

João Luiz Lafetá é um nome fundamental da crítica literária brasileira. Ao conjugar três matrizes distintas — o marxismo, a psicanálise e a teoria estética —, o autor construiu uma perspectiva crítica extremamente reveladora, capaz de surpreender na articulação da forma os nexos essenciais entre subjetividade e história social, técnica literária e consciência política.

Em *A dimensão da noite*, Antonio Arnoni Prado reuniu mais de quarenta textos — muitos deles inéditos em livro — que desenham a trajetória intelectual completa de Lafetá, das primeiras análises de peso nos anos 70 até sua morte prematura em 1996. Aqui o leitor encontrará, ao lado de ensaios decisivos sobre Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Ferreira Gullar ou Rubem Fonseca, artigos menos conhecidos, porém igualmente penetrantes, em que o crítico distingue os avanços e os impasses da produção de seus contemporâneos.

editora 34



Livraria
Duas Cidades



1693M
1614
6

ão Espírito Crítico

Cidades
ra 34

João Luiz
Lafetá

A DIMENSÃO
DA NOITE

Organização de Antonio Arnoni Prado



As imagens do desejo

1. Leituras de Alencar

Há cem anos, em 1875, era publicado pela primeira vez o romance *Senhora*. É muito tempo, mesmo para um livro. O escritor José Martiniano de Alencar, seu mundo americano de heróis indomáveis, sua sociedade fluminense de leões da moda e lindas damas polidas, encontram-se muito afastados de nós. O leitor de hoje passa por essa galeria de personagens, que se sucedem em atos extraordinários, com alguma impaciência e certo cansaço. Estão envelhecidos de um século, e sob a pequena nuvem de poeira, desprendida a seu contato, enxergamos a maquinaria antiga e ingênua de antigos enredos, o tom fátuo da retórica parlamentar e literária, o desbotado das idéias e da moral.

Mas ler (ou reler) um livro velho implica no amadurecimento do leitor: que este seja capaz de espanar a poeira, atravessar a zona do anacrônico e penetrar em novas regiões. Sem muito se preocupar com a verossimilhança dos lances impossíveis de heroísmo, ou com o adocicado dos discursos de amor e de salão, é possível ao “bom leitor” atingir esse outro lugar que permanece área de fruição e de prazer. Ler uma obra assim é — em certa medida — ultrapassá-la e compreendê-la. A ultrapassagem é distanciamento, é a repetição do próprio decorrer do tempo e a possi-

bilidade de enxergar a obra na perspectiva adequada: à distância, as manchas confusas de um quadro se configuram com coerência, e compreendemos por que está ali aquele vermelho que parecia exagerado, aquele tom amarelo que julgamos enfático.

Creio ser este o sentido do "apelo ao bom leitor" feito por Augusto Meyer: não é com os olhos irônicos e estreitos do nosso século que devemos ver Alencar. Sua riqueza, derramando-se generosamente em quase vinte romances de muitas páginas, deve ser apreciada do ângulo conveniente. Por um lado, é expressão encantadora de um mundo fantasioso e gratuito, no qual a beleza cintilante de Aurélia ou o pudor recatado de Ceci correspondem ao anseio humano dos espaços livres, propícios à aventura que se desgarra do cotidiano. Por outro lado, é expressão (às vezes involuntária) dos limites desse mesmo cotidiano, as falhas ficcionais espelhando, com fraqueza fiel, a "tenuidade brasileira", o esgarçamento de nossa vida social, que dava início no Império à comédia ideológica descrita com engenho dialético por Roberto Schwarz, no estudo mais complexo já realizado sobre *Senhora*.

Existem pelo menos três Alencares, escreveu certa vez Antonio Candido, traçando um esquema que abrange toda a obra do romancista. Há a idealização grandiloquente das virtudes maravilhosas de Peri, Arnaldo ou Manuel Canho, "o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante"; há os romances de complicação sentimental, quadrilhas harmônicas e bem organizadas de sociedade em festa, "o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico"; mas há também um terceiro, o escritor de temas mais profundos, explorador habilidoso dos conflitos entre sentimento e ascensão social, dos desníveis entre o passado culposos e o presente repleto de promessas, das desarmonias geradas pelo choque entre Bem e Mal, pelos desvios do equilíbrio supostamente natural.

