

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Elizandra Pereira

O corpo da palavra literária sob o olhar impressionista da pintura,
em A CARNE de Júlio Ribeiro

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2009

ELIZANDRA PEREIRA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof. Dr. Maria José Gordo Palo.

São Paulo

2009

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

**Ao meus amados pais, Nelson Pereira e
Laudelina Satim Pereira,
ao tio-irmão Aparecido dos Santos e
irmã Élen Cristina,
a meus avós Rosa dos Santos
(corpo de luz própria),
In memoriam: Dezolina Cicote,
José Pereira e Manuel Rodrigues,
e a toda minha família pelo apoio
compreensivo.**

AGRADECIMENTOS

Nunca imaginei que o ato de escrever esse agradecimento me fizesse trazer a memória momentos intensos vividos, que só foram possíveis, graças a vários amigos com quem compartilhei toda minha trajetória. Momentos que oscilaram entre entusiasmo/alegria pelas descobertas analíticas do *corpus* e desânimo/tristeza em adversidades da vida. Chegou a hora de deixar registrada toda minha gratidão. Então, saibam que a vocês, sou extremamente grata.

À minha orientadora, professora Dr. Maria José Gordo Palo, pelas incansáveis orientações, dedicação, companheirismo e, sobretudo pelo seu acolhimento. Minha segurança, enquanto pesquisadora, nasce da sua erudição e da sua sensibilidade crítica.

Às minhas amigas Celiane Mendes, Juliana Campos e Cilene Rohr, pelas valiosas sugestões, comentários, incentivo e pelo privilégio de poder termos compartilhado ricos momentos de discussão durante as aulas.

À professora Tânia Alves: tungstênio amigo em meio à fogueira das minhas angústias pessoais e intelectuais.

À Faculdade Santa Izildinha pelo fomento e incentivo dado a minha pesquisa.

Aos meus companheiros de trabalho desta instituição, em especial, ao professor e coordenador do curso de Letras Dr. João Ribeiro Neto pelas palavras firmes e enfáticas, ao professor Dr. Júlio Neves por seus apontamentos e sugestões, que muito contribuíram para a evolução desta dissertação. E, claro, à professora Ms. Maraísa Lopes, que em olhar aquilino, contribuiu em amparo acadêmico e palavras de acalanto.

A todos os alunos do Departamento de Letras da FIESI pelo incentivo e pela compreensão.

À direção da Escola Adhemar A. Prado pela torcida e vibração positiva, em especial, à Sandra Regina pelo apoio sempre presente e à professora Lucy pela força que emana do discurso sensível.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pelo auxílio concedido (bolsa mestrado), que sem dúvida alguma possibilitou o término desta pesquisa.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente auxiliaram na elaboração e desenvolvimento deste trabalho.

E finalmente, agradeço a Deus por ter me dado força, saúde, garra e perseverança para que eu pudesse conquistar mais essa vitória. Lembro-me do quanto repeti a mim mesma: “Tudo posso Naquele que me fortalece”.

“Como a pintura, a literatura é retomada de uma tradição mais antiga do que ela, a do mundo perceptivo, e é abertura de uma nova tradição, a da obra como cultura. Assim como o pintor tateia entre linhas e cores para fazer surgir no visível um novo visível, assim também o escritor tateia entre sons e sinais para fazer surgir na linguagem uma nova linguagem”.

(CHAUÍ, 1994, p.467)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar o romance *A CARNE*, de Júlio Ribeiro (1888), sob o olhar impressionista da pintura para reavaliá-lo enquanto objeto estético, sob as concepções do Naturalismo e Impressionismo.

O Capítulo I trata da perspectiva de análise em adoção que pretende verificar as inter-relações imagem e palavra em áreas de tensão da narrativa entre narração e descrição. O que favorece, a um só tempo, a percepção e a observação da palavra em leitura por meio de procedimentos artísticos impressionistas aplicados ao material discursivo literário.

O Capítulo II aclara essas novas possibilidades de articulação do plástico-visual, materializadas na palavra literária pela via das impressões e sensações do mundo real enquanto objeto. Mediante a reflexão do real, é que o artista impressionista Claude Monet projetava os diagramas de suas pinturas em telas. Para tanto, a palavra literária de Júlio Ribeiro é delegada ao narrador sob dois aspectos de procedimento: a cena contada como palavra e a cena mostrada como imagem.

O capítulo III mostra que as zonas de tensão são cruzadas ora pelo olhar do narrador, ora pelo olhar da personagem, resultando na dissociação sujeito-objeto no discurso literário. É o que fundamenta a síntese palavra-objeto sob a perspectiva impressionista entre a reflexão e a depuração do artista e/ou do escritor.

Na conclusão, destaca-se, afinal, que, em *A CARNE*, de Júlio Ribeiro, a imagem, junto à palavra em experimentação, recebe a função artística de apresentar o corpo da palavra-objeto, ao leitor, para a literatura entendida como palavra-corpo em ato de representação do real.

Palavras-chave: Impressionismo; palavra-corpo; palavra-objeto; sujeito-objeto; Júlio Ribeiro; Claude Monet.

ABSTRACT

This paper has as its aim analyzing the novel *A CARNE*, by Júlio Ribeiro (1888), according to the Impressionist painting view, in order to revalue it while an esthetic object, under the Naturalism and Impressionism conceptions.

The first chapter deals with the analysis perspective which is able to verify the inter-relations between image and word in tension areas of the narrative between narration and description. This favors, at the same time, the perception and the observation of the word that is being read through the application of the artistic and impressionist proceedings on the literary discursive material.

The second chapter enlightens new possibilities for the plastic-visual articulation, materialized in the literary word by considering the impressions and sensations of the real world as an object. By means of the reflection on the real, the Impressionist artist Claude Monet used to project his painting diagrams on the screen. This way, Júlio Ribeiro's literary word is delegated to the narrator under two proceeding aspects: the scene told as word and the scene shown as image.

The third chapter shows that the tension zones are crossed sometimes by the narrator's view and others by the character's one, resulting in the dissociation subject-object in the literary discourse. This is what bases the synthesis word-object beneath the Impressionist perspective between the artist and/or writer's reflections and depuration.

In the conclusion, it is finally detached that in *A CARNE*, by Júlio Ribeiro, the image, together with the word in experimentation, receives an artistic function of presenting the body of the word-object, to the reader, to the literature understood as word-body in an acting of representing the real.

Key-words: Impressionism; word-body; word-object; subject-object; Júlio Ribeiro; Claude Monet.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: A palavra literária em A CARNE de Júlio Ribeiro	
1.1 – Diálogo entre o Impressionismo e a Literatura.....	21
1.2 – Leitura de observação e percepção da palavra.....	27
1.3 – Impressões e sensações no corpo da palavra literária.....	34
CAPÍTULO II: A palavra literária à luz da imagem pictórica	
2.1 – O olhar impressionista no corpo da palavra.....	45
2.2 – Zonas de tensão entre o olhar do narrador e da personagem.....	50
2.3 – Contar a cena como palavra ou mostrar a palavra como imagem.....	59
CAPÍTULO III: A dissociação sujeito-objeto na palavra literária	
3.1 – A palavra-objeto sob o olhar impressionista.....	66
3.2 – A primeira sensação no corpo da palavra literária.....	71
3.3 – A palavra-corpo literária na representação impressionista em A CARNE de Júlio Ribeiro.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	81
ANEXOS: A – Reproduções de telas de Claude Monet.....	86
B – Reproduções das esculturas.....	94
C – Excerto de citações do romance A CARNE de Júlio Ribeiro.....	99

Introdução

Nesta dissertação, analisa-se, sob o olhar impressionista da pintura, o romance *A CARNE*, de Júlio Ribeiro (publicado em 1888, cuja edição analisada é a de 2002). Objetiva-se a reavaliação da obra como um objeto estético a partir do entrecruzamento das concepções Naturalismo e Impressionismo. Por meio dessa perspectiva de análise, verificam-se as relações entre imagem e palavra em áreas de tensão entre narração e descrição.

Nessas relações, observa-se que a palavra literária é delegada ao narrador sob dois aspectos de procedimento: a cena contada como palavra e a cena mostrada como imagem. Aqui, as zonas de tensão são ativadas ora pelo olhar do narrador, ora pelo olhar da personagem. A motivação impressionista é observada pelas impressões e sensações no corpo da palavra literária naturalista, à luz da imagem pictórica.

Esse modo de olhar o romance sob a ótica impressionista configurou-se pela leitura de *A CARNE* (edição de 1997), em cujo prefácio encontra-se uma carta de Júlio Ribeiro, dedicando tal obra a Émile Zola (RIBEIRO, 1997, p. 08): “*Permettez que je vous fasse mon hommage complet, lige, de serviteur féal en empruntant les paroles du poète flotrentin: Tu duca, tu signore, tu maestro*”¹.

Em 25 de janeiro de 1888, Ribeiro discursa em homenagem ao escritor francês, retomando as palavras de Dante Alighieri: “Serás meu guia, meu senhor, meu mestre”, posicionando-se a favor da corrente naturalista e, ao mesmo tempo, incorporando a sua ficção os métodos experimentais da ciência. Esta carta também é lembrada na edição de *A CARNE* (2002):

Polêmica e escândalo em torno do componente sexual enquanto aspecto indispensável da corrente literária – ou “escola” – ao qual se dizia pertencer, o naturalismo, uma vez que Júlio Ribeiro dedica o romance a seu “mestre”, Émile Zola. (RIBEIRO, 2002, p. 11)

¹ Prefácio integral no excerto de citações do romance *A CARNE* de Júlio Ribeiro.

Esta edição traz uma apresentação do romance sob o título “Leituras de um livro ‘obsceno’”, em que aparece a citação tomada por Marcelo Bulhões (2003). Em tal trecho, há referências a Ribeiro como polêmico e corajoso, por lançar uma obra com teor bastante incômodo à sociedade da época. Esse olhar sobre o romance rendeu-lhe opiniões divergentes. Segundo Montello (1969):

Nenhum livro brasileiro congregou, como *A Carne*, desde a hora de seu aparecimento, as mais contraditórias opiniões. Se José Veríssimo, com desassombro, acoimou a obra de “parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”, Tito Lívio de Castro, na mesma época, externava esta opinião entusiástica: “O Naturalismo está vitorioso e a vitória é assegurada pela *Carne*”. (MONTELLO, 1969, p. 68)

Uma narrativa que demonstra a protagonista em manifestações de desejo sexual causava, à época, mal-estar à crítica. Por isso, o romance foi lido pelo foco da imoralidade, da afronta à ordem moral. Esse posicionamento da crítica acabou desviando os olhares analíticos da questão estética da obra. A esse respeito, Bulhões (2003, p. 28) afirma: “Com tudo isso, o estético, se não ficava em um segundo plano, era tangenciado, comprometido por um grave problema; o olhar sobre o romance esteve afetado por uma incômoda discussão de natureza moral”.

Consequentemente, não se abordou o estético como categoria autônoma. Não houve a dissociação entre realidade social e sua representação em um arranjo de manifestação literária. A reação indignada de muitos críticos à ordem moral não permitiu a categorização da obra como objeto estético, o que não inibiu, ao contrário, mobilizou, a desenvoltura e liberdade do próprio escritor, que sofreu injúrias contra si e sua família, ao defender a realidade estética de sua obra.

A essa consideração, adverte Hauser (2000, p.28):

[...] toda obra de arte é resultado da tensão entre uma série de objetivos e uma série de resistência a sua realização – resistências representadas por motivos inadmissíveis, preconceitos sociais e incapacidade de julgamento do público [...]

Para análise, metodologicamente, parte-se da premissa de que a obra de arte envolve um processo que se configura à luz de valores estéticos vinculados a um tempo, espaço e meio social. Por conseguinte, esse código arbitrário se totaliza no símbolo que, segundo Coelho (1987, p.112): “é um signo que se refere ao denotado em virtude de uma associação de idéias produzidas por uma convenção”.

Dessa forma, pertencente a um cânon, a linguagem literária faz a interação obra/leitor.

Parte-se também da idéia de Ribeiro, que, ao seguir o “mestre” Zola, trouxe para sua obra condições de apreender a linguagem visual, relevando a condição sógnica às formas que podem não se representar de imediato pela visão, mas que podem se constituir em uma experiência estética.

Para Moisés (2001, p. 287), “o Naturalismo no Brasil foi um movimento mais de ordem estética do que ideológica e política”. Segundo este autor, o Impressionismo como tendência plástica tem sua correspondente aplicação na prosa de ficção por meio de escritores que se aprimoraram no Naturalismo:

IMPRESSIONISMO – Mais atitude ou técnica literária que tendência ou corrente, corresponde à aplicação, na prosa de ficção, de alguns recursos plásticos utilizados pela pintura impressionista. Seus adeptos podem pertencer indiferentemente ao Naturalismo e ao Simbolismo [...] (ibid., p.190)

Os recursos que aproximam a literatura da pintura também são considerados por Magalhães (2000), ao estudar Claude Monet e o Impressionismo pelas telas *A CANOA SOBRE O ÉPTE* e *A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY*:

Claude Monet é o maior representante do impressionismo francês, movimento que ocorreu na segunda metade do século passado e que teve a participação de muitos outros pintores importantes como Renoir, Degas, Pissaro, Sisley, Bazille e Manet. Além dos pintores, juntou-se ao redor do grupo muitos críticos de arte e literatos, a começar pelo grande escritor naturalista Émile Zola. (p. 15)

O nome Impressionismo foi dado pelo artista, crítico de arte e dramaturgo Louis Leroy, em 1874, ao tecer a crítica da primeira exposição coletiva dos novos pintores, atentando-se ao título do quadro “*Impressão, sol nascente*”, de Monet. A observação rendeu o nome ao grupo e promoveu, a partir daí, alguns questionamentos a respeito deste conceito, especialmente com relação ao segmento literário. Como aponta Schapiro (2002) a seguir:

Mas essas qualidades associadas poderiam ter surgido independentemente nas duas artes a partir de atitudes comuns e do valor estabelecido por escritores e pintores no modo ‘impressionista’ de experiência. O conteúdo subjacente foi encontrado na própria vida, embora grande parte dos meios ou estilo tenha sido uma descoberta criativa do artista. [...] O romance ‘impressionista’, se pudermos usar o termo para designar esse aspecto do naturalismo – pois é apenas um aspecto e não uma forma completa e coerente como uma pintura de Monet –, preocupou-se especialmente com percepções individuais, como a pessoa vê e sente o ambiente e as outras

peçoas, como aparece para os outros, que estímulos influenciam suas ações, e por quais gestos, movimentos e aparências ela manifesta sentimentos e pensamentos. (p. 312)

A literatura, como arte ficcional, estava se corporificando nesse encontro dos universos verbal e imagético. Por meio das palavras, ela representa idéias, coisas, objetos, sentimentos; e pelo nosso olhar, presentifica estas existências, ao desencadear efeitos de sentido de diversas ordens que atuam em conjunto com o olho, pois não interage tão diretamente quanto uma pintura impressionista, mas com a mesma intensidade.

No Brasil, a questão do vínculo entre o movimento impressionista plástico e o impressionismo literário, culminou especificamente no século XIX quando houve o sincretismo entre Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, já instaurados, e o nascimento do Simbolismo e o Impressionismo na pintura européia.

Verificando os estilos de época no Brasil, um ponto vista reflexivo nos é dado por Coutinho (1972) ao se referir ao século XIX como um campo de tensão entre as diversas correntes estéticas e literárias:

Se há portanto, época que se recusa a uma periodização precisa e a mostrar nitidez de fronteiras entre os movimentos, é o século XIX. Estes misturam-se, as figuras literárias nem sempre apresentam uma fisionomia nítida quanto a colorido estético, o mais das vezes vestem roupagens diferentes no curso de sua evolução literária, quando não usam, no mesmo instante, os caracteres de escolas diversas e opostas. Esse fenômeno que é geral, no Brasil torna-se mais corriqueiro, dadas as circunstâncias naturais de sua vida na época, e em virtude do atraso com que sempre repercutem entre nós os movimentos espirituais, e ainda porque as transformações aqui não se realizam organicamente, de dentro para fora, como resultado da própria evolução da consciência nacional, mas como reflexo de idéias-forças de origem estrangeira. (p. 180)

Nesse campo em que cruzam e entrecruzam formas de se pensar a literatura, as obras vivenciam, reforçam e constituem o esforço do homem de se conhecer interiormente, como que se refletindo sobre seu objeto literário. Muitas foram as influências estético-literárias européias, como, por exemplo, a possibilidade de marcas impressionistas no Naturalismo brasileiro. Esse trânsito entre as dimensões estéticas e literárias resgata a formação de um romance de ordem inovadora e tensa ao mesmo tempo. Inovadora, por tentar apreender forças estéticas francesas via aproximação de literatos, como Émile Zola, que estudavam, conjuntamente com os pintores, os aparatos plásticos do Impressionismo. Tensa, porque era capaz de vislumbrar, talvez, inconscientemente, essa apreensão do literário. O que, para nós,

seria o “reflexo de idéias-forças de ordem estrangeira”. Visto por este ângulo historicista, o “mestre” Zola ancorou influências impressionistas que foram incorporadas por Ribeiro.

No caso de Júlio Ribeiro, a “pedra de toque” da linguagem literária e visual são as influências do naturalismo de Zola que reconstituem, em âmbito brasileiro, a reflexão do visível pelas relações do espaço da cena com a ação romanesca. Por isso, metodologicamente, torna-se plausível observar o mesmo movimento da composição de Monet (nas telas *A CANOA SOBRE O EPTE* e *A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY*) na exposição das cenas de *A CARNE*, centrando a observação na tensão narração *versus* descrição da imagem/palavra.

Júlio Ribeiro e Claude Monet em seus respectivos sistemas semióticos mobilizam (no conjunto que dispõe os signos) a tensão entre o figurativo e o desfigurativo, a ordem promovida pelo figurativo e a desordem causada pela desfiguração. Um, atentando a recorrências, que deflagram a obra como um objeto estético, motivada pelas artes visuais em intertextualidade com a literatura, passando a se caracterizar como prosa impressionista. O outro, desencadeando, no nível da enunciação, processo que se figura com a adoção de personagens pictóricos somados à profusão de cores, formas e posições temporais e espaciais.

Conforme Schapiro (2002, p. 35), para Monet, o conceito de impressão é o “efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista” e que a palavra “impressão” em seus títulos era para que o público percebesse o método da nova arte, que se fundamentava na realidade do impreciso e do atmosférico na natureza com objetividade e precisão próprias.

Se a intenção era emprestar a cena de um objeto e a sua qualidade matizada pelo sentimento do espectador, logo, foi associado a esse conceito o termo “sensação” como um efeito sobre os sentidos. “A sensação era o fundamento de um sentimento do observador receptivo, um efeito desse todo percebido diretamente no humor e na sensibilidade.” (ibid., p. 37). Importa-nos relevar que, aqui, a linguagem visual era recebida a partir de reações, em nível quase fisiológico de um estímulo causado pelo contato com a experiência pictórica. Percebidos dessa maneira, cores, luzes e movimentos apreendidos pelo campo visual eram descritos como sensações dos sentidos humanos (audição, paladar, olfato, tato, visão) ao chegar até à percepção do espectador.

Amparados na reconstrução do processo de percepção, o Impressionismo garantia sua originalidade como movimento estético e se aproximava da linguagem

literária ou das palavras significando o objeto. Nesse contexto, o espectador/leitor de forma ativa reconstrói as atmosferas fugidias das metáforas e sinestesias, concluindo o processo de impressão da escrita.

