição ao abuso da fisiologia material.

O estranhamento que nos causam esses contos é semelhante na leitura de outros autores, porque é frequente que tais descrições apareçam com um tom estrangeiro, e em geral isso está marcado pelo próprio desconforto do narrador ou pelo temperamento singelo de suas descrições. Em *Mimesis*, obra de Auerbach (1971), encontramos, no artigo que se refere a “Germinie Lacerteux”, a problemática do tratamento não sério de temas não nobres, sobretudo quando associados à descrição do grotesco a partir da representação de seres sociais desprivilegiados, pertencentes a classes menos prestigiadas. Para inserir a gente de classe inferior, visto que o objetivo realista é apresentar todas as partes do contexto social, focalizam-se as experiências como um registro do exótico. Em Adelino, fica claro que os temas que transbordam sexualidade são analisados como menores, embora não gratuitos, pois, como já dissemos, tal compulsão pelo tema não é à toa, mas o resultado de um projeto que visa ampliar os ângulos diante da realidade, ou seja, misturar temas para que dessa forma possamos dar luz às diversas facetas da vida.

[...] a originalidade mais profunda de sua produção literária reside na alternância, combinação e aliança íntima entre atitude preocupada com a narração objetiva, cênica, temporalizada; por outro, vê-se o artista-narrador operar um espaço lírico de alta introspecção, apoiando-se para tanto na própria materialidade do signo linguístico. (BRAYNER, 1979, p.224).

Não podemos nos esquecer de que o feio, o doentio e o patológico fazem tanto parte da vida que fascina os seres humanos quanto daquela que lhes causa aversão. Além disso, no início do século XX, convivem diversas tendências que conjugam a força das vanguardas com as antigas estéticas como o naturalismo e o simbolismo. *Casos e impressões* (1916) surge quatro anos após a publicação do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos, cuja apresentação do grotesco de tendência naturalista associa-se à sugestão de imagens simbolistas e à forma parnasiana. Pensamos, portanto, que, mesmo no cerne dessa mistura, está a preocupação do autor em descrever de diversas formas a vida e o homem. É interessante recordar que, no início do século,

há publicações de periódicos escritos em francês com teor satírico-pornográfico tais como *O Nabo*; *O Badalo*; *O Coiô*; *A banana*; *Está bom, deixa*; *O Nu*; *A mulata*, entre outros. Segundo Brayner (1979, p.220):

O exagero ou extravagância que encontramos nesses textos fisiológicos de Adelino Magalhães leva-nos ao encontro de um mundo cotidiano, ao real e imediato dos ambientes baixos ou dos desejos recônditos, o que torna seu enfoque ainda mais poderoso.

A cor naturalista e a estrutura poética subjetiva não são projetos contrários. Ao relacionarmos esses primeiros contos aos demais, a intuição de Adelino está formada, ou seja, já sabemos quais as linhas de sua composição, ainda que esse não esteja completo – há uma pesquisa por uma linguagem diferenciada, mas o processo de experimentação, nos primeiros textos, ainda é tímido e pouco eficaz. Se nos centrarmos na representação de estados interiores, veremos que, ao fraturar o discurso e ensaiar a descrição da subjetividade dos processos psíquicos, há um salto no estilo. A fragmentação convida o leitor a participar da trama, pois, ao instaurar lacunas no texto, sugere mais que desvela, afinal nem sempre o conteúdo psíquico está consciente para a personagem. O emaranhado de imagens e de associações é importante, portanto, para alcançarmos níveis mais profundos da psique, pois quanto mais fraturado, menos consciente. Para isso, Adelino Magalhães percebe que era necessário criar uma técnica narrativa capaz de sugerir mais que descrever. Centrados no *eu*, os solilóquios e os monólogos tornam-se frequentes em sua poética.

RÜCKER, J. In the search of the rediscovered time: a reading of the short stories of Adelino Magalhães. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.23-39, jul./dez., 2012.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to present a reading of the short stories of Casos e impressões, Adelino Magalhães's work composed of significant formal innovations in the early twentieth century. Forgotten by the current Brazilian critics, this author not only raised important questions about the scenery of society in his time, but also contributed with a new writing, based on the attempt to represent the intimacy of the characters in his short stories.*

■ **KEYWORDS:** *Adelino Magalhães. Modernism. Representation. Casos e impressões.*

Referências

- ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinhos**. Rio de Janeiro: Martins, 1972.
- ANDRADE, O. de. **Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2006.
- ARAÚJO, M. A visão transfiguradora do real. In: MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: LPM, 1997.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: 34, 2002a.
- FREYRE, G. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- GOMES, E. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- GONÇALVES, D. M. **Adelino Magalhães e a consciência do instante**. 1990. 168f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária e Literatura Brasileira) – Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 1990.
- JOYCE, J. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LACERDA, C. R. **Fronteiras narracionais: autoritarismo e incerteza em Adelino Magalhães e Hugo de Carvalho Ramos**. 1997. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1997.
- MAGALHÃES, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SILVEIRA, T. **Revista Festa**. Organização de Mário Camarinha. Edição fac-similada. Rio de Janeiro: Inelivro, 1927.

Recebido em: 17/01/2012

Aceito em: 18/12/2012