É este romancista que — limpo do pó das velharias — in-

teressa à nossa distância secular. Para chegar a ele existem muitos caminhos e tanto faz escolher um ou outro, desde que nos leve ao nosso alvo. Portanto, selecionemos uma dessas trilhas, a estrutura das imagens, por exemplo, já que "esses caprichos artísticos de estilo" eram tão gratos ao escritor.

Cavalcanti Proença, sem dúvida sempre ótimo leitor, fez um levantamento amplo das imagens obsessivas de Alencar. São metáforas que recobrem um campo até certo ponto aberto e variado, mas estruturado o bastante para permitir com facilidade, num relance, a visão do universo mítico que jaz sob a ficção romântica. Os motivos da castidade, do amor total, do beijo que revive, do altruísmo onipotente e da dedicação incondicional, da morte heróica e libertadora, da posição no alto, da doçura e do mel, e tantos outros, são motivos que compõem uma emblema colorida de branco e escarlata, de movimentos ondulares e lânguidos, de cabelos em cascata e pés de talhe perfeito. Pela reiteração, pela insistência com que aparecem e atraem nossa atenção, cada um desses traços obsessivos é um símbolo, ou, para falar com Northrop Frye, um arquétipo, imagem que retorna com tal frequência que liga uma obra a outra "e assim ajuda a unificar e integrar a nossa experiência literária".¹

¹ Textos citados: Augusto Meyer, "Alencar e a tenuidade brasileira", in José de Alencar, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, v. II, pp. 11-24; Roberto Schwarz, "Criando o romance brasileiro", in *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, Inúbia, 1975, nº 1; Antonio Candido, "Os três Alencares", in *Formação da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, 1969, v. II, pp. 221-35; M. Cavalcanti Proença, "José de Alencar na literatura brasileira", in José de Alencar, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1964, v. I; Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix, 1973. De Frye utilizo, com muita liberdade, os conceitos teóricos expostos principalmente no seu terceiro ensaio, intitulado "Crítica arquetípica: teoria dos mitos".

2. Os mundos da inocência e da experiência

Abro *Senhora* na primeira página, na primeira linha, e já deparo com um desses símbolos: "Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela". O arquétipo que anuncia o acontecimento excepcional, a aparição da personagem inicia o relato: o astro novo brilha no céu, estamos avisados de algo muito importante. Como os reis magos e os pastores, podemos partir para conhecer e homenagear a heroína que acaba de nascer.

É Aurélia, a quem o romancista, em poucas linhas, atribui todos os emblemas da majestade divina. Ela é estrela e rainha; deusa, musa e ídolo; rica e formosa. A linguagem metafórica, desdenhando e desconhecendo os limites da descrição realista, insiste em criar um mundo de sonho, em que a beleza e a fortuna triunfam sobre tudo, deslumbrando pelo fulgor. A mocinha de dezoito anos que assim nos aparece tem um porte duplamente encantado: é "flor em vaso de alabastro", opulência sobre opulência; é "raio de sol no prisma do diamante", esplendor sobre esplendor.

Para completar o encantamento não faltam ainda outros dados que, em estória arquetípica, envolvem no mistério as origens da heroína. Ninguém sabe coisa alguma a respeito do passado de Aurélia, e o autor, prometendo contar a verdade "a seu tempo", adianta-nos que ela era órfã, vivia na companhia de uma velha parenta, sua mãe de encomenda, espécie de guardiã formal das virtudes da moça. Acrescenta ainda o motivo da força e do domínio, frisando que, apesar da mãe postiça e da existência de um tutor, é a própria heroína quem decide de suas ações, como bem entende. Uma verdadeira princesa no exílio, portanto.

Temos assim, no pórtico do romance, um conjunto de imagens que imprime a direção da leitura. Podemos ler *Senhora* como uma narrativa apegada à fidelidade descritiva do real? A resposta deve ser cautelosa.