Ao analisar o impressionismo plástico, nota-se que A CANOA SOBRE O EPTE, dentre a série de pinturas de Monet, é a mais figurativa. Essa figuratividade parece produzir a dimensão de movimento da tela, o que resultaria em uma síntese remanescente da primeira impressão. Segundo Magalhães (2000, p.62):

[...] na “Canoa sobre o Epte” temos, naquilo que concerne à composição, uma espécie de substrato ou síntese remanescente da primeira impressão. Mesmo por aqui, o procedimento de Monet foi inverso ao esperado. Isto é, o pintor não executa a “realidade” da primeira impressão, já que a realidade é gerada a partir de uma idéia. A composição cortada não nasce da observação de uma paisagem natural, mas sim das estampas japonesas. Monet recria a composição dentro de uma paisagem natural, ou seja, primeiro veio a referência pictórica e em seguida, esta idéia pictórica foi simulada na paisagem natural, para que Monet executasse a tela.

Nesse estudo específico sobre A CANOA SOBRE O EPTE, pode-se afirmar que Monet não executa a realidade da primeira impressão, já que a realidade da tela é gerada a partir de uma idéia. Por isso, a composição das jovens na canoa não nasce da observação de uma paisagem natural, mas de sua recriação em um plano simulado. E o mesmo caráter de tratamento do real pode ser observado em A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY, apesar da distorção das imagens na composição da tela, em aspectos de depuramento e reflexão, renovam a concepção de representação do real pela expressão sensível da imagem.

Ao se tratar do romance A CARNE, o forte apego às cores, a própria condição lógica do espaço real, o discurso da obra sistematizado pela figuração da personagem Lenita, somado a atmosferas fugidias sugerem o Impressionismo literário.

Todavia, as marcas impressionistas nas obras não se fazem somente por essas características, pois, deve-se lembrar que uma obra de arte mobiliza profundamente os contextos pressupostos por sua produção/leitura.

Parafraseando Santaella (2003), é no homem que acontece o processo de alteração dos sinais em signos, pois como indivíduo social, o homem cria uma pluralidade de formas de expressão, por meio das quais se comunica, seja pela leitura ou pela produção de imagens. É nesse sentido que tanto a linguagem textual

quanto a visual equivalem-se, já que ambos são munidos de signos produtores de modos de significação e sentido. Com isso, a pintura caracterizada por elementos visuais de expressão, encontra-se provida de um tipo de linguagem que representa o mundo visível numa superfície mensurada pela pigmentação das cores. Francastel (1993, p. 62), ao tratar do Impressionismo, considera que este mundo “devia ser buscado na transformação da noção de ‘signos’” e que “a arte deixa de ser uma reprodução da natureza para se tornar uma interpretação dela”.

Assim, quando se olham as telas *A CANOA SOBRE O ÉPTE* e *A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY* e se lê o romance *A Carne* o olhar é levado a apreender um modelo de imagem que se encontra presa em uma tela e em letras, mas nem por isso perde a dimensão sensível e emocional.

Dessa forma, induzido imagetivamente pela estrutura elementar, o espectador/leitor reproduz no aspecto aparente da composição uma soma de normas socialmente reconhecidas que buscam outras, as estéticas, o que libera no conjunto dos sistemas artísticos a concomitância entre permanência e mudança.

O romance de Júlio Ribeiro, assim, ancorado na tensão narrativa *versus* descritiva traz o recorte do real tratado pela experiência impressionista. Os elementos narrativos e descritivos são figurados como objetos de um olhar e experimentados como fenômeno da palavra-objeto e do objeto-imagem.

Concernente a sua linguagem literária, Júlio Ribeiro não só pinta com palavras a realidade em estado de repouso, mas também as sensações que suplantam a razão por meio do discurso da personagem principal e da disposição de seus estados anímicos.

O narrador em testemunho oferece condições para o uso desta técnica, ampliando a concepção de apreensão do objeto estético pelos aspectos pictoriais. Além disso, a figuração da personagem promove a ordem estrutural do enredo, enquanto a valorização da cor, dos efeitos tonais, dos sentimentos, das emoções e das sensações desordena essa mesma estrutura, causando no leitor a percepção visual do “instante da cena”. Esse processo ao longo do enredo também é verificado sob a ação dos elementos naturais nas figuras cenográficas, no instante em que ela se dá e da maneira como o olho a percebe.

Esse estado fenomênico da descrição figurada e espacializada permite a entrada da poesia que torna o *corpus* do romance objeto-imagem visualizado como tal pelo leitor/espectador.

Os dados perceptivos da linguagem figurativa em integração a sensorialidade, desse modo, geram o percurso de sentido na busca da imagem, manifestada pelo olhar intencional de Ribeiro.

As marcas impressionistas em presença no romance analisado são validadas pela segmentação na palavra-imagem, o que promove a seleção do objeto, espaço para o qual o olhar do leitor ultrapassará o sentido das palavras. A partir do olhar da face da palavra em imagem e da imagem em palavra é que se encontra o corpo da palavra literária sob o olhar impressionista da pintura.

A respeito do olhar do espectador/leitor diante da palavra corporificada à maneira do Impressionismo, Francastel (1993) explica:

Monet substitui o objeto pelo motivo desligado do contínuo da visão, ao nível da percepção sensível e não mais por referência a experiência operatória. Monet substitui, além disso, o tom local pela consideração da atmosfera, renovando o projeto de Manet, mas acrescentando-lhe a noção de decomposição e da síntese da percepção luminosa ao nível da consciência. Há aqui uma dupla transferência que, em última análise, não se determina mais no mundo exterior, mas no espírito do artista e no do espectador. (p. 208)

O encontro do material literário sob o olhar impressionista teve seu depuramento em meio a escritores e pintores dessa época. O que foi considerado por Bertrand ao teorizar a respeito do romance poético realista de Zola.

A análise global de *Germinal* sugeriu-nos, assim, uma hipótese que diz respeito ao papel da espacialidade no romance, cujas significações ultrapassariam a mera representação figurativa. Ora, além de sua eventual validade descritiva para um romance em particular, essa hipótese tinha uma ambição mais ampla: a de desvelar um funcionamento geral do discurso espacial que rege vários níveis de leitura e remete à enunciação em ato. De um lado, ela permite traçar o perfil cognitivo do enunciador e, de outro, permite sugerir uma explicação da eficácia particular da escrita romanesca de Zola, em termos de recepção. É, pois, sobre uma certa 'poética' da legibilidade do chamado romance realista que nos propomos refletir aqui, procurando resgatar alguns de seus princípios fundamentais e os encontrando precisamente em torno da espacialidade. (BERTRAND, 2003, p. 145)

Assim, ao considerarmos as vias de acesso à palavra-corpo literária na representação impressionista, vislumbramos as influências de Émile Zola e Claude Monet sobre o naturalista Júlio Ribeiro e que, na presente dissertação O CORPO DA

PALAVRA LITERÁRIA SOB O OLHAR IMPRESSIONISTA DA PINTURA, EM *A CARNE* DE JÚLIO RIBEIRO desdobra-se em três capítulos.

O capítulo I: A palavra literária em *A carne* de Júlio Ribeiro aborda a interação entre o Impressionismo e a Literatura ao verificar o diálogo entre palavra e imagem em zonas de tensão que facilitam a leitura da palavra como elemento de significação e imagem. Tal leitura favorece a observação e a percepção da palavra em procedimentos estéticos impressionistas no material literário do romance no século XIX. Essas novas possibilidades de articulação do plástico-visual são corporificadas na palavra literária pelas impressões e sensações do mundo como objeto. Mediante a reflexão sobre o real, é que Claude Monet projeta suas telas *A CANOA SOBRE O EPTÉ* e *A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY*, ambas em análise no presente capítulo.

O Capítulo II: A palavra literária à luz da imagem pictórica apresenta a espacilidade na descrição como um método para o olhar impressionista chegar até o corpo da palavra naturalista, modelo de construção do romance analisado por Bertrand nas obras de Émile Zola. Tal modelo é verificado em Júlio Ribeiro por meio dos campos de tensão entre narração e descrição que permeiam o romance. Tais campos são analisados ao se estudar o olhar do narrador e da personagem, relativizado pela percepção do leitor em face às sensações, emoções e impressões. Desse modo, entre esses olhares, a construção do romance ocorre em cenas contadas por palavras e mostradas como imagens.

No Capítulo III: A dissociação sujeito-objeto na palavra literária descrita fundamenta o material literário corporificado na palavra-objeto sob o olhar impressionista. Tendo em vista os procedimentos estéticos de Claude Monet (reflexão e depuração) aplicados ao tratamento do real resgatado na primeira sensação no corpo da palavra literária, em *A CARNE*, procuramos analisar a imagem além das palavras em um campo de experimentação do que representa o corpo da palavra-objeto, tido para a literatura como palavra-corpo na representação impressionista.

Capítulo I: A palavra
literária em *A carne*
de Júlio Ribeiro

Capítulo I: A palavra literária em A carne de Júlio Ribeiro

1.1 - Diálogo entre o Impressionismo e a literatura

Inicia-se o capítulo com a reflexão de Schapiro a respeito de tal diálogo:

As pinturas impressionistas são frequentemente descritas como 'poéticas'[...] O poético na pintura impressionista não está, obviamente, na escolha de um tema retirado de um poema, mas na concepção do tema em um espírito que é também o de um poeta contemporâneo e que se equipara ao estético na experiência. No período do impressionismo, uma certa visão da natureza era considerada essencialmente poética. Envolvia a contemplação de cor, luz, movimento, textura e a experiência de suas qualidades como carregadas de sentimentos; esses elementos se fundem para construir uma disposição, um estado de espírito, um símbolo de uma essência complexa de homem e natureza. (2002, p. 293)

Para o teórico, o diálogo entre Impressionismo e Literatura é travado no momento em que “as sensações” (de cores, luz, movimento, som) são tomadas como essência pelos sentimentos, ganhando estrutura de apoio nas palavras. Assim, o escritor suscita lógica e método de arranjo da matéria literária enquanto apreende este aparato estético impressionista na formação do romance. Contudo, a especificidade dessa matéria é conduzida num percurso em que a análise, a observação e a interpretação trazem um campo tenso de discurso estético e literário. É nesse campo que tais discursos se cruzam e entrecruzam, avançam e recuam, atuam e reagem, gerando o fascínio de um olhar novo que envolve o leitor pela ficção.

Com pressuposição dessa tensão, é resgatado também o impasse entre imagem e palavra. Tal impasse faz pensar sobre os eventuais limites entre uma e outra, ou então, como uma ora se faz presente pela outra, e ainda, o quanto uma é mediada pela outra. Tais indagações sugerem a necessidade de se pensar a interação entre imagem e palavra e entre o literário e o pictorial em escala de gradação. Bakhtin a esse respeito explica:

Na imagem poética, em sentido restrito, toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza 'ativa' e ainda 'indivisível' [...] (BAKHTIN, 1998, p. 87)

Complementariamente, Barthes afirma:

Evidentemente não se trata de restringir a escrita do quadro à crítica profissional de pintura. O quadro, seja quem for que o escreva, não existe senão na narrativa que eu dou dele; ainda: não existe senão na soma e na organização das leituras que se podem fazer dele: um quadro nunca é mais do que a sua própria descrição plural. Esta travessia do quadro pelo texto do que eu o constituo é evidentemente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem. (1984, p. 29)

Ambas visões corroboram o ponto de partida defendido acerca da interação palavra e imagem. Para o primeiro teórico, o que aproxima palavra e imagem é a poesia (sob a concepção de arte literária). Essa aproximação ocorre de forma tão intensa que culmina numa união imagem-palavra. A utilização da expressão “imagem poética” significa que este autor considera a ação da imagem-palavra em todos os gêneros poéticos, o que inclui a poesia lírica e o romance. Além disso, a palavra para ele dá forma à imagem, que pode ser “artisticamente prosaica”, e age de forma direta e espontânea no discurso do romance, numa atmosfera ficcional que apreende a palavra como objeto do real e a transforma sob o aspecto contrário do discurso real, visto que é resgatada dele e lançada como seu espelho. No entanto, em meio ficcional, ressurge como imagem do real, com autonomia plena nos limites de seu próprio contexto.

Barthes, por sua vez, explica essa propensa união imagem-palavra em outro sistema artístico que é a pintura, abordando-a como uma narrativa que ganha “corpo” por meio das palavras. O semiologista, no tocante à palavra-imagem, concebe-a como fenômeno que se articula na mente do receptor enquanto linguagem verbal. No tocante à pintura, concebe-a como linguagem do olhar, que depende da leitura do observador para se representar, o que implica afirmar que os mecanismos composicionais singulares de uma pintura dependem do olhar mental daquele que a lê ou a escreve.

A verificação do discurso e de considerações sobre palavra e imagem desses três teóricos, no âmbito da literatura e da pintura, confirma a possibilidade de análise da relação entre o literário e o pictorial. Nesse processo, o olhar de leitor defronta-se com um painel constituído por duas vertentes: a da figura no universo verbal

(palavra), de um lado, e a da figurativização visual que engendra os mecanismos plásticos da pintura (imagem), de outro, embora a palavra também o faça, visto que pode assumir toda uma carga visual dentro das manifestações artísticas, colocando em relevo sua natureza imagética.

Nesse sentido, três são as esferas que explicitam a relação abordada: a música, a pintura e a literatura. São formas de expressão que presentificam a mobilidade do discurso imagético engendrado pela cadência verbal, pela linguagem pictorial e pela linguagem literária.

Sabe-se, evidentemente, o quanto essa relação de expressões artísticas distintas é instigadora, mas também o quanto o campo a ser investigado é amplo. Por essa razão, faz-se necessário centralizar as pretensões analíticas apenas no campo literário, especificamente, realizando as pretensões expostas na análise do *corpus* de A CARNE, de Júlio Ribeiro.

Ao considerar esse romance como um trabalho de arte literária, embora se depare com a linguagem verbal, é preciso entender que, nela, agem o literário e o estético. O literário como estratégia de motivação do signo em relação ao real e o estético como sugestão de possibilidades da montagem ficcional. Esse processo de composição da obra chega aos leitores como sentidos construídos em natureza de tempo e espaço definíveis, efeitos que são inscritos no ato de recepção da obra de arte literária.

No caso de A CARNE, os elementos constitutivos do texto estão em tensão, o que suscita a idéia de deslocamentos e invasões entre narração e descrição. Uma infra-estrutura que se movimenta em impressões e sensações incorporadas da imagem. Essas marcas permitem uma versão de leitura que corresponde à relação imagem-palavra em que o olhar que ali se instala é o de leitor e observador simultaneamente. Os efeitos de sentido ocorridos operam-se pela percepção dada ao recorte do real nas cenas, as quais ganham precisões visuais em cores, tonalidades, densidades e perspectivas.

Diante disso, pensa-se o romance mediante a possibilidade de assegurar em bases estruturais configurações perceptivas da vertente imagética do discurso literário. O procedimento pressupõe também o lado estético da literatura em diálogo com as artes plásticas, que pode ser apreendido pela busca da imagem.

De acordo com os princípios acima, indaga-se até que ponto um entrechoque entre as tendências estéticas desenvolveu um novo estilo comum às artes literária e plástica.

O tema da correspondência das artes sempre aguçou os sentidos de grandes nomes da literatura como Mário Praz e Ezra Pound. Segundo Pound (1970), a literatura não é uma manifestação artística isolada, por isso, não deve ser entendida. O autor explica também que a literatura possui “artes irmãs” com as quais trava diálogos. Seguindo essa linha de raciocínio, Praz (1973) debruça-se sobre a questão e explica:

[...] a idéia das artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística. (p. 1)

De acordo com esta concepção, pode-se constatar que a relação entre as artes era pensada a partir de um parentesco que as aproximaria e que disposto as correlacionaria à expressão da personalidade de um indivíduo. No entanto, tais teóricos viam a arte quase sempre por paralelos temáticos, e não pela demonstração de analogias relacionadas ao aparato artístico no tratamento estético. Mas, de lá para cá, começou-se a vasculhar o espaço das artes, principalmente, o da literatura, como um campo de relação entre os diferentes códigos, o que permitiria estabelecer correspondência entre as diferentes artes. Consequentemente, a cada estudo, pode vir a ser desvencilhada a “pedra de toque” ou a transgressão desses limites.

A referência à entrada de uma nova experiência estética no romance de Júlio Ribeiro a partir da relação imagem e palavra, conduzida pelo recorte da tensão entre narração e descrição, não evidencia a afirmação de um novo estilo, mas dá abertura para futuras constatações a respeito.

Quando se reconhece na prosa de ficção a aplicação de alguns recursos plásticos utilizados pela pintura, o olhar sobre objeto estético implica uma leitura que descreve o arranjo da expressão artística, visto que o tratamento dado por Júlio Ribeiro à palavra-imagem favorece mais a apreensão do real interpretado e inventado do que visto e descrito objetivamente. Sobre essa técnica de ilusão, Adorno (2003, p. 60) afirma que “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso”.

A técnica de ilusão, dessa forma, pressupõe um leitor atuante, até porque, de um lado, traz a falsa idéia do comprometimento com a empiria, com o real provável;

de outro, a atuação do narrador que, ora se mostra mais próximo dos acontecimentos, ora se distancia desses, dando abertura ao leitor para adentrar a cena e participar dela.

Assim, a tensão que permeia a composição da obra, também se manifesta em outros aspectos como na questão do narrador e na construção do real. Em relação ao narrador, sabe-se que ele transita entre a aproximação pela narração e o distanciamento pela descrição das cenas. Em relação à construção do real, sabe-se que ela é tensionada entre a objetividade e a subjetividade, abrindo espaço à condição poética.

A análise desse ambiente tenso remete à noção de contrariedade em contraponto ao que é trazido do extratextual, uma vez que os elementos formadores do literário, possivelmente, ganhariam especificidade na relação entre a realidade empírica e a realidade do romance. Esse procedimento estético de passagem da realidade empírica para a realidade da arte, ilusoriamente, se fixaria entre o campo narrativo e descritivo.

Essa transição persegue o fio da relação do narrador em contar a cena como palavra ou mostrá-la como imagem, em um mesmo caráter estrutural que desafia, a um só tempo, os limites do sistema pictorial e do sistema poético.

Considerando o contexto extratextual, o Naturalismo desenvolve-se ao longo da década de 1880, época em que se situam o ir e o vir das concepções de real e de tempo, que foram formuladas a partir de uma nova observação do sujeito sobre objeto da realidade, cujo resultado é a aderência do real como instável e subjetivo, que toma corpo no contexto da obra e do tempo, isto é, no *corpus* do real, quando conduzido pela reflexão do artista na captação do instantâneo e do único.

O choque entre os conceitos anteriores e o novo é inevitável, afinal, a perspectiva do real imparcial e objetivo era abarcada, em sua contrariedade, pelo subjetivo, o que implicava a razão cedendo espaço à sensação. A noção de tempo-espaço foi dilacerada pelo registro das impressões, das emoções e dos sentimentos.

É por esse caráter de duplicidade na captação do real que a palavra-imagem traz, aos olhos espectador, um outro objeto, que pode até ser um *corpus* colorido por um escritor-pintor.

Dessa maneira, verifica-se o romance como um objeto estético que lida com a tensão entre a sistematização científica – inserida pela seleção, corte e postura de neutralidade no tratamento das cenas (na tentativa de assumir o método da objetividade dos estudos clínicos) –, e a subjetividade na construção do real

imaginário, inserida pela impressão de verdade associada à dimensão emotiva e perceptiva das cenas. A palavra-objeto surge, portanto, dessa interação entre palavra e imagem em um discurso naturalista observado sob o olhar motivador da impressão da realidade, sensorializado pelos redutos descritivos que desnudam o corpo impressionista da obra. O Impressionismo corporifica-se, no olhar do leitor/observador, a partir do esforço do autor em dissimular, disfarçar a subjetividade na disposição da própria montagem narrativa.

O leitor, nesse contexto, age como coagente do narrador na ficção. Seu olhar perscrutador chega às dimensões descritivas cênicas, visto que observa nelas, de dentro para fora, os procedimentos e os recursos objetivos de detalhamento ótico; e, como uma visão estereoscópica, de fora para dentro, observa as imagens que aparecem em relevo, cuja aproximação é conduzida pelo discernimento emotivo e sensorial das zonas em relevo.

