

Da literatura brasileira como rasura do trágico

De Machado de Assis a Clarice Lispector

Eduardo Lourenço

«Eu tenbo, à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenbo muito mais à medida que não consigo designar»

Clarice Lispector
A Paixão segundo G. H.

Es espaço original de confronto entre homens de culturas diferentes, sociedade escravagista, em seguida, continente de abismais diferenças de estatuto económico e social, hoje, o Brasil parecia vocacionado para terra de eleição de uma literatura particularmente sensível ao que Unamuno chamou o «sentimento trágico da vida e dos povos». Contudo, poucas vezes os célebres esquemas da sociologia cultural à Taine, se revelarão mais inadequados do que no caso do Brasil. Pelo menos, na aparência. Com efeito, mesmo quem tenha da literatura brasileira um conhecimento superficial, não deixará de ficar impressionado com a presença nela de uma espécie de estratégia (sem dúvida, inconsciente), destinada a contornar os aspectos mais trágicos da condição humana. E, para além deles, a própria ideia do *trágico* como horizonte espiritual ou visão do mundo. Parecerá paradoxal que inscreva estas breves reflexões no espaço que separa Machado de Assis de Clarice Lispector, autores que, a título diverso, parecem desmentir, frontalmente, o nosso

propósito. Se há na literatura brasileira e, mesmo, na de língua portuguesa, um autor sensível, como poucos, ao sentido do trágico, é o autor de *Dom Casmurro*. Se não é lícito negar a Shakespeare uma visão do mundo e da natureza de essência trágicas, também não parece curial fazê-lo para um autor que tanto o leu e tão bem soube repercutir na sua, a música própria do criador de *Hamlet* e *Othelo*. A ironia lúdica de Sterne não basta para nos ocultar o que há na obra de Machado de Assis de inegavelmente próximo da visão desabusada do *Rei Lear*. Que mais agudo sentimento do trágico se requer do que o que descobre no mais límpido amor — o de Bentinho e Capitu — o fruto envenenado da suspeita e da traição? Dir-se-á *Paulo e Virgínia* corrigido por Laclos, um Laclos sem perversidade e, por isso mesmo, mais doloroso. Nem Machado de Assis se limita a encenar essa negrura consubstancial a uma amizade e um amor infantis, interioriza-a, tornando-a *olhar*, maneira de estar no mundo, transportando-a para o espírito do

narrador, de modo a que não saibamos nunca se ele é vítima absoluta da infidelidade de Capitu ou o Super-Otelo que projecta na realidade a forma do seu ciúme vertiginoso e sem cura. Por isso, o *sentido* oscila sem fim na corda da evidência racional, o que bem pode ter-se como a definição mesma, ao menos intelectual, do sentimento intenso da tragédia e do trágico. Não basta esta oscilação, que faz de Machado de Assis um verdadeiro precursor da «era da suspeita», para o incluir na linhagem dos grandes pessimistas da segunda metade do século XIX, de que Schopenhauer é o guia e o profeta? A conclusão seria excessiva. Há em Machado de Assis um evidente sentimento da vida como tragédia de que bastará lembrar o episódio de Manduca, o leproso pobre com quem Bentinho polemiza mais por piedade que por convicção. Mas há, ao mesmo tempo, sobrevoando ou relativizando tudo, a ironia transcendental do autor de "O Alienista", através da qual subtrai a sua visão ao triunfo do puro sem-sentido. É claro que podemos também interpretar essa ironia como a consciência de um trágico de algum modo transcendente ao próprio trágico. Se a essência do trágico é a consciência de que tudo é shakespeariana *ilusão*, decerto Machado de Assis não exemplifica o nosso propósito. Seria antes excepção que paradigma.

Na verdade, é um pouco o que se passa com a obra e o caso de Machado de Assis, *excepção* sob todos os pontos de vista, na literatura brasileira. Diríamos, então, que nele se encontra menos aquela *rasura do trágico* na qual vemos uma das notas características do imaginário brasileiro, do que a sua *miraculosa suspensão* ou, talvez melhor, *oscilação*? Como Juliano, o apóstata, Machado de Assis «viu», «compreendeu» e acabou por «recusar» a pura visão trágica da existência? Tudo se passa como se entre aquilo que viu e aquilo de que dá conta interpusse, como se fosse um duplo do olhar de Deus, alguém e além do bem e do mal, a ironia, paradoxalmente tónica, da sua escrita, esse milagre sem explicação nem autêntico futuro. Confrontado com a presença misteriosa do mal no mundo,