Como vemos, não convém situar a ficção alencariana no mesmo estalão, mais ou menos uniforme, com que se mede o romance dito "realista", do século XIX. Mas não é certo, igualmente, desprezar seu aspecto mimético, documentador "apenas indireto"² de um momento histórico concreto da sociedade brasileira. Isto é, devemos considerar o conjunto de imagens do livro (ligado ao enredo, às personagens e aos outros elementos estruturais) sempre por uma ótica bivalente, que seja capaz de apreender ao mesmo tempo os padrões míticos subjacentes e sua deslocação, sua adequação a um critério de plausibilidade ou verossimilhança.

Algumas distinções teóricas de Frye vão ser úteis agora para nossa leitura. A fim de explicar os modos de organização dos símbolos arquetípicos em literatura, o crítico propõe e descreve três categorias básicas, vistas abstratamente como três grandes tendências. A primeira delas é o mito não deslocado, quer dizer, não modificado nem retorcido em função da plausibilidade ou da adequação à realidade da experiência humana. As imagens se concentram, aí, em sua pureza, organizadas segundo dois princípios: ou revelam um mundo que o homem deseja ardentemente, um lugar de paz, prazer e felicidade (o Paraíso), ou mostram um mundo abominado, repellido pelo desejo do homem, um lugar de cativeiro, dor e confusão (o Inferno).

Na segunda tendência descrita por Frye, a "tendência romanesca", essas duas organizações metafóricas reaparecem, não como evidências do Paraíso ou do Inferno, mas como "padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana". E, sempre graduados pela deslo-

² É a opinião de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 154.

cação do mito, chegamos à terceira tendência, chamada "realista", onde se põe ênfase no conteúdo e na representação, e que constitui o ponto máximo de adequação dos arquétipos às regras da verossimilhança.

Parece-me que *Senhora* (e a obra de Alencar, de um modo geral) oscila entre as duas últimas tendências. Tocada pelo modo romanesco, a narrativa acumula, página após página, um estoque enorme de imagens arquetípicas que remetem, segundo o desenvolvimento do enredo, ora para o mundo do desejo, ora para o mundo do não-desejo. Mas também, movida pela ambição da mimese, a narrativa dirige-se a cada instante para a descrição da experiência humana, à qual tenta permanecer fiel, deslocando e adequando os padrões míticos.

Assim podemos ver, por exemplo, o conflito que organiza o enredo: como um choque entre o mundo do amor idealizado, o arquétipo do Amor invencível, e o mundo da experiência decepçante e degradante, governado pelo dinheiro, emblema do demoníaco. Esse choque constitui o nó da narrativa e encrespa suas páginas com a emoção da luta. Mas o estilo, que num romance "realista" deveria pender para o grau maior de adequação dos mitos ao real, evidencia entretanto uma nítida preferência pelo metafórico, pelo pólo da idealização, realçando assim o substrato mítico.

Isso pode ser percebido também desde o início, na descrição de Aurélia, cuja face parece conter, potencialmente e ao mesmo tempo, desdém e decepção, provocação e meiguice, ternura e escárnio, amor e desprezo. É um choque entre dois mundos: aquele do desejo, da inocência e do amor, e um outro, ironicamente invertido, da repulsa e da abjeção. O narrador se espanta com o fato, e pergunta como "as linhas tão puras e límpidas" de Aurélia poderiam ter sua harmonia quebrada pelo "riso de uma pungente ironia". A explicação é a experiência dolorosa da vida em so-

cidade, movida pelo interesse e pelo ouro, metal degradado de sua nobreza e transformado em dinheiro, cotação e mercado.

Aurélia alardeia a cada instante essa experiência, mas recusa-se a viver dentro dela. Fechada em seu mundo, donzela casta mesmo após o casamento que (diria Alencar) não se consuma, opõe o Amor invencível à degradação demoníaca. No entanto, não deixa de ser também marcada por essa: sua beleza tem um "fulgor satânico", que faz reluzir exteriormente a "acerba veemência da alma revolta", os "abismos de paixão", as "procelas de volúpia" do seu amor de "virgem bacante".