Essas imagens são segmentadas, formando a palavra-objeto. A respeito desse reencontro do leitor com o corpo da palavra literária, por meio de impressões e sensações, Merleau-Ponty (1945, p. 281) pontua: “ter a experiência duma estrutura não é recebê-la passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrando o sentido imanente”.

No experimentalismo, as cores, as formas, as sensações e as impressões se mostram, enquanto imagem, pela matéria literária. Esse modo de trabalhar a materialidade dirige o comportamento do olhar espectador para campos espaciais, sobre os quais se projeta, desfigurando a captação imagética em função da renovação do real imaginário.

Devido ao fato de Júlio Ribeiro, intencionalmente, administrar o modo de realizar as leituras de seu romance, lê-lo, pela versão cientificista, prenuncia-se o naturalismo; pela percepção da imagem, prenuncia-se o impressionismo. Mas, lê-lo pelas zonas em tensão, tem-se renunciado o diálogo entre Impressionismo e Literatura sob as faces do corpo do *corpus* do real em palavra-objeto e objeto-palavra. Trânsito que percorre o trajeto da tinta da tela em processo de reconhecimento no corpo da palavra literária.

O leitor, quando faz surgir o mundo ao ler da forma como o percebe, ao provar dele em experiência vivida, reconhece ao mesmo tempo um traço central desse tipo de texto.
[...] o gênero realista evoca uma concepção da realidade e uma poética da escrita assumidas pelos produtores e usuários desse gênero do discurso.
(BERTRAND, 2003, p. 207)

Quando o leitor olha esse novo objeto estético, lida com a palavra como elemento de significação e imagem, não um excluindo o outro, mas um como pressuposição do outro. O mundo que surge não é representação do real, mas uma concepção daquele mundo que traz o imaginário do real. Tal percepção traz a ilusão da verdade e se ancora, sob dimensões de emoção e sensação, como representação constituída do objeto novo aos olhos do leitor/observador.

1.2 - Leitura de observação e percepção da palavra

Publicado em 1888, *A CARNE* despertou amor e ódio entre leitores e críticos. Repudiado por uns e bem dito por outros, o romance de Júlio de Ribeiro, segundo Luft (1967, p. 326), tornou-se “o protótipo do Naturalismo no Brasil: com todos os seus eventuais exageros, mas também com todas as possíveis qualidades”.

Nesse recorte temporal, a literatura foi marcada por importantes acontecimentos, os quais não deixariam de ser devidamente considerados pelos autores da época. A obra *A CARNE*, vinculada ao estilo naturalista, em meio a mecanismos de formação social como o início da República, o fim do escravismo e a separação entre Igreja e Estado, foi entendida como um espelho que desmascarava o comportamento humano.

O homem era o ponto de referência aos estímulos sociais. Era integrante de uma sociedade que possuía normas a serem seguidas e a serem utilizadas; por isso, tudo o que lhe era imposto refletia-se nos padrões de seu comportamento.

Nesse contexto, Júlio Ribeiro utiliza-se da literatura para atingir territórios sombrios e inconfessáveis da experiência humana, representando o despertar sexual como algo natural, escolhendo como objeto de experiências, uma jovem, que sucumbe aos apelos sexuais, e, conseqüentemente, cumpre, intencionalmente, a função de escandalizar a crítica literária.

Por isso, o romance foi lido, naquela época, apenas sob a ótica realista e naturalista, sendo considerado por leitores e críticos um romance marginal que não representava nada além das mazelas da vida pública e dos contrastes da vida íntima. Em virtude disso, a leitura realizada do romance também não o concebia como um objeto passível de sensibilidade receptiva, pois, afinal, sua leitura conduzia, aparentemente, a um real empírico.

Analísalo, entretanto, como um objeto estético, que apresenta tensões mediadas pela interação palavra-imagem, embora possa parecer que a obra esteja sendo descontextualizada, por pretensa negação de seu caráter naturalista, em que assume outro estilo, na verdade, não ocorre esse rompimento com suas características, ao contrário, abre-se o espaço necessário para que se observe a elaboração e o refinamento dos métodos utilizados por Júlio Ribeiro.

Quanto ao procedimento poético com a palavra, o escritor, na dedicatória do romance, deixa explícito seu apreço ao “mestre” Emile Zola por influência das mudanças trazidas no trato da palavra literária.

Esse assunto será tratado a partir de princípios básicos defendidos por duas vozes poderosas: a de Gustave Flaubert e de Émile Zola, ambos estudados por Bosi (2000, p. 169). “Esforço-me por entrar no espartilho e seguir uma linha reta geométrica: nenhum lirismo, nada de reflexões, ausente a personalidade do autor” (FLAUBERT, 1852). “Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e pelo sangue, desprovidas de livre-arbítrio, arrastadas a cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne” (ZOLA, 1868).

Os dois escritores realistas posicionam-se em relação à forma de se portar diante da nova fase da literatura, o cientificismo naturalista, pois, teriam de encará-lo como uma mudança no foco de visão sobre seus objetos estéticos.

Em seu discurso, Flaubert, primeiro, aponta para as dificuldades de se apertar em um modelo que prioriza a imparcialidade e a objetividade científica, gerando impasse ao que antes tinha uma certa dose de pessoalidade e subjetividade autoral. Afinal, teria de modelar o seu *corpus* pelo espartilho da ciência.

Já Zola aparenta maior tranquilidade ao lidar com esses aspectos, já que parecia ter incorporado as palavras de ordem naturalista: selecionar, dissecar e analisar. Dessa forma, o escritor sondaria a verdade, no sentido positivista, de dissecar os meandros do comportamento humano.

O lema positivista por excelência é: ‘saber para prever, prever para prover’. Em outras palavras, o conhecimento teórico tem como finalidade a previsão científica dos acontecimentos para fornecer à prática um conjunto de regras e de normas, graças às quais a ação possa dominar, manipular e controlar a realidade natural e social. (CHAUÍ, 1980, p. 27)

Ao explicar o positivismo, Chauí (1980) diz que qualquer afirmação que não fosse passível de se comprovada cientificamente não poderia ser considerada real.

O método positivista, nessa acepção, nega toda e qualquer forma de possibilidade do real ou sua vigência que diferisse de seu método.

A visão de mundo do homem do século XIX, por conseguinte, foi influenciada pelo Positivismo de Auguste Comte, pelo Determinismo de H. Taine e pela Teoria da Evolução das Espécies de Charles Darwin.

Tais correntes científicas ecoaram para o âmbito literário os princípios: objetividade, imparcialidade, materialismo e determinismo, caracterizando o movimento artístico que se convencionou chamar de Naturalismo. Esse movimento desdobrou-se em dois níveis: o ideológico e o estético. No nível ideológico, o conceito de realidade se explicava subjacente a alguns fatores como raça, meio e comportamento. No estético, o ato de escrever era reconhecido como libertador, pois as técnicas ordenadas em sua composição denotavam a vontade de criar um objeto novo. Assim, a literatura foi invadida por preceitos da ciência trazidos por escritores que construía personagens e situações que exemplificassem e comprovassem tais ideais científicos.

Segundo os princípios naturalistas, o real seria a base para a construção de toda a produção intelectual disseminada pelas artes. Por isso, nas artes plásticas, os artistas naturalistas retratavam em suas telas pessoas comuns como personagens, ao descrever paisagens urbanas e suburbanas, pintando o mundo com o objetivo de expor suas posições ideológicas.

Esse motivo de pintura, retratar paisagens, levou um grupo de artistas a se reunirem em Barbizon, na França, momento em que se começou a pensar as faces da realidade. O resultado do encontro foi a aproximação de estilos do Realismo e do Naturalismo por meio de abordagens técnicas diferentes. Por conseguinte, de tal aproximação técnica, surgiu o Impressionismo. Personalidades como Thèodore Rousseau, Jean-Baptiste-Camille Corot e Edouard Manet fizeram parte do primeiro grupo do movimento.

Na literatura naturalista, da primeira metade do século XIX, os romances apresentavam personagens que, pelo meio social e pela hereditariedade são determinados. Os escritores se portavam como meros observadores no registro do seu objeto cientificamente estudado (o homem). A realidade era direcionada ao ficcional de forma impessoal, precisa e objetiva por meio de espaços descritivos.

Contudo, na segunda metade do mesmo século, a realidade passou a ser encarada de outra maneira, fazendo com que a outra face surgisse. Como anteriormente ressaltado, a mudança, sob o foco do real, teve início com as

reflexões dos artistas plásticos.

Em uma versão antiga, de 1843, de *Educação sentimental*, o herói de Flaubert, que é, sem a menor dúvida, um dublê do próprio autor, estudava história como um meio de superar a desesperança diante das banalidades e frustrações de seu próprio tempo. A imparcialidade e a objetividade de tal contemplação do passado também forneceram a esse estudante e observador absorto em si mesmo a experiência imaginativa de uma totalidade mais abrangente e pungente da vida humana, expandindo assim a sua visão. (SCHAPIRO, 2002, p. 289)

Como se pode observar pelo trecho citado, Flaubert aspirava liberdade na criação de seus romances. Sem pretensões de calar sua voz autoral, mas que acabou sufocado pelo “espartilho” do cientificismo (resgatando aqui o discurso anterior citado). Assim, achou formas de burlar o toque literário científico, tensionado em seus romances a partir do recorte dado ao real. Em outras palavras, o real que dava corpo às suas obras, respirava por espaços descritivos no registro autoral de sensações, sentimentos e reflexões.

Esse novo procedimento de lidar com o corpo do *corpus* do romance, na época, não foi bem entendido por teóricos, críticos e os próprios escritores naturalistas, mesmo assim aprimorado em profunda satisfação pessoal nessa experiência.

O seu *Madame Bovary*, em 1857, familiarizou outros escritores com esse estilo, embora Edmond Duranty, ao resenhá-lo, o tenha achado imperfeito pela falta de qualidades que, hoje, reconhecemos como impressionistas. (Ibid. p. 287)

Ao ter contato com essas novas experiências, Flaubert passou a buscar ambientes em constante transformação, caminhava de um lugar a outro, segundo Schapiro (Ibid.), procurando “locais para captar as nuances mais fugidias da luz e atmosfera”, recuperando assim, sua liberdade ao olhar o real e recortá-lo, metodologicamente, em palavras-imagem sob uma dimensão emocional e sensorial.

A referência à imperfeição artística pela “falta de qualidades” refletia o que o homem, neste contexto social, extravasava em resposta ao cientificismo, pois a escrita que apreendia essa nova experiência com o real, só foi aceita a partir da caracterização desta perspectiva como Impressionismo e da visibilidade deste, em extensão sob palavras.

Exposto a esse novo ideário científico, o de lidar com as cores e o da

descrição da recepção pela incisão da luz em atos de refração ou movimentação do objeto pela ilusão provocada na junção das cores, que a face naturalista do real foi se segmentando, sendo colocada em prática a sugestão do real como *corpus* pela condição do entendimento de que a ciência dá a formação da imagem no olho e, filosoficamente, “como” esse mesmo fenômeno é incorporado pela palavra.

Logo, Zola também adere o pensamento de seu objeto estético por meio da expressão do eu, alinhada à predileção que tinha pelo destino dos seres humanos sujeitos às poderosas forças de hereditariedade e do meio social.

Colega de escola e amigo inseparável de Cézanne em Aix-em-Provence e em Paris, Zola dedicou a Cézanne, em 1867, um livro de crítica que estabeleceu o escritor como defensor de Manet e dos jovens impressionistas. Zola dedicou o romance, *Madeleine Féral* (1868), a Manet, e Manet e Cézanne pintaram um retrato de Zola. Embora seu julgamento da pintura se fundamentasse mais em sua admiração pelo espírito independente dos artistas do que no discernimento das qualidades artísticas, e fosse guiado pelos entusiasmos de Cézanne e outros pintores em Paris, Zola se sentiu atraído pela ousadia da cor e da pincelada do grupo e talvez, ao descrever Paris e a região rural, tenha sido estimulado tanto por suas telas quanto pela riqueza das impressões de cor descritas nos romances de Goncourt e de Flaubert. (SCHAPIRO, 2002, p. 300)



(Paul Cézanne, *Paul Alexis lê um manuscrito a Zola*, 1869-1870)

Forma-se outra reflexão acerca deste contexto, a do cientificismo naturalista sob o crivo do *corpus* em palavra e em tinta. Zola, ao estender sua escrita às relações pictóricas, de certa maneira, expôs as perspectivas que nos orientam a refletir como a palavra ora denota significação ora, como elemento visual, se articula no espaço.

Retomando ao que já havia acontecido com as tendências estéticas, o Naturalismo como um arcabouço teórico, ainda era cenário do embate entre objetividade e subjetividade. Essa tensão era promovida pelas particularidades com que cada escritor e pintor expressavam sua arte diante das novas possibilidades de articulação do repertório plástico-visual. Além disso, segundo Perrone-Moises (2000), os princípios com que cada escritor delegava a seu *corpus* provinham da escolha de um estilo em que a linguagem corporifica-se como seu real:

[...] a escritura aparecia como uma escolha moral, consciente e compromissada com a história, enquanto o estilo parecia provir dos recônditos do escritor, 'espécie de rebento floral (*poussée florale*)', 'termo de uma metamorfose cega e obstinada, partida de uma infralinguagem que se elabora nos limites da carne e do mundo'. Essa definição do estilo poderia aplicar-se atualmente à escrita. A explicação parece a descoberta barthesiana posterior, segundo a qual a escrita é a radicalização de um estilo, numa fusão de pensamento e impulso consciente. (p. 39)

O *corpus* do real direcionado ao *corpus* do objeto estético não deixa de ser expressão do eu, pois é inquirido por um estilo e, por isso, mediado pelo que emerge do autor e do mundo. Dessa forma, quem escolhe a representação ou transformação do recorte do *corpus* do real, na esfera do literário, é o autor.

Na cultura brasileira, foi uma questão de tempo para que as idéias naturalistas chegassem e fossem incorporadas às produções artísticas do país.

A recepção das idéias provenientes da França manifestou-se como tendência nas artes plásticas e na literatura. Na pintura, teve como personalidade relevante João Batista da Costa, que com objetividade, tenta captar a luz e as cores da paisagem brasileira. Na literatura, o marco inicial do Naturalismo é o romance *O mulato*, de Aluísio de Azevedo; contudo outras obras também foram marcantes diante das características naturalistas, como *O missionário*, de Inglês de Sousa, *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha e *A carne*, de Júlio Ribeiro.

Poucas são as obras ortodoxamente naturalistas, segundo o figurino de Zola, como, por exemplo, *O missionário*, de Inglês de Sousa, *A carne*, de Júlio Ribeiro, *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. As restantes, salvo um que outro

exemplo de obra menor, atestam a presença das duas tendências, que, afinal de contas, não se opõem, mas se completam. Mais ainda: o Naturalismo veio a realizar muito daquilo que os realistas apenas tinham como projeto ou ideal estético. (MOISÉS, 2001, p. 286)

Retomando, de um lado, a ideia de Perrone-Moisés (2000, p. 40) de que o estilo começa na escritura, acentua-se na enunciação, mas é reprimido pelo discurso da escrevência, e, de outro, a análise de Moisés (2001), a respeito da formação do naturalismo no Brasil, observa-se a escassez de escritores que se acentuaram no real impositivo. Entretanto, sabe-se também que a fórmula naturalista pouco respirou em terras tropicais, consequentemente, as preocupações estéticas tiveram outras versões. Talvez o autoritarismo da ciência tenha podado “o pensamento e o impulso consciente” dos autores. No entanto, é certo afirmar que a flexibilização das fronteiras aconteceu em contraponto ao pensamento tradicional da representação, diluindo os contornos e permitindo o aparecimento de novos modos de expressão.

1.3 - Impressões e sensações no corpo da palavra literária

No século XIX, houve, de um lado, o sincretismo entre Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, já instaurados; de outro, o nascimento do Simbolismo no Brasil e o Impressionismo na pintura européia. Nesse contexto, observa-se um fervilhar de pensamentos que evocam artes plásticas e literatura. Recorte temporal que contextualiza a oscilação entre objetividade e subjetividade, atingindo o espectador como portas que se abrem, como espaços que podem ser compostos na direção do novo.

Sobre essa nova forma de lidar com as artes, incluindo a literatura, afirma Proença Filho ao citar Amado Alonso e Raimundo Lida:

O pintor que se aplica a reproduzir na tela suas próprias impressões, o romancista que espera representar 'as sensações' não dizem com isso senão que somente nossas próprias sensações, somente a experiência interna tem categoria de realidade, e não o mundo exterior; não se põem a averiguar se são ou não a única coisa que seguramente existe (objetivismo): pintam-nas porque são a única coisa que lhes interessa, de forma que um relato impressionista não é tanto um encadeamento de fatos quanto a sucessão coerente das reações emocionais provocadas pelos fatos no autor ou em suas personagens (subjetivismo). Tudo se vê através de um temperamento; nem os objetos enumerados nas descrições são apresentados diretamente, mas como vistos e sentidos por uma testemunha ocular. Sob esse aspecto, pois, os escritores impressionistas são subjetivos, já que só se interessam pela experiência interna, pelo experimentar as coisas, e não pelas coisas. (1995, p. 290)

Aludido anteriormente como uma corrente das artes plásticas, o Impressionismo, aqui tratado, ganha uma outra face, uma atitude literária distinta. Essa referência da imagem na prosa é explicitada pelas menções “pintor” e “romancista”, ambos guiados pelas impressões da palavra-imagem na descrição de uma realidade peculiar. Mesmo com os traços dados a esta possível segmentação da imagem pictorial, a imagem palavra não determina com precisão o estilo da época, mas permite perceber que se trata de uma interação entre o Naturalismo e o Impressionismo.

A indicação do teórico e as possíveis marcas impressionistas na literatura permitem retomar o sentido das tensões como narração e descrição, objetividade e subjetividade. Áreas de transição com as quais o romance lida, adquirindo espaço em uma realidade própria, como um processo em curso, processo não se define plenamente, mas se apresenta como meostons, ora um, ora outro; ora um

segmentado pelo outro.

Diante dessa proximidade de atitudes estilísticas, encontra-se o romance *A CARNE* com um forte apego à tendência Impressionista, mas sem se desvencilhar do estilo naturalista.

Pensando sobre esse campo de exame, visualiza-se a possibilidade do romance sustentar a imagem como corpo pictórico das palavras. Para tanto, há a necessidade de se estabelecer a concepção de Impressionismo pictorial e as semelhanças incorporadas para a palavra literária.

Para esclarecimento melhor, usam-se as ideias de Magalhães (2000) que em sua tese de mestrado abordou aspectos importantes das telas de Claude Monet, *A CANOA SOBRE O EPTE* e *A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY* em relação a literatura e a música.

De acordo com a pesquisadora:

Estas duas telas foram um desafio para a compreensão de um artista como Monet, porque elas não se enquadram numa definição rígida de impressionismo. Elas revelam um novo procedimento técnico por parte do artista, que coloca em questionamento aquilo que se definiu como técnica de pintura impressionista ligado ao princípio da pintura ao ar livre (fora do ateliê). (p. 12)

Como se observa, o mesmo Monet que lançou tendência na pintura também a inovou, adicionando mais elementos técnicos no entendimento da definição de Impressionismo.

O Impressionismo refere-se ao estilo de um pequeno grupo de artistas franceses do final do século XIX. Contudo, a personalidade que melhor define os princípios estéticos dessa época é a de Claude Monet e que, ao longo de cinquenta anos, sofreu mudanças em sua forma de arte.

A pintura impressionista não se preocupa com a visão objetiva da realidade, mas com o sentimento da permanente transformação do mundo como objeto. Não há na natureza cores permanentes nem constituição das imagens por linhas que delimitem a formação de figuras. A observação das coisas ao ar livre e à plena luz do sol corresponde ao ponto de vista do pintor, pela captação da luz e da sensação de movimento. Dessa forma, buscando artifícios e técnicas próprias, Monet produz

suas telas a partir da reflexão sobre o real em cores luminosas e pinceladas mais livres¹.