Machado de Assis nunca cedeu à tentação de a diluir romanticamente em qualquer forma de «harmonia» transcendente de recorte idealista. Mas não se pode dizer que se tenha esforçado por transcender, atravessando-a a vivência trágica, salvo por esse emprego da ironia: O mistério do mal relevaria de uma espécie de harmonia divina (?) da natureza, o mal seria, como o escreve numa passagem famosa de *Dom Casmurro*, uma nota necessária na *ópera* de Deus. Encerrado o episódio de Manduca, num capítulo intitulado um pouco obviamente «O diabo não é tão feio como o pintam», Machado de Assis — Dom Casmurro tenta encontrar um sentido, salvar da tragédia pura o destino do jovem enfermo a quem a discussão com Bentinho acerca da longínqua guerra da Crimeia iluminava a vida: «Quero dizer que o meu vizinho de Matacavalos, temperando o mal com a opinião anti-russa, dava à podridão das suas carnes um reflexo espiritual que as consolava... O meu jardineiro afirma que as violetas para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco. Não examinei, mas deve ser verdade...». Em capítulo anterior, intitulado também, não menos obviamente, «A ópera», Machado de Assis havia já alegorizado, nos mesmos termos, a sua visão do mundo. No tom desenvolto caro não só a Sterne, como a Hoffmann ou Heine, Machado lembra que «a vida é uma grande ópera», com letra de Deus e música do Diabo, «gênio essencialmente trágico», como lembra, sem dúvida, mais por fidelidade a Milton do que a Goethe. Tal vida-ópera seria uma mistura de harmonia e cacofonia, umas vezes trágica, outras grotesca como as *Alegres Comadres de Windsor*. Numa fantasia à maneira de Borges, Machado de Assis chega a imaginar que o gênio de Shakespeare (e o seu) é mero plágio da partitura divina, a tónica da vida, concluindo pela boca do tenor Marcolini: «Tudo é música, meu amigo. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve nem o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...»

Pela sua natureza equívoca, esta alegoria machadiana tanto pode ser lida como *rasura do trágico*, na

medida em que o nomeia e lhe dá um lugar (secundário) na partitura da vida, como *justa compreensão do trágico* enquanto acompanhamento necessário e permanente da mesma vida. Não é fácil escolher, para adequada perspectiva da obra de Machado de Assis, entre o optimismo trágico e a tragédia optimista. Ela balança entre uma e outra. A autêntica rasura do trágico, enquanto reflexo generalizado da literatura brasileira, surge depois de Machado de Assis e em consonância com o processo e o reforço da consciência propriamente *brasileira* dessa literatura. É no nosso século que a obsessão da *brasilianidade* se converte no objecto supremo da libido escritural do Brasil. Por isso é natural que o momento *anti-trágico* paradigmático da literatura brasileira seja o do Modernismo, momento em que toda a vontade de escrita se concentra na reivindicação e exaltarão *míticas* da brasilidade. A brasilianidade (sóbria) de Machado de Assis e mesmo de um José de Alencar tem pouco a ver com a brasilidade de Oswald de Andrade. A de Machado inclui-se ou pensa-se no horizonte de universalidade (intencional, pelo menos), enquanto a de Oswald se quer *diferença* ou anti-universalidade no sentido desta última para um Machado de Assis. Descontando a provocação cultural exacerbada que o caracteriza, o Modernismo brasileiro reactualizou o mito fundador do *novo mundo* como *paraíso*, alheio ao Bem e ao Mal da tradição judaico-cristã do descobridor, acrescentando-lhe algumas sugestões de Nietzsche e Marinetti que iam no mesmo sentido. A estrutura cultural eufórica que caracteriza o Modernismo brasileiro — nisso quase oposta à do nosso Modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas — vai constituir-se como uma *segunda natureza* do Brasil. E a partir de então a imagem de marca, o mito de que precisava para exprimir cabalmente o novo sentimento de força, de existência, de progresso, um país que mudava profundamente e rejeitava com a água do banho a criança colonial e escrava que fora durante séculos.

Este novo nascimento do Brasil para si mesmo — embora mítico ou por isso mesmo — condicionará a forma do