Virgem. Para Alencar, diz Cavalcanti Proença, "a virgindade é um talismã". Nesse romance ambíguo e forte que é *Senhora*, a castidade preservada com zelo rigoroso constitui (como para Galaz e tantos outros) uma das fontes da força. Pela beleza, mas também pela virtude com que se resguarda, Aurélia atíca o desejo e domina os pretendentes.

O próprio Seixas, no cume de sua humilhação, deixa-se arrastar pelo fascínio da mulher, que resiste no entanto até o final. A cena da valsa, evoluindo da inocência à vertigem, assim como o que se segue ao desmaio de Aurélia, têm uma sensualidade tão clara, e tão claramente repelida que a analogia com o arquétipo ritual da "tentação" se impõe de imediato. Ambas as personagens resistem a ela e saem incólumes da "prova", pois só depois de desatado o nó, após a vitória do Amor invencível sobre a experiência, é que poderá ser entoado o "hino misterioso do santo amor conjugal".

Mas bem ambígua é essa virgindade, que se abandona na valsa. O leitor com certeza já viu a gravura católica na qual Maria, suspensa acima do globo terrestre, calca a seus pés a serpente, símbolo do demônio. A Virgem resgata, dessa maneira, o pecado de Eva. Pois bem: ainda no primeiro capítulo do livro, Alencar coloca Aurélia na mesma posição de Maria, superior ao

mundo e "orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso". E, no parágrafo seguinte, contrapõe a isso as já citadas imagens da degradação, fazendo referência ao "fulgor satânico" da "virgem bacante".

Essa contradição, que podemos chamar de conflito entre os mundos da inocência e da experiência, percorre todo o livro. Não vamos examiná-lo de modo mais detido, porque seria preciso estendermo-nos por muitas páginas. Mas o leitor já percebeu a direção de nossa leitura: as imagens do romance compõem uma estrutura apoiada sobre forte substrato mítico, que aflora a cada instante.

E é só conferir, ao longo do relato, algumas passagens marcantes, em que os arquétipos impõem sua presença: o começo e o fim do capítulo II da primeira parte, por exemplo, em que se dá a identificação de Aurélia com o sol; ou o capítulo XIII da mesma parte, em que a descrição da câmara nupcial é sua transfiguração em lugar celeste, ambiente propício para o "ponto de epifania", que não ocorre porque Aurélia põe em cena a degradação da venda, destruindo o mundo da inocência pelo contato com o mundo da experiência; ou ainda, no último capítulo da segunda parte e no primeiro da terceira, o "ponto ritual de sacrifício", no qual os dois heróis tombam como mortos, Aurélia "sem sentidos sobre o tapete", Seixas respirando angustiado como "uma criatura fulminada"; ou ainda mais, após a cena terrível, a ressurreição de Fernando, que renasce em contato com a natureza do jardim, e, depois de receber do misterioso mascate/mensageiro um pente e uma escova de dentes (símbolos prosaicos da sua modificação), regressa para a casa com o sol nascente, deixando atrás de si a "longa noite de agonia" e a pessoa fútil que fora até aquele momento.

3. Retrato, reflexo

Mas deixemos as descobertas para o prazer da leitura. Quero apenas chamar a atenção para um último símbolo, emblema de toda a narrativa: o retrato de Seixas que Aurélia manda fazer.

Da primeira vez o artista pinta um quadro fiel, em que surge, desagradável, a fria e seca expressão de Fernando. Aurélia não gosta, e através dos artifícios da sedução faz voltar ao rosto do marido a antiga aparência "afável e graciosa". Então o pintor pode modificar sua obra, refazer o desagradável e retratar Seixas tal como Aurélia o sonha e ama.

Não é essa, por acaso, a mesma atitude de Alencar? As imagens de *Senhora*, metáforas do luxo e do desejo, recobrem o som degradante do dinheiro que vai ao mercado e tudo compra. Sobre a aparência desagradável do "ermo sáfaro", que é o mundo, o romancista pinta o mito do Amor invencível. Longe de qualquer realismo, sua narrativa projeta o sonho de uma outra sociedade, utopia mítica "iluminada por uma aurora de amor". Dessa forma, soluciona e mascara o real; como Pigmalião (ou como Aurélia, tanto faz) compõe com a força do estilo a imagem de seu ideal.