As telas analisadas referem-se ao período em que Monet morou em Giverny (1883 – 1926). Esses quadros tiveram seu início e término de formação pictorial evidenciados nesse período. A CANOA SOBRE O EPTE é datada entre 1887 – 1890 e A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY é datada entre 1924 – 1926.

O local Giverny teve uma crescente ênfase dada por Monet a essas pinturas. Apesar de pertencerem a um mesmo movimento que implica semelhanças no tratamento de seus recursos plásticos, e confeccionadas em um mesmo lugar, elas se constituem em formações pictoriais aparentemente diferentes, já que uma ainda está ligada à idéia de representação e a outra tende a explorar os elementos da própria pintura.

As telas são o produto do ponto de vista de Monet sobre a realidade ou, como ele mesmo achava mais legítimo chamar, produto da “impressão que envolve o processo subjetivo do olhar”. O que o faz buscar, para essas construções, seu depuramento e reflexão.

Nas análises, a pesquisadora vai a fundo perscrutar o depuramento e a reflexão de Monet em suas pinturas. Sobre essa questão, ela expõe:

Assim, na ‘Canoa sobre o Epte’ temos, naquilo que concerne à composição, uma espécie de substrato ou síntese remanescente da primeira impressão (como propõe Mário de Andrade). Mesmo porque aqui, o procedimento de Monet foi inverso ao esperado. Isto é, o pintor não executa a ‘realidade’ da primeira impressão, já que a realidade é gerada a partir de uma idéia. A composição cortada não nasce da observação de uma paisagem natural, mas sim da influência das estampas japonesas. Monet recria a composição dentro de uma paisagem natural, ou seja, primeiro veio a referência pictórica (portanto, já depurada) e em seguida, esta idéia pictórica foi simulada na paisagem natural, para que Monet executasse a tela. (MAGALHÃES, 2000, p. 62)

Neste recorte, testemunho de análise, fica claro que as considerações de Mário de Andrade a ajudaram a pensar sobre o conceito de real apreendido por Monet na tela. Andrade sugere algumas concepções, ao estudar o Impressionismo musical em Debussy, como: substrato ou síntese da primeira impressão e inteligência da primeira impressão. A partir dessas noções pensou-se até que ponto

¹ Como apoio a esta discussão do aprimoramento da técnica impressionista via afastamento da realidade e apreensão de impressões e sensações do pintor em suas telas, temos em anexo a fotografia de J. R-R (A.1) e a série A PONTE JAPONESA (1899, 1900, 1918-26) – A.2, A.3, A.4.

A CANOA SOBRE O EPTE seria uma representação do real, real que seria apreendido da história das duas enteadas de Monet, Blanche e Suzanne, em um passeio de barco sobre o rio Epte na propriedade em Giverny.

Por conseguinte, a autora argumenta que o procedimento de Monet ganhou outra proporção, pois ele não sugere uma apreensão impressionista da paisagem enquanto tema, mas da simulação de um evento fortuito precedido não pela representação do momento, mas pela subjetividade sensível dela.

Ao aliar essa linha de raciocínio à forma de composição, também se verificou que o corte na canoa como sugestão de movimento fotografado, bem verdade, foi explorado pelo pintor como grafismo sinuoso presente nas estampas japonesas. Com isso, o efeito causado no espectador foi aprimorado como objeto submetido ao raciocínio da análise do próprio pintor².

Em A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY tem-se como efeito final uma “grande desordem”, pois o único objeto a ser representado na tela é a ponte; no entanto, a imagem parece, ora se esconder e ora se mostrar na profusão das zonas de luz em tensão as zonas de sombra, tornando possível um ponto de organização para a estrutura da tela. O que exige do espectador um grande esforço, visto que é necessário ordenar as sombras no olhar para depois perceber o formato da ponte detido por detrás das pinceladas e cores, o que delimita o espaço da tela pela imagem da ponte fixada no olhar do observador (A.4).

A composição desta tela tem como depuramento e reflexão as condições dadas a representação do real inicial (A.1) e suas composições de estudo da técnica (A.2 e A.3). Monet, nessa composição, novamente criou um real autônomo ao representado, como se a pintura se apresentasse por si mesma, a partir dos seus elementos pictoriais. Ganha corpo independente da sua ancoragem no real circunscrito e, ao mesmo tempo, renova a concepção de representação como pretexto para a expressão visual.

O mesmo caráter no tratamento do real pode ser observado por meio da análise de tais telas que, a princípio, poderiam iludir o olhar do espectador por apresentarem graus de esforços diferentes no entendimento da imagem. Entretanto, ao se pensar no recorte do real, via Monet (nos aspectos de depuração e reflexão),

² A composição das telas datadas de 1887-1890 passavam pelas técnicas de depuramento e reflexão até se chegar ao que Monet pretendia na expressão sensível da imagem. Logo, A CANOA SOBRE O EPTE foi esboçada a partir da tela NO BARCO com os recursos de personagens femininas, a canoa sobre o Epte e aprimorada com aspectos sinuosos ao representar o movimento da água e da passagem da canoa. A esse respeito temos as telas citadas em anexo A.5 e 6.

nota-se a correspondência íntima na composição das telas como investigação das realidades.

Contudo, ao se reconhecer o Impressionismo por Claude Monet, enfatiza-se a idéia de impressão não só como objetividade na observação e seleção dos objetos, mas também no tratamento dado à transferência desse mesmo objeto em relação à outra realidade, a de expressão sensível da imagem.

Entre 1860 e 1910, o conceito impressionista floresceu em contextos literários. Como afirma Schapiro (2002, p. 286) “na França, havia uma consciência do estilo de vida e uma busca intensa de sua perfeição e expressão nas artes da pintura e da literatura”, em que aspectos impressionistas ganham corpo na palavra literária, tendo como modelo a pintura impressionista.

Entender um estilo literário resvalado por aspectos pictóricos, em ambiente francês, talvez seja mais fácil do que entendê-lo e vislumbrá-lo em contexto brasileiro. No entanto, não se pode negá-lo, pois, dificuldades a parte, tais tendências chegaram ao Brasil com seu “colorido estético”, o que, segundo Proença Filho (1995, p. 290):

Estamos diante de uma atitude próxima do Realismo, mas que também se aproxima de uma atitude idealista; essa é a novidade, de difícil caracterização, é necessário dizê-lo, esse é o estilo que recebe também em literatura o nome de Impressionismo.

As palavras deste crítico literário apontam para as dificuldades de se caracterizar os aspectos impressionistas plásticos na prosa. Isso é: sabe-se da recorrência de tais aspectos, mas não como limitá-los e identificá-los.

Por outro ponto de vista, o de crítico de arte, Schapiro (2002) opina:

Os românticos, os realistas e os naturalistas, com seus fortes sentimentos pelo visual, foram os que mais escreveram sobre arte. Como a visão é o sentido *par excellence* de uma experiência momentânea direta e ampla – um objeto sendo oferecido imediatamente ao olhar em sua extensão total –, a pintura sentiu uma fascinação extraordinária pelos romancistas, escritores e poetas que se emanciparam do banal por uma visão nova de seu ambiente e pela cultura dos sentidos. (p. 311)

Em relação à captação do Impressionismo pela literatura, este crítico sugere que as qualidades de impressão em meio ao romantismo-realismo-naturalismo derivaram diretamente de pinturas. O que, na verdade, não se faria, apenas, como

uma apreensão de características, mas algo mais complexo, em que há uma reciprocidade entre profissionais da arte da palavra e profissionais da arte plástica. Definido como “sentimentos pelo visual” em um e “fascinação” em outro, o Impressionismo logrou o ideal de que escritores e pintores corroboraram para suas artes, em sentido de troca. Evidentemente, produzindo efeitos particulares de cada um, mas respaldados por atitudes comuns e por valores estabelecidos no modo impressionista de experiência, seja em romances ou em telas.

Tem-se assim, a possibilidade do enfoque da palavra incorporada pela imagem, num caráter dual, pensado por escritores e pintores, resultante da forma de se constatar a realidade, para validar o corpo artístico no *corpus* do real: a imagem-palavra na palavra-imagem.

Pensar a respeito desses conceitos é abrir espaço para exibir a palavra como elemento de significação e de visão. Entretanto, não se está lidando, como aparenta, com uma área tão tranquila e discernível, visto que, dessa relação, nascem idéias inovadoras e experimentáveis, porque a palavra pode corporificar-se em imagem e assumir caráter visual; podendo também ser o objeto de experiência para a análise de tal representação, constituindo o caráter explicativo de novas concepções. A esse respeito, Pignatari (1987) ajuda nessa refletir, quando cita Einstein:

As palavras, ou a linguagem tal como é descrita ou falada, não parecem desempenhar nenhum papel em um mecanismo de pensamento. As entidades psíquicas que parecem atuar como elementos no pensamento são certos signos e certas imagens mais ou menos claras, que podem ser ‘voluntariamente’ reproduzidos e combinados. (p. 32)

Ao lidar com a natureza visual da palavra, expõe-se ela entre dois sistemas: o cognitivo e o visual. Um remete ao intelecto, na soma entre procedimento e entendimento analítico, o outro, à experiência sensível da percepção. Essa ambivalência não causa ruptura, mas segmentação, diluindo as fronteiras na mescla dos elementos em potencial.

Assim, as palavras constituem a capacidade da criação de imagens mentais por meio da percepção, ao mesmo tempo em que as imagens solicitam justificativas verbais. Esse espaço de representação da imagem perceptiva e da imagem verbalizada permite a constituição do imaginário humano, em que a imagem pode ser representada pela sensorialidade das palavras em romances, poemas e música, como também, pelo ícone em pinturas. Da interação entre esses universos verbal e

imagético, o espectador/leitor participa do fenômeno criador que dá significado ao ícone em relação ao simbólico (imagem-palavra), ao mesmo tempo em que se revertem as imagens em descrições e conceituações (palavra-imagem). Quando se constata essa dinâmica entre palavra e imagem, consegue-se lidar melhor com a realidade e suas significações, seja essa realidade corporificada em palavra-objeto ou em objeto-imagem.

O trânsito verbo/imagem ocorre graças às especulações sobre o conhecimento de preceitos da ciência e da filosofia, que recaiu na constituição das artes literária e pictorial; portanto, as formas de pensar o mundo eram favoráveis às experiências artísticas.

Afirmar-se, assim, que a própria ciência promove novas formas de articulação das artes, as quais, consequentemente, servem de territórios férteis como ponto de partida para a análise científica.

Como recorte temporal da correspondência entre o mundo empírico e o ficcional, temos o século XIX, na articulação, de um lado, da arte, impulsionando as experiências científicas, e, de outro, das manifestações artísticas como objeto de estudo na representação do homem e do real. Tem-se como referencia a teoria das cores advinda das impressões das pinturas defendidas por Monet. Sobre isso constata Schapiro (2002):

'Impressionismo' foi se tornando um termo mais vago à medida que as obras dos pintores chamados 'impressionistas' ficavam mais conhecidas. A princípio, referia-se ao estilo de um pequeno grupo de artistas franceses do final do século XIX – talvez não mais do que oito ou nove pintores – logo, o termo impressionismo foi aplicado a romances, poemas e à música, e até mesmo a um certo ponto de vista na ciência. (p. 21)

Dessa maneira, o Impressionismo, retomado por Monet, foi objeto e serviu de objeto para os estudos da representação da realidade. Numa realidade que ele próprio já previa a relação entre o ato de ler e ver. Segundo Schapiro (Ibid.), Monet seguiu sua intuição, ao entender que suas telas eram menos figurativas do que as até então pintadas, notando a dificuldade, por parte do espectador, de entendê-las e aceitá-las, então, preferiu nomeá-las pelo efeito para que foram criadas. Isto é, iniciando o título pela palavra impressão, igualando-se ao papel de cientista em selecionar, experimentar e justificar seus procedimentos em função do resultado no objeto.

[...] ao chamar sua pintura de sol nascente de 'Impressão', estava explicando-se ao público. Estava dizendo que o quadro não era simplesmente uma imagem do alvorecer em uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista. Essa pintura expressa uma percepção e, embora menos descritiva do que a imagem usual, tem sua própria validade – a fidelidade à experiência. 'Impressão' acrescentada ao título do quadro funciona como o rótulo de uma tela ('esboço', 'estudo' ou 'detalhe'), para induzir a compreensão de uma obra aparentemente inacaba ou preparatória. [...] A palavra 'impressão' em seus títulos era uma tática para ensinar o público a perceber que o método da nova arte se fundamentava na realidade do impreciso e atmosférico na natureza, e que possuía uma objetividade e uma precisão refinada próprias. (Ibid., p. 35)

A pintura citada chama-se "Impressão sol nascente" (A.7). Ela é a que nomeou o grupo de impressionista. Ao anunciar esse novo olhar para o objeto estético, Monet fixou a estética e o método impressionista. No entanto, o espectador/leitor teria que se esforçar mais no entendimento da arte, pois essa matéria visual dotada de significação exigia percepção e conhecimento prévio. Aqui, já começava o jogo de tensão entre o "ler vendo" e o "ver lendo" que o impressionismo empreendia tanto na linguagem verbal quanto na visual. O olhar do público precisava ser educado para além do simples ato de visualizar as telas, a fim de lê-las a partir da interpretação da realidade legitimada pelas experiências plásticas sensoriais. Sobre tal dificuldade aponta Arnheim:

Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações. Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e medir; daí sofremos de uma carência de idéias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras. (1998, prefácio)

Esse autor teoriza sobre como o espectador se sentia e se sente, até hoje, deficiente em interpretar uma tela que não conta com o auxílio de figuras que a ancoram na relação direta com mundo. Quando isso acontece, nos sentimos apoiados em palavras que intitulam a tela, nos ensinando a ler o que se vê. Não sabemos se Monet deduzia que a imagem sustenta uma espécie de ausência, o que nos instiga a tentativa de compreendê-la. Mas entendeu a necessidade de palavras que orientassem seus espectadores, por isso se verifica sua preocupação em objetivar os métodos que utilizava para extrair a representação do real em imagens vivificadas na tela.

Ao estudar esse processo de interação entre pintor, objeto estético e espectador, Schapiro (2002) considera como “intercâmbio entre quem vê, o ver e o visto”. O pintor como olho do que é visto (tela), o ver como captação que seleciona, condensa e percebe o real, e o visto como resultado estético do objeto-imagem. Dessa interatividade, compartilha o espectador/leitor com seu olhar atrevido, na tentativa de buscar a imagem além das palavras em um objeto que se figura em particularidades e se faz presença no “ver”, o campo de experimentação do que representa o corpo da palavra-objeto e do objeto-imagem. E, por meio desse experimento, tratar da interiorização do olhar de “quem vê”, que retira o espectador/leitor da postura passiva e o convida a empreender o jogo complexo da percepção.

O ver e o visto se fundem em um novo intercâmbio entre o perto e o distante, o real e a imagem, a realidade pintada e o reflexo realisticamente pintado dessa realidade como seu componente indistinguível – um espetáculo dentro de um espetáculo que inclui os próprios espectadores, como uma natureza que contém um ser cujo pensamento contempla e reflete a natureza. (Ibid., p. 148)

O crivo do pintor é um exercício formulativo e reflexivo das circunstâncias de sua época. Escolhas que *a priori* se encontram no “ler vendo” e no “ver lendo”, pois o objeto estético ganha autonomia como um campo em que a linguagem se torna matéria de experimentação.

Ao se reconhecer a projeção dessa experimentação de forma mais conceitual, percebe-se o contexto que mostra a tensão da representação do que formará o corpo para um novo experimento.

Pode-se, portanto, nesse momento, passar da tinta na tela ao traço da palavra no romance.

A partir de 1870, críticos perceberam similaridades da literatura com o Impressionismo plástico, constituindo-se nos procedimentos que categorizaram os romances impressionistas. No entanto, o material teórico escolhido aborda que a segmentação do impressionismo pela literatura não se dá de forma direta como a imagem que é “presença viva” na pintura, mas a linguagem verbal nomeia o que se vê, ouve-se e pensa-se em uma dimensão poética que atinge o leitor pelo contato sensorial e perceptivo. Nesse sentido, o que é delegado pelo Impressionismo à literatura são os procedimentos no uso das palavras e sua atuação sobre o campo da percepção. Assim, entender a palavra-objeto é verificá-la em atuação nas áreas

de descrição, como fenômeno que se refletirá na corporalidade da palavra-objeto, na unicidade das experiências captadas por nossos sentidos. Dessa maneira, a dimensão subjetiva da condição poética interage age na experiência individual do escritor, duplicando-o em faces que lidam com o corpo da linguagem como se estivesse experimentando-o em partes contrárias ao que antes fazia conjunto no mesmo *corpus*.

Segundo Barthes:

[...] a linguagem só se pode apoderar do corpo quando fragmenta; o corpo total não está nos limites da linguagem, a escritura só se apodera de pedaços de corpo; para fazer ver um corpo é necessário deslocá-lo, refratá-lo na metonímia de seu vestuário, ou reduzi-lo a uma de suas partes; a descrição torna-se então visionária [...] (1979, p. 127)

A representação do *corpus* da realidade em cada uma das perspectivas da arte, só pode materializar-se na articulação que o criador proporciona ao seu objeto. Se for um pintor lidará com a imagem-idéia e a idéia-objeto, requerendo uma leitura do corpo pela movimentação do olhar, o leitor pode ou não olhá-la “verdadeiramente”, isto é, pela percepção e sensibilidade, num entrelugar (a tentativa da compreensão). Se for um escritor, cambaleara entre impressões e sensações no corpo da palavra literária, segmentando-a em descrições que reorganizam partes do *corpus* do corpo do real diante da descoberta criativa, aquela que confere frescor, novidade, espontaneidade ao romance.

Capítulo II: A palavra literária à luz da imagem pictórica

Capítulo II: A palavra literária à luz da imagem pictórica

2.1 – O olhar impressionista no corpo da palavra

Para tratar do olhar impressionista no corpo da palavra, inicia-se com uma indagação de Noël (1988, p. 14); “o olho, quem é que não confia nele?”. Essa indagação remete ao entendimento da palavra “olho” como sentinela do conhecimento que controla e ordena a base de confiança do sujeito. Seguindo tal concepção, afirma-se que o olho traz para o observador a possibilidade das imagens percebidas, autorizando, a partir dessa interação, um grau maior ou menor de credibilidade perceptiva. É esse contrato firmado pela visão que assegura a condição dos laços com a verdade.

Considerando esse paradigma, Bertrand (2003) utilizou-se do princípio da “fé perceptiva” de Merleau-Ponty, para estudar as obras de Émile Zola, no que diz respeito ao percurso perceptivo espacial da descrição. É por meio desse movimento perceptivo que a escrita ganha espaço e se torna visível nos romances de Zola; e, por sua vez, na construção espacial da descrição, parece ter o reconhecimento prévio do leitor.

Assim, pensando no modelo espacial desenvolvido pelo escritor, foi que se levantou a problemática de estudo e pesquisa nesta dissertação, baseando-se nas seguintes questões formuladas: “Como o discurso de Zola reconstrói a percepção? Que relações se estabelecem entre a percepção e o sujeito do saber? Como o texto romanesco fixa certa esquematização cultural da percepção, certo uso da visibilidade próprio ao texto imagético da pintura?”. (ibid., p. 132)

Pode-se notar que ele busca entender Zola como um autor que lida com o visível a partir da palavra-imagem, constituindo, no leitor, uma forma de perceber o mundo real. Para tanto, Zola constrói um percurso narrativo em que o leitor não se contenta apenas em ver ou ouvir, mas também em ler o sentido do percebido. As imagens lhes chegam nítidas ou difusas, mas apreendidas pela dimensão emocional e sensorial. O que em outras palavras, Bertrand (ibid., p. 136) diz “[...] a escrita de Zola obedece a um verdadeiro sistema de esquematização discursiva da

percepção”. Dessa maneira, o universo formado pelas palavras-imagem recorre à busca da imagem pelo exame detalhado das qualidades sensoriais, o que concerne ao escritor o estatuto de sujeito que compõe seu objeto estético centrado na “escrita da percepção”.