espírito e da cultura brasileiros, envolvendo na sua pulsão positiva e optimista as visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais. Por mais realista e crítica que seja a literatura brasileira dos anos 30 e 40 — Jorge Amado, Lins do Rego, Amando Fontes, Graciliano Ramos — a *preocupação pelo Brasil* que ela reflecte raramente se traduz em visão trágica da existência, embora, descriptivamente, integre a *tragédia* objectiva, o escândalo humano e social da miséria sem nome do nordestino, do sertanejo ou do cidadão pobre. Um destino realmente *trágico* supõe e implica um máximo de consciência (ou de consciencialização) dos obstáculos e das forças que reduzem o indivíduo ou a colectividade ao impasse fatal. Jubiabá, Fabiano, de *Vidas Secas*, o negro Damião, de *Terras do Sem Fim*, são indivíduos-natureza, sujeitos-objects de catástrofes mais cósmicas ou naturais do que humanas, como a *Seca*, ou de contextos sociológicos que comportam uma violência análoga à da natureza. *Vidas Secas* é um livro doloroso mas não é um livro trágico: Fabiano (já «sem nome» no nome), como o negro jagunço de *Terras do Sem Fim*, são agidos, não agem. O seu drama, a sua tragédia, em sentido popular, situam-se num contexto, por assim dizer, infra-humano, o que os exclui da «condição trágica», embora sejam para outros (o leitor), ilustração dela. Não estamos nos domínios da «metafísica», como em Machado de Assis, nem da psicologia, mas nos da pura sociologia. Podia supor-se que esta *rasura objectiva do trágico* nos romances de Amado, de Graciliano — mesmo nos de Lins do Rego — repercutisse a ideologia voluntarista e anti-trágica que era, na década de 30 e parte da de 40, a do autor de *Mar Morto* e de *Caetés*. A hipótese não parece pertinente. A ideologia representa quase sempre um papel secundário em toda a criação e na dos autores brasileiros ainda mais. É precisamente no autor mais «ortodoxo» (nessa época) que nós encontramos uma das raras visões realmente trágicas do romance brasileiro moderno. Referimo-nos não só ao autor de *Angústia*, mas também do tão machadiano *S. Bernardo*, livro de um pessimismo intenso que tanto

admirava um dos nossos romancistas com maior sentido trágico, Carlos de Oliveira. Acontece, todavia, que *Angústia* — e creio mesmo que *S. Bernardo* — não foi um romance de muito êxito no Brasil. O *trágico* autêntico é rejeitado, por instinto, pela opinião ledora do grande país. Não terá sido apenas por cansaço ou evolução natural que Jorge Amado, pouco a pouco, abandonou a sua atitude crítica, denunciadora dos aspectos intoleráveis da sociedade provincial da Bahia, por uma literatura cada vez mais lúdica e euforizante. O seu tão festejado (*et pour cause*) *Gabriela, Cravo e Canela* assinala essa mudança sensível na sua criação. O seu sucesso prodigioso mostrou até que ponto o Brasil — *o novo Brasil* — se reconheceu nesta imagem mítica do seu destino como realidade mestiça, sensual, triunfalista, inocentemente amoral e perfeita e unicamente humana. À totalidade dramática ou vagamente trágica dos seus *Mar Morto*, *Terras do Sem Fim* — mesmo se da só tragédia da inconsciência, da miséria e da ignorância — sucede com *Gabriela* e outros «pastores da noite» uma literatura centrada sobre o folclórico e o mágico. É toda uma literatura que através desta metamorfose do olhar romanesco de Jorge Amado exprime em profundidade, com a eficácia popular dos grandes mitos, esse reflexo anti-trágico tão característico da sensibilidade e, talvez mais ainda, da imaginação brasileira.

Por mais significativa que seja, esta rasura da tragédia sob a pluma de Jorge Amado, claramente ligada à imagem cada vez mais ufanista do Brasil e da sua cultura, não alcança a sua dignidade, por assim dizer, *metafísica* que lhe é conferida pela obra ímpar de Guimarães Rosa. Não foi por acaso que ele intitulou o seu romance-suma com o nome de *Grande Sertão: Veredas*. Se o sertão é metáfora do *mundo* — e logo na abertura do seu monólogo grandioso Guimarães Rosa subtrai assim o Brasil à sua particularidade, instalando-o na *universalidade* do «geral» (sem jogo de palavras) — esse título repercute também o *acto de nascimento simbólico* de um *Brasil-outro*, aquele que *Os Sertões* de Euclides exemplificam. Do espaço geográfico, sociológico e humano específico que é