Dada essa idéia de “escrita da percepção”, pode-se entendê-la como um percurso narrativo que é espacializado pela descrição.

A descrição seria, nesse sentido, uma área de tensão da realidade definida e distinguida como verdade pelo olhar do leitor, fundada na “fé perceptiva”, em um contexto emocional e sensível. Por isso, na visão que apreende o objeto estético não se divisam os limites entre o real verídico e o real imaginário. Conforme, Bertrand, Merleau-Ponty

ressalta muitas vezes o paradoxo da percepção: entranhando-se na ‘textura’ da visão, na ‘imbricação’, na ‘intersecção’, na ‘intromissão’, na ‘imanência’ do percebido e daquele que percebe, no ‘ocultamento’ do sujeito que vê no interior dos objetos visíveis, ele procura sempre o limiar, o corte originário e necessário que instaura nossas percepções como possibilidade do conhecimento. (2003, p. 139)

O autor para alcançar e captar o centro da percepção do observador se vale da persuasão para confundir o leitor na acepção do real. Por conseguinte, a palavra-imagem pode ser empregada tanto como prova da relação de veracidade entre os dois mundos, como também pode rearticular o real em favorecimento do fictício.

Como parte desse processo, o espaço, que antes se apresentava descrito e segmentado, oferece-se, agora, subordinado a aspectos sensoriais. Isto é, o espaço antes figurado torna-se um conjunto impreciso e desfigurado, ordenado pelas modulações de tensão sensorial.

Bertrand (ibid.) também afirma que um mesmo espaço era repetido várias vezes durante as cenas, ao longo do romance, mas sempre rearticulado a cada nova ocorrência. Perante esses aspectos, um espaço que era descrito pela minúcia dos detalhes ganhava peso figurativo e, em outros momentos, era mediado pela ordem sensorial em que a abstração era mantida e a dimensão era percebida pelo leitor a partir da relação de reciprocidade com a anterior¹. Desse modo, verificou que as figuras se dissolviam, as linhas e os contornos eram apagados, adquirindo formas

¹ Esse mesmo movimento de desfiguração das cenas que, neste capítulo, é analisado em Zola também pode ser observado em Monet pelas telas A.2, A.3 e A.4 que exigem do leitor/espectador o mesmo grau de condição perceptiva para a leitura da imagem pictórica.

confusas e indecisas, que chegavam até a percepção do observador por meio das sensações conduzidas pela descrição.

Com relação à apreensão do real, designaram-se os termos “conhecimento inteligível” e “conhecimento sensível”. O leitor transitaria entre esses dois conhecimentos para não se perder no percurso imaginário da espacialidade.

Diante da análise dos romances *A BESTA HUMANA* e *GERMINAL*, o semioticista sugere a hipótese sobre uma poética do espaço que é peculiar a Zola.

Vasta cenografia do visível em sua obra pode parecer dirigida por uma reflexão sobre o espaço. De algumas figuras espaciais matrizes irradia, em inúmeros romances, uma significação que ultrapassa amplamente sua função referencial. É por essa razão que o estudo específico da espacialidade nessa obra conduz a uma reflexão mais geral sobre o estatuto semiótico: as relações que o espaço mantém com a ação romanesca, com os sujeitos, cuja identidade ela sustenta, com a axiologia e o conjunto de valores em jogo na narrativa. (BERTRAND, 2003, p. 144)

Segundo este autor, a observação e análise dos aspectos e diferenciações quanto à espacialidade na descrição foram apresentadas com o auxílio dos estudos semióticos, focalizando o discurso literário. Deixa claro, também, que a teoria semiótica se interessa pelo “parecer do sentido” que é apreendido pela linguagem e manifestado no discurso.

Como justificativa à aplicação de tal teoria, ele insere a possibilidade de Zola ter uma forma de raciocínio espacial, e que a existência de uma linguagem espacial se daria pela organização do discurso.

Sua intenção era traçar os efeitos de tensão causados pela espacialidade na descrição e explicar em termos de recepção a eficácia da escrita de Zola.

Esta análise assenta na distinção entre dois níveis, o de uma representação figurativa ‘de superfície’, que torna visíveis os objetos do mundo natural e os expõe ao leitor como se o convidasse a se situar entre eles, e o de um dispositivo figurativo ‘profundo’ que rege uma dimensão mais abstrata do discurso, de ordem interpretativa e hermenêutica, impondo seus efeitos de verdade e garantindo sua credibilidade. (BERTRAND, 2003, p. 145)

Traçado o percurso que geraria o sentido das obras, verifica-se que o leitor tem um papel importante na formação das dimensões de espaço das descrições, pois é ele quem constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as

informações literárias provenientes dessas zonas de tensão. Não se pode esquecer que o leitor é o observador do objeto estético; consequentemente, seu ponto de vista se refere à atividade perceptiva, que, nos romances de Zola, esta concentrada no discurso descritivo.

Por este trânsito intencional do objeto estético para o seu observador, tem-se a condição de entender a relação de tensão e reciprocidade entre as realidades, mesmo porque o autor as usa como instrumento de referencialização interna no esquematismo espacial. A esse respeito, Bertrand (ibid., p. 147) argumenta: “O inteligível torna-se tanto mais convincente quando é sustentado pelo sensível, e o sensível, tanto mais ‘real’ quando mais se encontra confirmado pelo inteligível”. Pode-se notar que, na análise desse estudioso, foi enfatizada a importância das configurações nos arranjos e nas manipulações próprias da linguagem dos romances realistas.

A partir das afirmações baseadas na peculiaridade da linguagem espacial, percebe-se, pois, que a técnica do romance é penetrada por procedimentos lógicos e metodológicos de Zola. Com isso, ao distinguir a trajetória que perpassa suas obras de forma cognitiva, acompanha-se a idéia de que o autor possui um “espírito pré-científico”, visto que tem o domínio sobre o esquema de produção dos seus objetos.

Assim, Zola não foi indiferente ao contexto francês do século XIX, em que os romances aparentavam ser estruturados a partir de um ideal visual, com características que priorizavam a linguagem figurativa, uma vez que o ambiente já não é apenas o cenário de uma ação, espaçado em descrições breves, mas também realçado, prolongado e refletindo impactos multissensoriais sobre o observador.

Um mundo sensibilizado por ruídos, cores, odores, pressões, movimentos e texturas, ou seja, um mundo visível e poético ao mesmo tempo. Somatizado em efeitos que fornecem contrapontos ao fluxo do sentimento, ilimitado em metáforas e sinestesias como pensamento do eu inconstante. Espaços compostos em figurações e desfigurações, agitados em reações em cadeia do ambiente todo ou de um de seus elementos. Sentimentos fundidos à espacialização das descrições, em forma de denúncia dos desejos e das respostas dos indivíduos aos estímulos mutáveis.

Esses apontamentos de linguagem espacial, como propõe Bertrand (ibid., p. 148), podem ser denominados de poética do romance realista, pois, segundo ele, “na verdade, este não é outro senão o próprio autor, Zola, definido em filigrana e, de certa forma, por dentro, pelas configurações, arranjos e manipulações do que se

tornou propriamente uma linguagem espacial”. Poética esta que deriva da interação, em vias de fluxo e refluxo, entre autor, romance e leitor.

O autor é que transgride os limites dos mundos, de modo que a leitura do mundo encontra-se no mundo daquela leitura; isso se dá porque, retomando o discurso de Noël (1988), do seu olho reflete confiança, ao resgatar as propensas verdades como sujeito do saber. O romance é, assim, comparado à filigrana, uma estrutura rebuscada, com requintes de expressão, que pode ser moldada em figuras ou letras. Um objeto que necessita do olhar do leitor para ser percebido, que ordena um dispositivo de ataque às sensações e também de resposta a si mesmo. O leitor como um sujeito observador do espetáculo estético que é transformador, estimulador e revigorante da “fé perceptiva”, dito de outro modo:

A exploração dessas noções descritivas mostra que elas não servem somente para localizar e identificar os dispositivos ou as estratégias do enunciador em um texto; elas revelam, mais amplamente, as poéticas da representação e, mais, profundamente, as relações entre o sujeito do discurso e os universos perceptivos, cognitivos e afetivos, que ele põe em cena. (BERTRAND, 2003, p. 150)

Para o autor, as descrições não funcionavam apenas como simples marcadores das técnicas de Zola, mas, antes, como sinalizadores de sua poética da representação. Sua concepção permite situar a poética da representação na tensão entre o figurativo e o desfigurativo dos espaços descritivos, pois os traços visuais mantidos em ambos são relativizados pela percepção do leitor em contato com o fluxo de sensibilidade.

A figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível. (GREIMAS, 1984, p. 78 apud BERTRAND, 2003, p. 158)

Tal definição é um guia importante neste espaço, o da tensão mediada pela busca da imagem, que, até então, parece impreciso. Mas que, pela versão de Bertrand (ibid.) acerca de Zola, mostra o percurso dos dados perceptivos da linguagem figurativa em integração ao percurso da sensorialidade. Tal integração traria ao figurativo a face poética, nas sensações, emoções e impressões afloradas no leitor, o que abre o figurativo para a versão desfigurativa como meio de ultrapassagem ao “além-sentido”.

2.2 - Zonas de tensão entre o olhar do narrador e da personagem

Observado em Zola que sensorialidade ganha estrutura de apoio nas palavras, reconhece-se o mesmo em Júlio Ribeiro, pois há o processo de tratamento da palavra literária em momentos impressionistas numa escrita naturalista. Essa sondagem é vista a partir das zonas de tensão que permeiam a estrutura do romance. Nelas, as cenas fragmentadas ganham tom expressivo, nuances de percepções visuais, em ambientes totalmente descritos que traduzem sensações pela personagem Lenita, o que anuncia as zonas de tensão entre o olhar do narrador e o da personagem.

Em referência à segmentação de tais técnicas na composição do romance, selecionamos algumas cenas:

Estava esta a meia encosta de um outeiro a cuja fralda corria um ribeirão. Em frente estendi-se o grande pasto. A monotonia de verdura clara era quebrada aqui e ali pelo sombrio da folhagem basta de alguns paus-d'alho, deixados propositalmente para sombra, e pelo amarelo sujo das reboleiras de sapé. Ao fundo, de um lado, em corte brusco, a mata virgem, escura, acentuada, maciça quase, confundindo em um só tom mil cores diversíssimas; de outro em colinas suaves, o verde-claro alegre e uniforme dos canaviais agitados sempre pelo vento; mas além, os cafezais alinhados, regulares, contínuos, como um tapete crespo, verde-negro, estendido pelo dorso da morraria. Em um ou outro ponto, a terra roxa de pedra de ferro, desnudada, punha uma nota estrídula de vermelho-escuro, de sangue coagulado. E sobre tudo isso, azul diáfano, puro, cetinoso, recurvava-se o céu em uma festa de luz branca, vivificante, mordente... (RIBEIRO, 2002, p.72-3)²

A imagem da paisagem é observada por Lenita do seu quarto. A tela representada lida por si só com diversas cores (*amarelo, verde, roxa, vermelho, azul*); tonalidades (*clara, sujo, escura, negro, puro*); densidades (*grande, basta, acentuada, maciça, uniforme*) e perspectivas (*em corte brusco, alinhados, regulares, contínuos, estendido, recurvava-se*) de condução de dois olhares, traçando esquematicamente, o que se apresentava. Um, em que o narrador assume a dimensão descrita, quase em perspectivas plásticas, que parte de dentro para fora do quarto com as marcações espaço-temporais ditas nas expressões: *em frente, aqui, ali, ao fundo, de um lado, de outro, e sobre, quando, se abaixava*. Elas sugerem o norteamento visual do leitor. Centro, que traz a cena um peso visual

² A cena completa encontra-se no Capítulo II do excerto de citações do romance A CARNE de Júlio Ribeiro.

acrescido pela dimensão da palavra literária em imagem pictórica. Dessa maneira, com tal poder imagético, a cena deve ser tomada também em relação à tela *Paisagem, perto de Vétheuil* de Claude Monet (1879):



(Paisagem, perto de Vétheuil, 1879 (*Paysage, Vétheuil*). Óleo sobre tela, 60 X 73 cm. W.I. 526. Paris, *Musée d'Orsay*)

A imagem da tela dialoga com a cena descrita por meio, não só dos recursos plásticos empregados como perspectivas e cores, mas também pela impressão de harmonia sob as formas, em que tanto o visível plástico quanto o do romance se ancoram em suas próprias realidades pelo o que leitores/espectadores são capazes de reconhecer e ao mesmo tempo visionar o olhar para além dela, numa reflexão momentânea da vida.

Assim, esse passeio pela imagem cênica é desvencilhado da percepção do outro olhar que é o da personagem, cessado no momento em que o narrador começa a descrever a paisagem, produzindo a sensação de que o olhar espectador do leitor assumiu o dele (narrador), enquanto o de Lenita se perdeu no ato da narração: “Lenita, por vezes, passava horas e horas à janela, contemplando as dependências da fazenda.” (RIBEIRO, 2002, p. 72)

A palavra *contemplar*, como se observa, denuncia *reflexão*, como se olhasse para a paisagem, mas mirasse a si mesma com desvanecimento, como se apagando do instante da cena. Essa introspecção não foi relatada, mas tomada por uma perspectiva mórbida, centrada, sem registro de impressões, que estimulassem

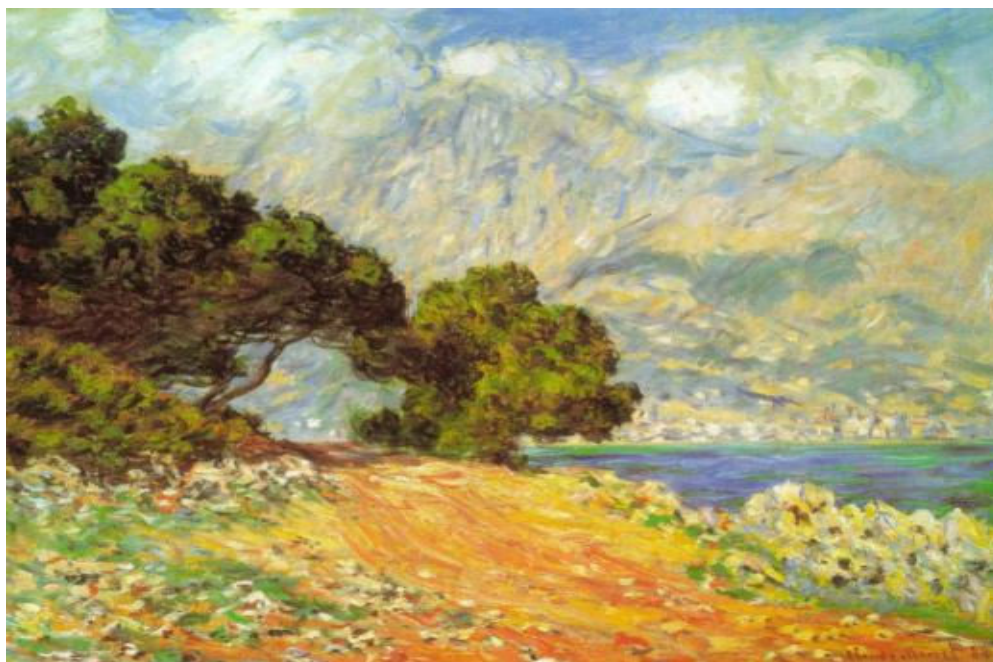
sua performance.

A temporalidade da expressão “passava horas e horas à janela” manifesta a idéia de privação, desolamento, prostração. Privação no sentido de falta (da sua casa; da rotina em que estava habituada; do pai que faleceu), carência (de uma presença masculina, a qual lhe causasse admiração, como no caso paterno). Desolamento no sentido de grande tristeza, a qual inclusive se manifesta patologicamente. Prostração no sentido de grande debilidade, enfraquecimento, gerado pela sua intolerância às mudanças e às saudades.

Mais à frente, a descrição vai ganhando densidade em subjetivismo, que toma proporção poética numa temporalidade diferenciada, pois traz a mudança da paisagem como algo buscado da memória, e presentificado pelo recorte anterior e justificada pela recorrência de um tempo passado.

Quando se embruscava o tempo a paisagem mudava: o céu pardacento, carregado de nuvens plúmbeas, como que se abaixava, como que queria afogar a terra. O revestimento verde perdia o brilho, empanava-se, amortecia em um desfalecimento úmido. (RIBEIRO, 2002, p. 73)³

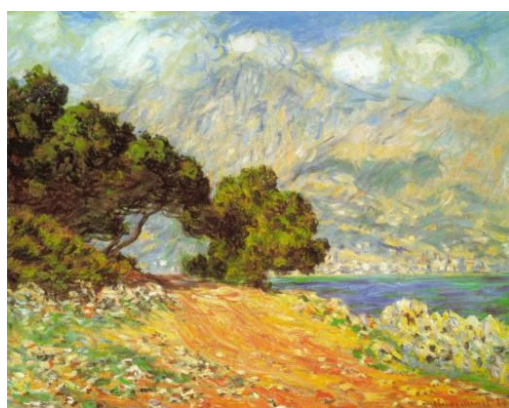
Novamente a cena dialoga com o pictórico na tela *Vista do Cabo Martin para Menton* (1884):



(Vista do Cabo Martin para Menton, 1884 (*Menton vu du Cap Martin*). Óleo sobre tela, 65,5 X 81 cm. W.II. 897. Boston, *Museum of Fine Arts*)

³ Corresponde ao Capítulo II no excerto das citações do romance.

A recorrência à sensação de umidade, de lembranças da chuva em um mesmo ambiente, condiciona a memória a trazer em cena sua mudança em aspectos visíveis. A relação de reciprocidade entre as paisagens em momentos de luz e de falta dela distorce-a em demonstração do eu em busca da “natureza verdadeira” das coisas, da essência dos sentimentos retidos em palavras, à luz da imagem pictórica. Essa é uma atitude técnica que, em Monet, pela observação das imagens, é mostrada pela sensação de prolongamento de uma tela a outra, quando aproximadas em um espaço para serem olhadas simultaneamente. Mesmo pintadas em tempo e espaço diferenciados (1884 e 1887) são recíprocas pela instauração da percepção sensível de Monet à criação do real imaginário, da única natureza verdadeira das coisas: a “imanência do sensível”.

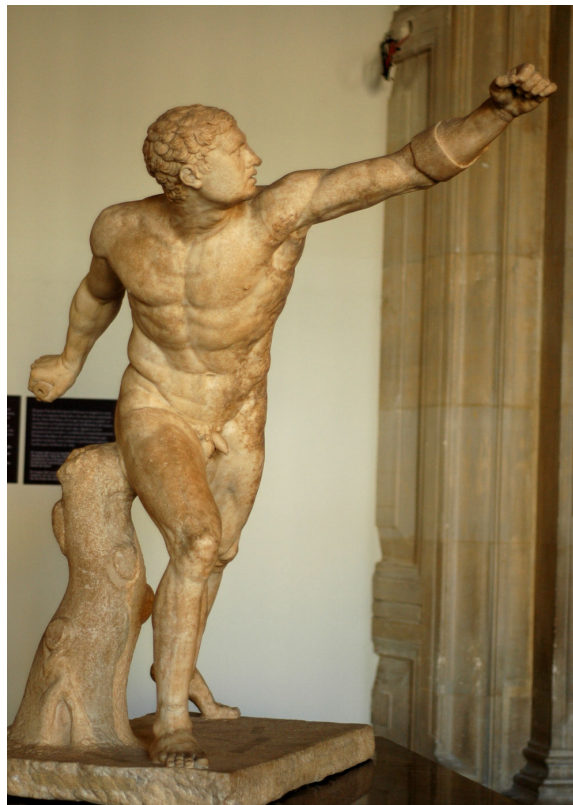


Tal zona de tensão entre o olhar do narrador e o da personagem no romance e nas telas de Monet marca um processo composicional que constrói o modo pelo qual o leitor/espectador é convidado a participar do processo de captação da imagem pela redescifração daquilo que foi sugerido pela cena. Ela ganha plasticidade necessária no corpo da palavra literária emoldurada por nossas vivências e revificadas pelas impressões. O olhar do narrador direciona e instaura o policromatismo da palavra-imagem e o da personagem traz a memória sensível do “eu” que é base de suporte ao que se mostra como imagem.

Os procedimentos estéticos de Ribeiro e Monet seguem numa mesma direção, o da imagem, como campo de observação e análise para a reconstrução do sentido experimentado. A esse propósito considera-se, peculiarmente, o efeito de sentido que é manifestado pela percepção do olhar do leitor/espectador. A respeito dessa preocupação estética, Claude Monet manifesta-se:

Enquanto vocês procuram o mundo em si, eu dedico-me simplesmente a um número tão grande quanto possível de formas sob as quais ele aparece, nas suas relações com realidades desconhecidas. Quando se está em harmonia com os fenômenos não se pode estar muito longe da realidade ou pelo menos não muito longe daquilo que somos capazes de reconhecer dela. (SAGNER, 2006, p. 170)

Correspondente às palavras do pintor, analisa-se outra cena, em que o narrador apresenta a personagem, que estava tranquila, sonolenta e de olhos fechados. A partir desse ponto da narrativa, pode-se observar, novamente, a presença de perspectivas de visão da cena, já que a voz do narrador expõe o seu foco sobre o momento, enquanto Lenita se ausenta, e essa sensação, no leitor, é motivada pela expressão “fechou os olhos”, quando a visão da personagem se anula: “Uma tarde achando-se só em sua sala, Lenita sentiu-se tomada de uma languidez deliciosa, sentou-se na rede, fechou os olhos e entregou-se à modorra branda que produzia o balanço.” (RIBEIRO, 2002, p. 78). Dessa maneira, o narrador prossegue pontuando a existência de uma estátua, a qual se encontra numa extensão de distância pequena em relação à Lenita e integrada ao ambiente, especificada pelo nome Gladiador Borghese.



GLADIADOR BORGHESE, Efeseus de Agasias. Mármore. 199 cm. Paris, *Musée du Louvre*. (A.B.1)

Com isso, a imagem ganha propriedades autônomas na cena, visto que marca o inter espaço narrativo do momento, entre o olhar do narrador sobre ela, a ausência do olhar de Lenita e a importância imagética da figura (afirmação do mundo visual da cena).

Em frente, sobre um consolo, entre outros bronzes que trouxera, estava uma das reduções célebres de Barbedienne, a estátua de Agasias, conhecida pelo nome de *Gladiador Borghese*.

Um raio mortiço de sol poente, entrando por uma frincha da janela, dava de chapa na estátua, afogueava-a, como que fazia correr sangue e vida no bronze mate. (RIBEIRO, 2002, p. 78)⁴

Esse processo é cumprido em três etapas a partir da incisão da luz no objeto.

De acordo com Neiva Jr. (2002, p. 15)

Para que uma imagem seja visível é preciso que três etapas sejam cumpridas:

- a luz espalha-se diferencialmente pelas superfícies a serem percebidas;
- a luz é transmitida para o olho;
- a luz constitui-se num foco, formando-se, então, a imagem. O mundo é uma imagem.

Enquanto Lenita permanece de “olhos fechados”, a cena é preparada para o seu despertar. Logo, a luz agrupada sobre a estátua estimulará a sua visão. A percepção da cena é gerada por meio da desordenação das informações que chegariam até o leitor como palavras precisas, mas que assumem carga expressiva maior, porque o apego imagético sobressai às informações transmitidas pelo enunciado. Consequentemente, a visão do leitor é tão estimulada pela recepção da imagem quanto a de Lenita posteriormente, implicando, assim, a permissão que a narrativa delega ao visual na transposição figurativa da cena. Pelo olhar do narrador, tem-se a confirmação de duas etapas:

a) a percepção do objeto pela incisão da luz = “Um raio mortiço de sol poente, entrando por uma frincha da janela, dava de chapa na estátua [...]”

b) a recepção da luz pelo olho = “afogueava-a”.

A terceira é conduzida pelos olhos de Lenita:

c) a recepção da imagem constituída pelo foco de luz = “o brilho suave do metal ferido pela luz”.

⁴ Corresponde ao Capítulo III no excerto de citações do romance.

Lenita abriu os olhos. Atraiu-lhe as vistas o brilho suave do metal ferido pela luz.
Ergueu-se, acercou-se da mesa, fitou com atenção a estátua: aqueles braços, aquelas pernas, aqueles músculos ressaltantes, aqueles tendões retesados, aquela virilidade, aquela robustez, impressionavam-na de modo estranho. Dezena de vezes tinha ela estudado e admirado esse primor anatômico em todas as suas minudências cruas, todos os nadas que constituem a perfeição artística, e nunca experimentara o que então experimentava. (RIBEIRO, 2002, p. 78)⁵

Esse processo faz-se tão intensamente que a personagem, ao definir tal representação, nota a possibilidade de tocá-lo. A veracidade da imagem por si só o conduz a impressões e sensações imediatas. Com isso, o seu mundo visual, naquele instante, suscitou a complexidade da imagem em termos de: modelação em profundidade – braços/pernas; músculos ressaltantes/tendões retesados; bíceps encaroçados; tórax largo, pélvis estreito; ilimitabilidade: a imagem se desfigura do seu simulacro de estátua e ganha propriedades humanas, em ímpetos de força física direcionados a Lenita.

A cerviz taurina, os bíceps encaroçados, o tórax largo, o pélvis estreito, os pontos retraídos das inserções musculares da estátua, tudo parecia corresponder a um ideal plástico que lhe vivera sempre latente no intelecto, e que despertava naquele momento, revelando brutalmente a sua presença. Lenita se podia arredar, estava presa, estava fascinada.
[...] 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 pedaços. (RIBEIRO, 2002, p. 80)

Ainda no mesmo capítulo, há outra cena que intensifica, no leitor, a recepção da narrativa pela percepção do processo visual, visto que, nela, ao mesmo tempo em que se afirma a desfiguração do objeto, descomprometendo o narrador de narrá-la, é, a cena, mostrada em termos visuais e de estados anímicos. A narrativa, dessa forma, passa a se mostrar.

Lenita adormeceu. A princípio foi um dormir interrompido, irrequieto, cortado de pequenos gritos. Depois apoderou-se dela um langor, um êxtase que não era bem vigília, e que não era bem sono. Sonhou ou antes viu que o gladiador avolumava-se na sua peanha, tomava estatura de homem, abaixava os braços, endireitava-se, descia, caminhava para o seu leito, parava à beira, contemplando-a detidamente, amorosamente. [...] O gladiador estendeu o braço esquerdo, apoiou-se na cama, sentou-se a meio, ergueu as cobertas, e sempre a fitá-la, risonho, fascinador, foi-se recostando suave até que se deitou de todo, tocando-lhe o corpo com a nudez provocadora de suas formas viris. (RIBEIRO, 2002, p. 82-3)

⁵ Todas as citações desta página correspondem ao Capítulo III no excerto do romance.

A cena é iniciada no momento em que Lenita adormece, o que autoriza o olhar do leitor adentrar o novo espaço narrativo de seu mundo sensível, repleto de efeitos, impressões e sensações que vagam num interespaço entre sono e vigília. É nesse estágio de sonolência que a estátua ganha um novo padrão visível e uma nova ordem, pois Lenita a contempla de forma diferente, cristaliza-a em sua consciência como presença viva, humanizada.

O contato não era o contato frio e duro de uma estátua de bronze: era o contato quente e macio de um homem vivo.
E a esse contato apoderou-se de Lenita um sentimento indefinível; era receio e desejo, temor e volúpia a um tempo. Queria, mas tinha medo. (RIBEIRO, 2002, p. 83)

A partir daí, seu foco de visão denuncia não mais uma estátua como um objeto contemplativo, mas, a imagem enquanto presença, pouco importando a verdade do referente exterior, pois não é mais o objeto representado na cena anterior pelo narrador (como um objeto constituído materialmente), mas, a unificação de formas visuais presentificadas pela atenção de quem as contempla.

O contemplar de Lenita é, pois, uma estrutura visual que configura uma nova ordem para as formas da imagem, que produz, em primeira instância, uma conjunção de elementos caracterizadores do desempenho humano da figura em movimento. Essa humanização faz-se tão esclarecida na cena, a ponto de Lenita se tornar a imagem do olhar da estátua, pois a contempla “detidamente”, trazendo-lhe euforia. Contudo, o olhar da estátua não é mostrado como representando a figura Lenita, mas mostrado como representando, via sensações, o que essa contemplação causava a ela: “E Lenita rolava com delícias no eflúvio magnético do seu olhar, como na água deliciosa de um banho tépido” (RIBEIRO, 2002, p. 83).

Dessa maneira, organizam-se as condições dos olhares chegados ao leitor como percepção de uma imagem que firma sua existência, um objeto substituído pela imagem que de fato é. Assim, o Gladiador continua sua movimentação em direção à Lenita, sendo percebido inclusive com características psicológicas (“risonho, fascinador”). Finalmente, Lenita reconhece a imagem na impressão do toque, do contato físico, e passa a julgá-la. Mais do que formas e volumes, a personagem tinha consciência da imagem que se figurava homem, o que resultou em reconhecimento e julgamento; por isso, ao perceber a presença atemporal do homem revestido pela imagem, passou a se julgar em repercussões morais. A impressão de realidade era tão forte que lhe surgiam tensões emocionais que

denotam hesitação ou dúvida, acompanhada de temor, apreensão e medo.

Sobre essa relação de ilusão entre o olhar e as coisas, pressupõe COELHO (2003, p. 48): “Uma imagem é fantasmagórica quando resulta da dissociação entre o olhar humano e as coisas, de tal modo que as expectativas do sujeito se projetem, atormentada e distorcidamente, nos objetos do mundo”.

Essa indisposição para consigo mesma gerou a deformação da imagem como um modo de julgá-la também, transformando-a no “fantasma de sua alucinação”. O que antes era uma imagem independente em suas atitudes e comportamentos, com ações direcionadas, evocação do que é fugidio em sensações e impressões, agora, transforma-se em ausência, em imagem falsa e ilusória que se apresenta como simulacro.

Quando se retorna ao plano da narrativa, o discurso volta ao narrador. Nesse momento, ocorre a desfocalização da disposição anímica de Lenita, seguida da figuração da cena e da ausência da personagem, que acontece sempre pelo artifício de sua perda de sentidos.

Nessa cena, o campo de tensão gerado pelo olhar do narrador em conflito com a da personagem é explícito; é por esta zona que se constata a esfera da narração com sua mobilidade plástica em delianeamentos das formas articuladas às perspectivas de incisão da luz que nos leva ao exercício de reconhecimento do objeto. Enquanto a esfera descritiva mostra o ato da representação plástica destituída do legado de escultura, não se tem mais o objeto em circunstância da existência artística, mas do que se pode imaginar pelo olhar de Lenita, pois, por meio dela, chega-se às camadas da memória sensível, das reflexões, associações e julgamentos da própria natureza humana em relação à arte.

2.3 - Contar a cena como palavra ou mostrar a palavra como imagem

Observa-se, neste tópico, a palavra literária organizada sob dois aspectos de procedimento: contar a cena como palavra e mostrá-la como imagem. Para apurar a perspectiva de análise, recorre-se a Oliveira (2004, p. 108): “abordar o visível na perspectiva de uma apreensão impressiva voltada para a experiência do sentido experimentado, consistiria em primeiro lugar em reintegrar o *ver* na globalidade do *sentir*”. Assim, quando as zonas de tensão são ativadas ora pelo olhar do narrador, ora pelo olhar da personagem, tem-se a integração entre o ver e o sentir. Essa integração atua no leitor/espectador de duas formas: a cena diante do leitor enquanto palavra contada e o leitor em seu interior enquanto cena mostrada. Dessa maneira, o ver se engendra ao sentir, isto é, a palavra literária ganha corpo quando faz emergir da cena a evidência das coisas, irradiando sua presença pela imanência do sensível.

Parou assombrada ante o cenário majestoso que a pouca distância se lhe adregou.

No fundo de uma barroca muito vasta erguia-se um paredão de pedra negra, musgoso, talhado a pique: por sobre ele atirava-se um jorro de água que ia formar no talvegue da barroca um lagozinho manso, profundo, cristalino.

Escapando por sobre o açude natural que fechava a barroca pelo lado de baixo, derivava-se a água, sonora, fugitiva. (RIBEIRO, 2002, p.86)⁶

Desse modo, no início, observa-se a emolduração do cenário pelos olhos de Lenita. A percepção da cena é dada pela relação de inquietação causada a ela pelo lugar. A impressão visual é mostrada em meio ao impasse ocasionado entre maravilhar-se e apavorar-se; espanto e admiração. Diante dessa tensão, o leitor é estimulado a ver e a sentir o ambiente, como que convidado a embrenhar-se na veracidade da própria imagem.

A tela descrita ancora-se no olhar de Lenita e no do leitor; a visão da personagem segue modelando a perspectiva dos arredores do local, numa sensação resultante do distanciamento e da aproximação da visão sobre o ambiente. Como artifício para focar a extensão da distância, ocorrem as expressões: *no fundo, muito vasta, lagozinho, por sobre, lado de baixo*; as quais demarcam a perspectiva do cenário. Já a aproximação da cena se dá pelo espelho da água,

⁶ Corresponde ao Capítulo IV no excerto de citações do romance.

ponto de reflexão minuciosa dos outros elementos contidos e emoldurados, mas, até então, não revelados.

No espelho calmo do lago refletia-se a vegetação luxuriante que o emoldurava.

Perovas gigantescas de fronte escura e casca rugosa; jequitibás seculares, esparramando no azul do céu a expansão verde de suas copadas alegres; figueiras brancas de raízes chatas, protraídas a estender ao longe, horizontalmente, os galhos desconformes como grandes membros humanos aleijados; canchins de folhas espinhentas, a destilar pelas fibras do córtex vermelho-escuro um leite cáustico, venenoso; guaratãs esbeltos, lisos no tronco, muito elevados; taiúvas claras; paus-de-alho verde-negros, viçosíssimos, fétidos, guaipás perigosos abrolhados em acúleos lancinantes e peçonhentos; mil lianas, mil trepadeiras, mil orquídeas diversas, de flores roxas, amarelas, azuis, escarlates, brancas, - tudo isso se confundia em uma massa matizada, em uma orgia de verdura, em um deboche de cores cruas que excedia, que fatigava a imaginação. O sol, dardejando feixes luminosos por entre a folhagem, mosqueava o solo pardo de reflexos verdejantes.

Insetos multicolores esvoaçavam zumbindo, sussurando. Um sorocoá bronzeado soltava de uma caneleira seu sibilo intercadente.

Uma exalação capitolosa subia da terra, casava-se estranhamente á essência sutil que se desprendia das orquídeas fragrantas: era um misto de perfume suavíssimo e de cheiro áspero de raízes de seiva, que relaxava os nervos, que adormecia o cérebro. (RIBEIRO, 2002, p. 86-7)⁷

A imagem da água delimita o ponto de abertura da palavra-imagem na palavra-corpo, pois, pelos olhos de Lenita, vê o local; contudo, pelo espelho há a duplicação da imagem por meio do caráter de luminosidade convertido e integrado à superfície do lago. Tal fato configura a percepção visual do leitor no instante da cena, e densifica a réplica do que é apresentado como uma transposição do mundo imagético de Lenita. Portanto, os elementos são apreendidos nítidos e especificados. Todavia, refletidos na água, desfiguram-se, formando uma “massa matizada” e que pela inserção da luz constituem “reflexos verdejantes”.

Para tanto, a linguagem utilizada com o objetivo da transmissão visual recebe um aparato de figuras de linguagem como personificações, comparações, hipérboles e sinestesias. As personificações: *cenário majestoso; lagozinho manso; água sonora, fugitiva; espelho calmo; casca rugosa; jequitibás esparramando; copas alegres; guaratãs esbeltos; guaiapás lancinantes e peçonhentos; deboche de cores; sol dardejando; insetos sussurando; sorocoá bronzeado; exalação casava-se com a essência*. Comparações: [...] *os galhos desconformes como grandes membros humanos aleijados*. Hipérboles: *mil lianas; mil trepadeiras; mil orquídeas diversas*. Sinestesias: referentes à audição – *água sonora; insetos esvoaçavam zumbindo,*

⁷ Corresponde ao Capítulo IV no excerto de citações do romance.

sussurando; um sorocoá soltava seu sibilo intercadente; ao tato – folhas espinhentas; guaratãs lisos no tronco; cheiro áspero de raízes; ao olfato – paus-de-alho fétidos; exalação da terra; essências das orquídeas, perfumes suavíssimos, cheiro áspero de raízes; à visão – pedra negra, musgoso; perovas de fronte escura; azul do céu; verde de suas copadas; figueiras brancas; córtex vermelho-escuro; taiúvas claras; flores roxas, amarelas, azuis, escarlates, brancas; cores cruas; solo pardo de reflexos verdejantes; insetos multicoloridos.

Conjuntamente a essas figuras de linguagem, ocorre a manifestação de elementos pictóricos na linguagem verbal, os quais são receptados pelo leitor. Com isso, pelo jogo de formas, cores e perspectivas (posições ocorrenciais dos elementos cenográficos), tem-se a manifestação espacial e temporal do instante da cena, articulada no olhar mental daquele que a lê.

Gibson (1974, p.80) propõe uma classificação do modo visual:

[...] o mundo visual tem as seguintes propriedades:

- extensão na distância;
- modelação em profundidade;
- verticalidade;
- estabilidade;
- ilimitabilidade;
- cor;
- sombra;
- textura;
- integração por superfície, borda, formas e interespaços;
- pluralidade de coisas que possuem significado.

O mundo visual da narração desperta no leitor esse processo, amparado pelas propriedades representadas, a seguir:

a) extensão da distância: a porção de espaço entre Lenita e o cenário que lhe apareceu inesperadamente, demarcando o ponto de visão com relação aos outros elementos que serão citados (“ante o cenário majestoso que a pouca distância se lhe adregou.”);

b) modelação em profundidade: perspectiva da superfície para o fundo da grota, reverenciando a idéia de horizontalidade, de cima para baixo, num plano perpendicular à vertical, propondo limite ao campo de observação (“No fundo de uma barroca muito vasta”);

c) verticalidade: a sensação de limite ao campo de observação é acentuada pela palavra paredão, que sugere a idéia de elevação num plano vertical a barroca

(“erguia-se um paredão de pedra”);

d) estabilidade: a constituição visual do paredão denota um sentido de firmeza, solidez, o que dá condições para se prever a formação do lago (“por sobre ele atirava-se um jorro de água que ia formar no talvegue da barroca um lagozinho manso, profundo, cristalino.”);

e) ilimitabilidade: a prisão da água traz referência aos limites do lago, no entanto, a movimentação da água para a outra extremidade como que se libertando, indica ainda a possibilidade da extensão do olhar para fora daquele espaço (“Escapando por sobre o açude natural que fechava a barroca pelo lado de baixo, derivava-se a água, sonora, fugitiva.”);

f) emolduração da imagem: a imagem ao redor de Lenita é captada pelo “espelho do lago”, que serve como um suporte da representação do seu olhar sobre os elementos naturais. Com isso, os limites de perspectiva dessa representação e seu valor de verdade são emitidos pela relação dada entre imagem e coisa imitativa, devolvendo a aparência do que é representado para o olhar do leitor. Portanto, em um espelho, as distâncias são mais aprofundadas; elas resguardam os limites da perspectiva, o que acaba por moldurar a imagem refletida da imagem cenográfica ([....] “tudo isso se confundia em uma massa matizada, em uma orgia de verdura, em um deboche de cores cruas que excedia, que fatigava a imaginação”).

g) cores e luminosidade: na cena, as cores auxiliam as sensações e impressões provocadas pela sinestesia da linguagem trabalhada. Já a luminosidade auxilia a demonstração do descontrole e da abundância na representação dos elementos metaforizados pelo espelho d’água.