o do *sertão* euclidiano, Guimarães Rosa fará um espaço de *múltiplas veredas*, abertas e incógnitas, finitas e sem fim (como «os caminhos que não conduzem a lado nenhum» de Heidegger), quer dizer, uma espécie de sertão «metafísico». Em todo o caso, um espaço simbólico, teatral e fantástico, palco como que anterior à civilização, onde o sertanejo de Euclides, émulo de Tirant lo Blanc ou de Amadis, deve encontrar por sua própria conta, o caminho (inexistente?) que separa o domínio de Deus, do Bem, do Sentido, jamais objecto de posse, das multiformes e exaltantes figurações do Maligno, Porco-Sujo, do Cujo-Dito, de Tudo, enfim, onde se investe a nossa violência ingênita e sede do mundo. No campo das Gerais, nova floresta da Brocelândia, os Riobaldo ou os Matraga, possuídos por uma violência que conquista os céus, traídos ou inspirados por Orianas equívocas, degladiam-se em infundáveis e cruéis combates. Todos esses heróis vivem os diversos horrores da condição humana em termos da mais luminosa expressão brasileira, de uma precisão quase hiper-realista, mas vivem-na numa espécie de *lugar mágico*, fora do mundo, com aquelas figuras da pintura misteriosa dos fins do século XV ilustrada por Carpaccio e Giorgione. Nela desfilam figuras e histórias que têm algo a ver com a nossa condição trágica, mas de que perdemos a chave, simples objecto de contemplação extática, plena dos terrores e das delícias vertiginosas do sonho, não da vida. É a grande translação do trágico brasileiro, a sua transfiguração e transcendência mágicas. Do horror e da violência, como em «A hora e vez de Augusto Matraga», fica apenas a *solução onírica*, mágica e mística, a da *reconciliação* de dois olhares inimigos (mas também confraternos) que na hora de mutuamente se destruírem se reconhecem *salvos* e redimidos. Não há na literatura brasileira gesto e gesta romanescos tão anti-trágicos, tão *naturalmente* expressivos do triunfo da face solar da vida sobre a sua face nocturna. Como num Bernanos, mas um Bernanos sem herança europeia do pecado original (a menos que seja do pecado original de ser europeu), elevando a esperança, mesmo a mais violenta, a forma do mundo, também

para Guimarães Rosa, ao fim e ao cabo, *tudo é Graça*: «Então, Augusto Matraga, fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e do seu rosto subia um sagaz contentamento». Clarice Lispector não possui, como Guimarães Rosa, essa espécie de inocência de estado que faz do autor de *Sagarana* o representante arquétipo da moderna vivência brasileira do mundo. Clarice Lispector procede de outra galáxia, a galáxia sem nome. Terá de merecer, de conquistar através de um combate de escrita e de espírito dos mais singulares do nosso século esse espaço de *não-tragédia* que a instalará, por seu turno — embora com uma face intocável — na *terceira margem do rio do imaginário brasileiro*. A sua conatural pulsão dirige-se, de preferência, tanto ao nível do espírito como do corpo, de que será a primeira, em língua portuguesa, a *oscular a palavra muda* — aquilo que no domínio da experiência humana chamamos, habitualmente, o *Mal*. Ela conheceu-se como a adolescente a quem a doçura do mundo, a sua e a dos outros, *dava vontade de vomitar*. Cedo, foi aquela que se sentiu asperizada para o proibido, o perverso. Como Alice, aventurou-se para lá do espelho para estar próxima do «coração selvagem da vida». Todavia, através de uma ascese que tem algo de uma mística do avesso, à Georges Bataille, também Clarice Lispector não aceitará o conforto do *dado* mesmo que ele possua a sedução romântica do Mal. A sua viagem far-se-á de abandono em abandono, de distanciamento voluntário da face escrita da vida em direcção ao pura e indizivelmente *material*, des-

cida (ou subida) ao «inferno» do que existe, tão humildemente aceite como marca do real que dessa descida resulte, enfim, o encontro com o *neutro divino*, o aquém humano presente no coração do homem. Saborear a barata é aceitar o real no seu horror resplandecente e resgatá-lo como o beijo do leproso de Francisco de Assis integra o humanamente inaceitável no redil de Deus. Mística de um tempo de abundância vazia, Clarice viaja para o ponto *nu* onde o eu abdica da sua odisseia romântica em busca de céus inexistentes, trocando-os pela plenitude do *mínimo*, da anulação que a restabelece na realeza perdida de um eu que é mundo e de um mundo que é eu. Da aceitação do *inumano*, substância de tudo quanto existe, nasce a paz para o que em nós de *humano* se designa. Assim, nenhuma *tragédia* é possível neste *deserto-oásis* onde «eu» e «vida» não podem sequer confrontar-se porque ele é o lugar onde um e outra *se falam e se calam*, numa paixão de que o silêncio — o tumulto profano das palavras com que mentimos o mundo e o mundo nos mente — é o resto, o que já nada significa. Mas para glosar o inglosável? Visitemos antes, para terminar, como quem ressuscita, o lugar falado e silenciado da própria Clarice: «Oh Deus, eu me sentia baptizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o acto ínfimo. Por não ser eu era. Até o fim do que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderia dizer senão timidamente assim: *a vida se me é*. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro».