O registro da natureza na cena foge à descrição convencional a partir do momento em que a imagem é substituída por uma paisagem apreendida e experimentada em presença no espelho d’água.

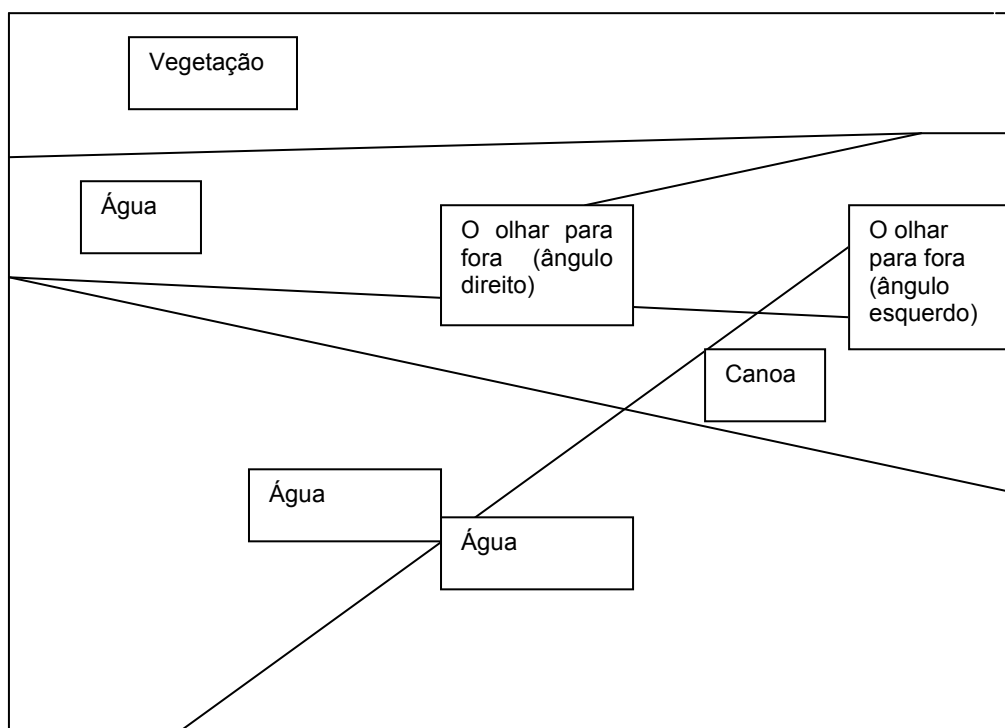
Com esse recurso

Se o objeto pode efetivamente adquirir sentido para um sujeito é, portanto, porque já deixou de ser somente o que é [...] pois para fazer sentido ao *fazer imagem*, é preciso antes de mais nada que, na extensão ou na duração, uma coisa se movimente, no mínimo em relação a ela mesma. Ou então, se não for o caso, a modulação que a fará diferenciar-se dela mesma, portanto, viver – como objeto de sentido –, deverá vir de fora. Da luz, por exemplo, que a tinge e a muda, ou de qualquer movimento externo que venha a animá-la, que a ‘module’. (OLIVEIRA, 2004, p. 110)

Como se pode observar, o olhar deve reconhecer na palavra-imagem a reconstrução das significações dos objetos, correlacionando as propriedades de ordem estética ao recobrar da sua visão em presença do sensível.

Em relação à mesma cena em comparação a tela NO BARCO, 1887, (referente ao A.5 no anexo) tem-se a imagem íntegra, esteticamente harmônica com relação a luminosidade aliada ao ambiente para seu reflexo na água. Tanto a cena quanto a tela amparam as marcas do impressionismo plástico; por essa via, não instigam a visão do leitor/espectador a sentir as particularidades daquele espaço, porque o mundo visual é apreendido pelo contar do narrador, mas não mostrado enquanto imagem.

Nesse primeiro momento tem-se, diante do leitor/espectador, a cena resgatada novamente pelo olhar de Lenita, ao descrever o espaço do espelho d'água. Nesse resgate, une-se a visão ao sentir no conjunto, que resulta do jogo de luminosidade, temperatura e sonoridade, simultaneamente à impressão de movimento. É em comparação a tela A CANOA SOBRE O EPTE, 1887-90, (referente ao A.6 e A.10 no anexo) que se tem a mesma impressão de movimento pelo jogo das formas e da luz, graças aos recursos plásticos empregados pela perspectiva de causar a sensação do movimento:



Desse modo, chega-se ao interior da cena pela sensação de movimento sentida, por meio da percepção sensorial da palavra literária, delegada ao olhar de Lenita, como se o leitor/espectador, presente à margem do rio, estivesse a observar a passagem da canoa no Epte.

Para materializar a imagem, transformar-se e viver como objeto de sentido, a palavra-objeto tem de organizar o leitor e interagir com ele, de tal modo que pareça que a cena esteja se movimentando diante do espectador.

Capítulo III: A
dissociação sujeito-
objeto na palavra
literária

Capítulo III: A dissociação sujeito-objeto na palavra literária

3.1 - A palavra-objeto sob o olhar impressionista

O Impressionismo como manifestação pictórica definiu os aspectos de objeto e imagem nas constituições descritivas, as quais, primeiramente, foram criadas em tonalidades de pigmento da tinta sobre a superfície de uma tela, o figurativo revestido pela experiência da cor como metáfora na representação de objetos. O que não se manifestou de forma diferente no material literário, em que a descrição reconstrói a visualidade para remontar na palavra-imagem a significação imanente da palavra-objeto. O resultado disso é o efeito de sentido que ela desencadeia na relação estética com palavras descritivas multissensoriais. A esse respeito, Schapiro afirma:

O espetáculo impressionista em certa poesia e prosa pode ser considerado uma metáfora. As cores da paisagem, a sua qualidade penetrante servindo de metáfora dos sentimentos do interlocutor e do observador [...] A linguagem figurativa ou associativa desempenha um papel nas abordagens visuais inovadoras dos escritores e talvez ofereça esclarecimento em relação à prática dos pintores no impressionismo. (2002, p. 294)

O olhar impressionista da pintura engendra o corpo da palavra literária pela relação perceptiva, desta com o leitor/espectador, que cria um novo objeto, representando, no espaço literário, a imagem-objeto. Como ocorreu no Capítulo III do romance em que a cena é explorada visualmente e ganha intensidade imagética a ponto do objeto ser mostrado em propriedades impressionistas. Isso ocorre no espaço equivalente ao olhar de Lenita que experimentou a imagem em ação, ordenado pelo movimento, luminosidade e sensações descritas, que são abstraídas pela concentração de luzes e reflexos, na união do objeto ao meio. Dessa união a

aparência da imagem ilusória passa do objeto detrás do ideal de arte que é a Estátua Gladiador Borghese à irregularidade da dimensão do belo diante da natureza vivificante da cena¹.

A cena continua:

Em um momento, por uma como introspecção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que 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. (RIBEIRO, 2002, p. 80)

Reflexões morais e sociais aturdiram a personagem, afetando seu bem-estar em relação à experiência anterior de seus estímulos. Ela reagiu com prazer ao clima do ambiente que se mostrava propício, determinando suas vontades e induzindo a consciência de sua dependência fisiológica. Mas também foi o meio que tirou dela reações e conclusões sobre o seu comportamento. A mutação do seu humor causada por uma experiência passageira é mais bem observada pelo discernimento às gradações sutis da sensação.

Para os cientistas, a percepção é um processo biológico por meio do qual encontramos nosso caminho no mundo e aprendemos a lidar como objetos, assim como comandar nossos próprios corpos. Para os cientistas e para os filósofos, a partir do século XVIII, as sensações foram entendidas como efeitos fisiológicos, com componentes que estão abaixo do limiar da consciência comum. Segundo esse ponto de vista, experimentamos objetos, e não sensações. Às vezes isolada na experiência, a sensação é um procedimento sofisticado, que se baseia no conhecimento e na reflexão. (ibid., 2002, p. 59)

De acordo com os esclarecimentos de Schapiro, pode-se analisar a cena em dois ângulos: o leitor/espectador diante dela, explorando a impressão como uma experiência plástica e em seu interior, participando e avaliando o modo de percepção de Lenita (maneira de pensar e agir), e ir além, com vistas ao efeito estético num processo de conhecimento entre estímulos e percepções. Por meio da palavra-objeto, Júlio Ribeiro conflita o pensamento e a observação analítica, a fantasia e a memória, oferecendo-nos seu processo criador e metodologia de trabalho literalmente.

¹ A cena citada foi analisada no Capítulo II: A palavra literária naturalista à luz da imagem pictórica.

O processo de composição da cena aproxima Ribeiro da prática dos impressionistas, que exige além da imaginação inventiva, um esforço minucioso e investigador de refinamento do processo.

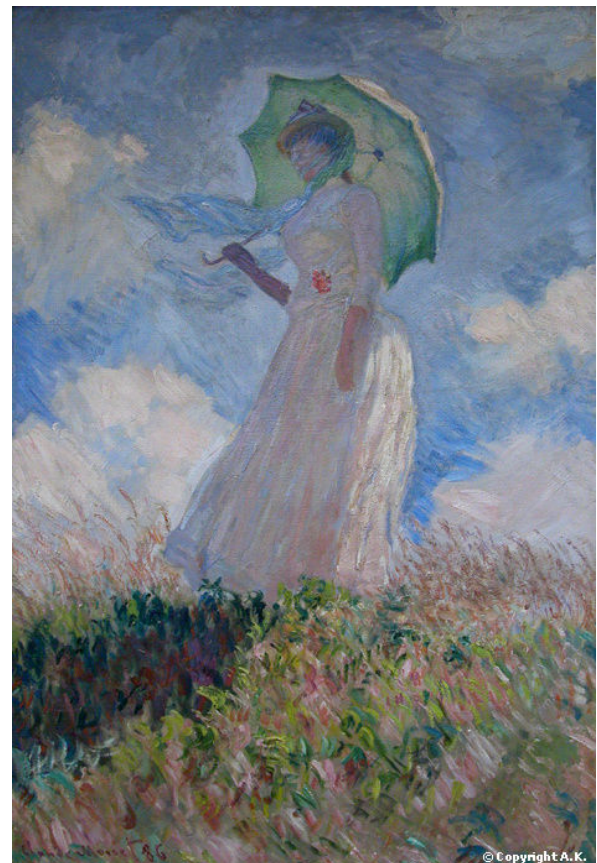
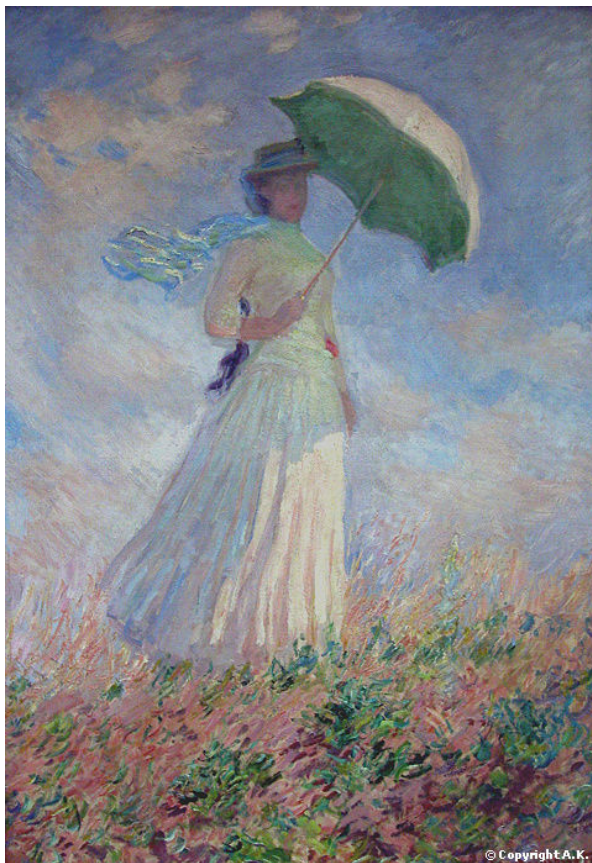
A partir de 1875, Monet se dedica a pintar, entre outras, telas com motivos femininos ao ar livre. A silhueta composta por curvas, que evidenciavam o corpo feminino em contato com o vento e a luminosidade do dia em determinadas paisagens, instigava-o ao refinamento impressionista na captura estética de tal composição. Então, foi no verão em Montgeron, no castelo de Rottenbourg que pintou a primeira tela O PASSEIO, MULHER COM SOMBRINHA (1875) que serviria como passo inicial ao depuramento e à reflexão de tal cena. Como modelos, Alice Hoschedé, evidenciada em primeiro plano, e seu filho, em segundo plano, numa perspectiva de distanciamento da cena observada.



O PASSEIO, MULHER COM SOMBRINHA, 1875 (*La Promenade. La à l'ombrelle*). Óleo sobre tela, 100 X 81 cm. W.I. 381. Washington, *National Gallery of Art*.

Nessa tela, o pintor forma um todo disposto em particularidades de luz, atmosfera, movimento, formas e cores que eram constituídos pela pincelada. No entanto, sua observação analítica vinculada à memória da cena não deixava que o objeto criado o satisfizesse por completo. A construção ordenada do conjunto não contribuía com as informações de vivacidade e efeitos de movimento esperados. Assim, passou por alguns anos refletindo sobre as conformações que as cores e as pinceladas delegam ao objeto em cena.

Em 1886, volta a manejar o mesmo objeto, uma mulher com uma sombrinha, mas, desta vez, no contexto das paisagens que circundavam Giverny durante o verão. Desta época resultaram dois “Estudos ao Ar Livre²” em formato grande de uma mulher virada para a direita e para a esquerda, tendo como modelo Suzanne Hoschedé.



² A primeira tela intitula-se ESTUDO AO AR LIVRE , MULHER OLHANDO PARA A DIREITA, 1886 (*Essai de figure en plein air, vers la droite*). Óleo sobre tela, 131 X 88 cm. W.I. 1076. Paris, *Musée d'Orsay*. A segunda ESTUDO AO AR LIVRE, MULHER OLHANDO PARA A ESQUERDA, 1886 (*Essai de figure en plein air, vers la gauche*). Óleo sobre tela, 131 X 88 cm. W.I. 1077. Paris, *Musée d'Orsay*.

Nesse estudo, Monet testou o eixo de equilíbrio que causa sensação de movimento a cena, focalizando-a tanto de um lado, quanto de outro. Descobriu pela análise que o que faltava ao aspecto estético da obra se podia obter pela mudança nas pinceladas. Dessa maneira, unindo pinceladas mais curtas e combinadas a certas doses na espessura com a tinta conseguia a qualidade que buscava. Quanto à perspectiva, notou que, ao se desapegar à minúcia na representação da fisionomia humana, conseguia olhar para o todo da cena e combinar na unidade das pinceladas, os diversos aspectos da obra: luz, atmosfera, cor, movimento. E na composição, depuramento e reflexão, à sugestão do que chamava de qualidade impressionista associada à expressão do sensível, isto é, “a impressão que envolve o processo subjetivo do olhar”.

Primeiro, há o aspecto da imagem – a cena que é distinguida no espaço fictício da pintura. Mas também fica-se ciente de que a camada de tinta é espessa e composta de pequenas doses de cor, uma substância densa, com mais relevo do que o que se discrimina nas coisas figuradas; [...] Todas essas coisas ou áreas têm uma certa aparência brumosa e diáfana. Foram modificadas as atmosferas, ou a luz incidindo sobre elas é tão brilhante que vemos a luz em vez da coisa em si. (SCHAPIRO, 2002, p. 66)

Segundo o crítico de arte, Monet conciliou procedimento e sensibilidade na representação da aparência dos objetos em relação ao contexto da cena, no qual sombras, reflexos na água e refrações luminosas resultam em objetos.

Ao analisar os estudos do pintor pelas observações deste crítico, constata-se que, para o olhar impressionista, um objeto recebe sua forma na experiência da combinação de cores e contornos, ressaltando seu volume por meio de luz e sombra. Distinguidos esses procedimentos do olhar impressionista, pode-se repensar a palavra literária em Ribeiro que, pela constituição das cenas descritas, perde o medo da fidelidade à aparência dos objetos em recriações que convencem pela reflexão e memória, na sensação de considerar o objeto que as palavras designam, ao abstrair dela sua função como signos. Assim, intuitivamente seleciona uma ordem de objetos, que conferidos sob palavras, constroem relações de credibilidade aos olhos do público.

3.2 - A primeira sensação no corpo da palavra literária

Para discorrer sobre a imagem como palavra articulada, retoma-se a experiência estética de Zola ao apreender o visual na palavra literária. O escritor, por meio da palavra literária descrita, aponta um mundo visível e poético ao mesmo tempo em que os procedimentos utilizados na linguagem figurativa em cena envolvem a tensão entre apresentação e representação. Com isso, os traços visuais são mantidos pela percepção do leitor/espectador em contato com o fluxo de sensibilidade. O que, em Monet corresponde à subjetividade sensível na simulação da composição (A.10) ao que ele próprio designa de “natureza verdadeira”. Assim, em relação à busca da imagem visualizada pela percepção, tanto Zola quanto Monet delegam autonomia as suas obras ao requerer a presença e a importância do leitor/espectador nesse processo de transcendência do objeto.

Compartilhando o mesmo ideal estético, Ribeiro especifica na escrita as marcas da visibilidade por meio da sensação no corpo da palavra literária.

Segundo Welles & Warren (1962, p. 233):

[...] a sequência – imagem, metáfora, símbolo e mito – representa a convergência de duas linhas, ambas importantes para o estudo da poesia. Uma é a particularidade sensorial, ou do ‘continuum’ sensorial e estético, que liga a poesia à música e à pintura e a separa da filosofia e da ciência; outra é a figuração ou tropologia – o discurso oblíquo, que fala por metonímia e metáforas.

Para Oliveira (1999, p. 45): “[...] a imagem visual é uma sensação de uma percepção, mas também ocupa lugar, é referência de alguma coisa invisível, de algo interior. Pode ser, simultaneamente, apresentação e representação”.

Ambos teóricos esclarecem a respeito da sensibilidade perceptiva que seduz o olho para a formação de “algo interior”. Apresentação e representação figurativa do corpo da palavra presentifica o objeto no olhar da primeira sensação, que ocorre pela repetição mental do objeto dissociado do sujeito que o apresenta. A primeira sensação é, pois, a modalidade de representação pertencente ao leitor/espectador que tem no corpo da palavra a imagem visual (imagem-objeto) fundida pelo reencontro, a “imanência do sensível”.

Moreno-clara, alta, muito bem lançada, tinha braços e pernas roliços, musculosos, punhos e tornozelos finos, mãos e pés aristocraticamente perfeitos, terminados por unhas róseas, muito polidas. Por sob os seios rijos, protraídos, afinava-se o corpo na cintura para alargar-se em uns quadris amplos, para arredondar-se de leve em um ventre firme, ensombrado inferiormente por velo escuro abundantíssimo. Os cabelos pretos com reflexos azulados caíam em franjinhas curtas sobre a testa, indo frisar-se lascivamente na nuca, o pescoço era proporcionado, forte, a cabeça pequena, os olhos negros, vivos, o nariz direito, os lábios rubros, os dentes alvíssimos, na face esquerda tinha um sinalzinho de nascença, uma pintinha muito escura, muito redonda. (RIBEIRO, 2002, p. 88)³

A cena descritiva apresenta-se diante do leitor; especificamente, a descrição física da personagem Lenita. Por enquanto, a palavra literária a apresenta, introduzindo a presença figurativa dela. O objeto aparece à visão pela aparência de moça bela, de contornos bem definidos; dessa maneira, a descrição reporta a ideia à visão. O olhar do narrador apenas a apresenta, não leva o leitor a percebê-la além da figuração, e não substitui a imagem pela sensação visual.

No entanto, mais à frente, na mesma cena:

Lenita contemplava-se com amor próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a selva, como que reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese. Acocorou-se faceiramente, assentou a nádega direita sobre o calcanhar direito, cruzou os braços sobre o joelho esquerdo erguido, lembrando, reproduzindo a posição conhecida da estátua de Salona, da *Vênus Accroupie*. (RIBEIRO, 2002, p. 88)

Nessa cena introspectiva, Lenita sente-se envolvida pelo ambiente e pelas fragrâncias naturais. Esse envolvimento proporciona a ela a sensação de êxtase daquele momento, a ponto de se colocar subalterna aos comandos da natureza, como que tomada em outra condição sensorial das coisas, transcendendo a estrutura da cena narrada. Seu discurso pronunciado pela consciência indica um transporte mental de ausência da pressuposta realidade cênica. À medida que ela se sentia absorta, ia tendo consciência de si própria, enlevando o olhar para si, ao mesmo tempo em que era desconstruída como pessoa, e percebida como objeto, num ideal estético metaforizado na estátua *Venus Accroupie* (A.B.2).

³ A cena completa se encontra no Capítulo IV do excerto de citações do romance *A CARNE* de Júlio Ribeiro.



(VENUS ACCROPIE, Paris, *Musée du Louvre*.)

A primeira sensação no corpo da palavra literária que chega até o leitor/espectador é o recurso da metáfora em que o caráter representativo se forma pela associação do objeto (a estátua) ao signo representâmen (a personagem). Conceito que Oliveira (1999, p. 125) define em relação à pintura: “A metáfora é uma dupla representação: representa a representação de um representâmen. Imagem especular do próprio espelhamento: espelho que reflete refletido, qual Vênus, a um tempo metáfora da mulher e do amor”. Então, pode-se pressupor que a personagem (representâmen) não é o objeto (estátua), mas em sua representação, ganha caráter representativo e assume o seu lugar.

Ao tomar o lugar do objeto, sobressai na cena uma beleza quase abstrata, isso é dado pela sua perspectiva, em primeiro plano, criando um grau de realidade fundado pelo ato de seleção do olhar. Então, a verdade, aqui, equivale à adequação do pensamento de Lenita ao objeto pensado, e o seu movimento de substituição do mesmo objeto pela extensão do eu, pois Lenita ora é sujeito observador, ora é objeto observado por si mesma; daí a referência a palavra “quadro”, como a

metáfora de um pintor que capta o mundo real e o restitui em uma outra realidade pela pintura, recebe uma moldura abstrata.

A imagem é portadora da aparência da matéria-em-si. O objeto aparece à visão enquanto aparência. Com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Contudo, a imagem do objeto-em-si é inaferrável. O que permanece é uma semelhança. [...]

A imagem tem um primeiro sentido, o do vulto, representação, figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação, imagem como forma, o que nos aparece diante dos olhos. As imagens pintam objetos, despertam emoções e estão numa linguagem que aspira à visualidade. (OLIVEIRA, V. S., 1999, p. 41)

Neste capítulo, o que nele é disposto tem a intenção analítica e interpretativa do *corpus* de um corpo que se apresenta em faces naturalista e impressionista, em que as áreas de tensão deflagradas, na palavra-imagem, resultam no domínio descritivo que dilui a narração e, ao mesmo tempo, abre espaço às marcas impressionistas. Essas marcas também são tensionadas entre a imagem gerada pela objetividade e pela subjetividade. São recursos estéticos que denotam a busca da imagem pela realidade óptica ancorada na reminiscência da primeira impressão e, explicada pela ciência em termos da imagem gerada pelo olho; e da imagem gerada pela subjetividade poética, um real que não é representação, mas é criação dentro de seu próprio contexto.

Na escrita naturalista, os momentos impressionistas (as sensações inesperadas, o clima, os prazeres passivos) são corporificados pela sensibilidade da palavra, modelada e fragmentada em uma série de frases ou orações curtas, breves sem conjunções e, até, sem verbos. Como se Júlio Ribeiro registrasse somente percepções e interpretasse menos no sentido da vontade, esforço e intenção, a justapor pensamentos e sensações, num percurso gerado em observações que o leitor tem de fundir para interpretar.

3.3 – A palavra-corpo literária na representação impressionista em A CARNE de Júlio Ribeiro

Ao se identificar, na prosa de ficção, a aplicação de alguns recursos e procedimentos plásticos utilizados pelo impressionismo, olha-se o objeto estético, no caso o romance, a partir de uma leitura que descreve o tratamento dado a palavra-corpo literária.

O impressionismo conferiu ao meio ambiente um novo tipo de unidade fundindo a aparência das esferas natural e humana. Uma luz e atmosfera sutis permeavam suas imagens; havia nas retratações dos dois mundos a mesma oscilação das pinceladas coloridas, com um constante intercâmbio de qualidades. O tema era, com frequência, um estado momentâneo do meio ambiente artificial influenciado pela natureza, ou da natureza modificada pelo homem: o clima instável, com seus momentos agradáveis de luz solar brilhante; a paisagem mudando com a luz e a posição do espectador em movimento; o trem atravessando veloz o campo e transformando-o com a fumaça e o vapor, revelando, simultaneamente, novos panoramas ao viajante. (SCHAPIRO, 2002, p. 93)

Com isso, os procedimentos compositivos analisados permitem evidenciar o diálogo entre a arte impressionista e a Literatura. Em que a leitura de observação e percepção da palavra conduz ao sentido da visão no jogo das formas, sejam elas contadas e/ou mostradas.

A máquina, arfando, em carreira vertiginosa, arrastando o tênder, arrastando a longa cauda de carros, triunfante, rumorosa, sobe, galga, vence, domina, salva o declive áspero, rola em terreno plano. O ar torna-se mais fino, mais úmido, a luz mais viva, mais mordente.

À esquerda, rápidas, como que levantadas, emergidas subitamente, alteiam-se montanhas, visos, picos, paredes, agruras, despedaçamentos de cordilheira.

À direita, em anfiteatro pelo dorso escalavrado de uma eminência, casebres miseráveis; sobre o rechano uma igreja rústica, desgraciosa, malfeita, com três janelas, com dois simulacros de torres, a picar de branco o azul do céu e o escuro da mata.

É o alto da serra.

Em frente, a alguns decâmetros, abre-se, rasga-se um vão, uma clareira enorme, por onde se enxerga um horizonte remotíssimo, um acinzentamento confuso de serras e céu, que assombra, que amesquinha a imaginação. (RIBEIRO, 2002, p. 198)⁴

⁴ Todas as cenas, aqui especificadas, referem-se ao Capítulo XI do excerto de citações do romance.

Neste trecho, a palavra é experimentada pela mudança no foco narrativo. A cena contextualiza uma carta de Manuel Barbosa à Lenita. Em primeira pessoa, o narrador apresenta a viagem que estava fazendo. Metaforicamente, assume o papel de “viajante” dentro do trem, apresentando paisagens e apresentando “novos panoramas”.

Lendo a carta, Lenita configura o leitor da cena e, ao mesmo tempo, espectador da movimentação da palavra-corpo na representação impressionista de paisagens reduplicadas pelo desalinho ou atropelo em sensibilidade perceptiva da expressão imagética.

Em conceituação impressionista, Schapiro (2002) verifica o espetáculo da transferência perceptiva da velocidade que influencia a dimensão das qualidades do objeto visto, sustentado na disposição espacial dos elementos homem e natureza. Assim, a cena engendra mecanismos de impressão sob a palavra-corpo, em que a palavra literária restaura a plasticidade da arte impressionista.

Em particular, o narrador narra e descreve simultaneamente, anunciando de onde os olhos vêem as formas reportadas: da máquina. Com adjetivos que sugerem elegância, poder e força, seleciona os aspectos justapostos a idéia de mudança na perspectiva da cena.

Para o narrador, o cenário é o mesmo, o ambiente da máquina, isso em relação às paisagens vistas. No entanto, referente ao olhar de Lenita, a sensação de movimento toma intensidade e vem, em primeiro plano, como um sentido essencial para a percepção da escala perspectiva em três momentos: à esquerda, à direita, em frente. O turbilhão é percebido, a princípio, pela imagem repentina da gradação: montanhas, picos, paredões, agruras. Conjunto de palavras que fragmentam o todo da figura “cordilheira”, desfigurando-a em auxílio ao jogo de luz e movimentação do espaço projetado. A profusão de luz ativa a idéia do conjunto homem/natureza, ao informar a escala de tonalidade do “branco” salpicado pelo azul “do céu” e a figura metonímica do “escuro” pelo verde da mata.

O narrador prenuncia assistir a tudo isso pela palavra “anfiteatro”, em que o ambiente mencionado é quase um palco para a presença humana em destaque (casebres, igrejinha).

A expressão “em frente” conduz, por sua vez, a impressão de profundidade na relação visual serra/céu. Denuncia a aproximação entre um elemento e outro, instigando um recurso que vai além da aparência imagética do contexto da cena, a imaginação.

Imagine, Lenita, um algar vasto; mais do que um algar vasto, uma barroca enorme; mais do que uma barroca enorme, um abismo pavoroso, atravessado de parte a parte por uma ponte, que parece aérea, apoiada em colunas altíssimas, tão esguias, tão finas, que, vistas em distância, parecem arames.

Ao contemplar-se do meio da ponte essa vacuidade assombrosa, os ouvidos zunem, a cabeça atordoa-se, a vertigem chega, vem a nostalgia do aniquilamento, o antegosto do *nirvana*, o delírio das alturas, e faz-se mister ao homem uma concentração suprema da vontade para fugir ao suicídio inconsciente. (RIBEIRO, 2002, p. 169)

Barbosa provoca Lenita a partir de um comando de ação “imagine”, e uma voz por detrás da dele diz: “crie, simule um objeto para os seus olhos”. A repetição da expressão “mais do que” intensifica a retomada visual da relação serra/céu e ativa a sensibilidade perceptiva da formação do “algo interior”, isto é, da imagem que ultrapassa as palavras, ultrapassa o caráter representativo e se oferece à visão pela condição poética. Dessa maneira, a palavra literária ganha corpo e assumida como objeto da mente, potencializando a primeira sensação no reencontro da imagem visual na imanência sensível do estético. Assim, o narrador vai dando as pistas dessa mudança a respeito do olhar sob o corpo da palavra.

A medida que desce a natureza muda [...]

Quando o homem pára e contempla das alturas o escalejar da serra, o vale cortado de algarves, a planície, o litoral, a linha do mar a confundir-se com o céu; quando atenta nas forças enormes que entram em jogo no âmago e na crosta da terra, na água que a banha, no ar que a comprime, na luz que a ilumina, na vida que a rói: quando por generalização alarga o quadro e considera o planeta inteiro; [...] (RIBEIRO, 2002, P. 170)

Quando se estuda o todo (da imagem) no universo da pintura e da palavra literária, entende-se que, em um, a imagem apresenta-se na instância da forma mediada pelos procedimentos empregados; em outro, que ela é liberada pelo olhar mental da apresentação/representação da cena, o todo dimensionado no espaço das palavras torna-se imagem e “considera o planeta inteiro”, afirmando diante do leitor ou dentro dele o seu “estar aqui”.

A fluidez da água, o aspecto hierático da montanha, a resistência da pedra, o pegajoso da matéria viscosa que ameaça nos absorver: tantos programas interativos potenciais, de diversas ordens, que, fazendo-se sentir pelo contato ou adivinhar simplesmente pelo olhar, fazem que, mesmo imóveis, as coisas

estejam sempre – esteticamente falando – *em movimento* diante de nós.
(OLIVEIRA, 2004, p. 110)

A teórica constata que, para o leitor/espectador, ler as artes se processa efetivamente quando o objeto adquire sentido ao converter-se imagem. Esta imagem rompe com os limites da imprecisão em comparação ao real quando, não só vista, mas sentida por nós. A percepção identifica, por conseguinte, a presença do objeto estético (plástico ou literário) pela maneira específica traduzida em nossa “fé perceptiva”, no caso impressionista, da movimentação que identifica o “estar-aqui” do objeto em relação a sua imagem.

No romance *A CARNE* de Júlio Ribeiro o olhar impressionista cruza as zonas de tensão entre narração e descrição, tratando a palavra literária como palavra-corpo que assume sua verdadeira natureza por meio da metáfora construídas no texto poético em cenas que mostram/escondem, segmentam/fragmentam, fixam/movimentam. Esse duplo mecanismo de composição analisa e testa seu próprio *corpus* por meio do olhar do leitor que lhe empresta condições para legitimar ou não o resultado final. Para tanto, a palavra literária materializa-se no corpo, quando revivida pelas impressões da memória sensível.

Considerações finais

Para concluir o estudo dissertativo, enfatizam-se alguns aspectos centrais tratados no estudo do romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, sob o olhar impressionista da pintura de Claude Monet, e retomam-se as palavras de Bulhões (2003, p. 28): "o olhar sobre o romance esteve afetado por uma incômoda discussão de natureza moral", cujo efeito, a nosso ver, favoreceu distorções da palavra literária à luz do impressionismo.

Partiu-se da conversão do objeto artístico para o fenômeno artístico no Naturalismo, que, sob as leis da ciência, subverteu os objetos do mundo real em objetos poéticos seja na literatura, seja na pintura, dando lugar à observação analítica que ganha a propriedade de revelar suas potencialidades em relação à natureza da forma.

Nas inter-relações imagem e palavra em áreas de tensão da narrativa a reavaliação do objeto estético prevaleceu, o qual, ao afastar-se do imediatismo em substituição à mediação, recebeu um novo olhar ao objeto, agora percebido e reconhecido pela pragmática de procedimentos singulares do domínio poético e pictórico. Processo esse que, neste trabalho de investigação, de um lado, permitiu-nos identificar a motivação impressionista da imagem pictórica plástico-visual, materializada na palavra literária pelas sensações e impressões do mundo real enquanto *objeto novo*.

Por outro lado, na trajetória da narrativa literária em descrição intensa, seguimos as metáforas, os símbolos e os ícones nela presentes e atualizados, adentrando o espaço das cenas do romance de Júlio Ribeiro. Nele, em contracena com as pinturas em tela de Claude Monet, o romance projeta diagramas de imagens em trabalho de luz e sombra, por meio das leis de representação geométrica e projetiva da natureza.

Entre as cenas contadas e mostradas, o narrador aproxima a palavra da imagem, dela retirando sentidos cruzados, entre processos dissociativos da relação sujeito-objeto, sob a perspectiva impressionista, pela reflexão e depuração do artista e/ou do escritor. O efeito é o atingimento da ambigüidade do discurso literário em

largo espectro de significação, o que bem justifica a cerrada e obscura crítica do passado em referência à obra *A Carne*, quando em sua aparição na sociedade do século XIX. A fusão entre mente e visão passa a valer-se da opacidade da linguagem, ladeando a imagem visual, quer apresentando-se como forma, quer como imagem, por força da metáfora descritiva.

A crescente consciência criadora do romancista põe em tensão a aguçada sensibilidade e a arguta inteligência de suas personagens, suas criaturas, qualificadas pelas qualidades sensíveis das artes, pintura e escultura, que faz ver o objeto artístico para os olhos tanto do observador quanto do leitor.

Em conseqüência, a palavra-corpo literária dialoga com a palavra-objeto artístico em trabalho de experimentação científica, ensinado pelo naturalismo de Zola e praticado pelo impressionismo de Monet. A primeira pessoa que narra e mostra assume a autenticidade dessa identificação em ato de descoberta de apuramento e reflexão artísticos à luz impressionista, que refrata a imagem na superfície bidimensional da tela e da página do livro.

Nesse espaço, o criador (autor) adentra o espaço da cena como um olhar que invade a criação (romance), ao encontro de sua pseudoconsciência (Lenita), criatura do sujeito cindido (o autor narrador), em exercício livre e recriador do objeto, fenomenicamente, observado.

O romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, em suma, abre-se, dessa forma, para o permanente diálogo e exercício de mobilidade com o observador leitor, pela desejada representação da imagem na palavra-corpo, percebida sensorialmente e perceptivamente refletida; no ato dúplice, apresentação e representação da palavra tradutora do real, a obra de Júlio Ribeiro edifica, afinal, sua resistência às circunstâncias históricas, culturais e morais vigentes através dos séculos.

Bibliografia Geral

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I.** São Paulo: Duas cidades, 2003.

_____. **Teoria estética.** Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora.** Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1998.

AUGRAS, M. **A dimensão simbólica.** 3. ed. São Paulo: Vozes, 1998.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BALZI, J. J. **O impressionismo.** São Paulo: Ática, 1992.

BARROS, D. L. P. de **Teoria semiótica do texto.** São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso.** Trad. Isabel Pascoal: Edições 70, 1984.

_____. **A preparação do romance vol. I.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Aula.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **Sade, Fourier, Loila.** Lisboa: Edições 70, 1979.

BEVIDAS, W. A semiótica de Peirce e a semiótica de Greimas. In: OLIVEIRA, A. C. de; SANTAELLA, L. (org). **Semiótica d comunicação e outras ciências.** São Paulo: EDUC, 1987. Série Cardernos PUC, n. 30, p. 205-217.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária.** São Paulo: Edusc, 2003.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 35. ed. São Paulo: Cultrix.

_____. **Reflexões sobre a arte.** 7. ED. São Paulo: Ática, 2000.

BULHÕES, M. **Leituras do desejo: O erotismo no romance naturalista.** São Paulo: Edusp, 2003.

CALABRESE, O. **A linguagem da arte.** 7. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

CANDIDO, A. Degradação do espaço. In: _____. **O discurso e a cidade.** 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

- CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. Merleau-Ponty: Obra de arte e filosofia. In: NOVAES, A. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- CHKLÓVSKY, V. A arte como procedimento. In: _____. **Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- COELHO, T. **Semiótica, informação e comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DIONISMO, M. Literatura e pintura, um velho equívoco. In: _____. **Colóquio letras**. São Paulo, n.71, jan. 1983.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERRARA, L. D. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FURST, L. R.; SKRINE, P. N. **O naturalismo**. Lisboa: Lysia, 1971.
- GIBSON, J. J. **La percepción del mundo visual**. Buenos Aires: Infinito, 1974.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GONÇALVES, A. I. **Lakoon revisitado: relações homo – lógicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- HAUSER, A. O impressionismo. In: _____. **História social da arte e da literatura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LUFT, C. P. **Ribeiro Vaughan, Júlio Ribeiro**. In: Dicionário de Literatura Portuguesa e brasileira. Porto Alegre: Globo, 1967.
- MAGALHÃES, A. G. **Claude Monet: A canoa e a ponte**. São Paulo: FAPESP, 2000.
- MENDES, N. M. Literatura e artes plásticas. In: MENDES, N. M. **Estudos semióticos**, São Paulo: Ática.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

MÓISES, M. **Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTELLO, J. A ficção naturalista – Aluísio de Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminho. In: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

MONET, C. A canoa sobre o Epte. In: SAGNER, K. **Claude Moner – Uma festa para os Olhos**. Colônia: Taschen, 2006. p. 155.

NEIVA JR., E. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

NOËL, B. **Journal du regard**. Paris: POL, 1988.

OLIVEIRA, A. C. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

OLIVEIRA, V. S. **Poesia e pintura: Um diálogo em três dimensões**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

PESSANHA, J. A. M. Humanismo e pintura. In: NOVAES, A. (org). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1994.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1987.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970

PRAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1973.

_____. **Palavra, imagem e enigmas**. Revista USP, São Paulo, v. 16, p.36-51, dez./ jan./ fev. 1993.

PROENÇA FILHO, D. **Estilos de época na literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática, 1995.

RIBEIRO, J. **A carne**. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. **A Carne**. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Comunicação e Pesquisa**. São Paulo: Hacker, 2006.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. Greimas: comunicação como enunciação. In: SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. Bakhtin: comunicação dialógica. In: SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo Hacker, 2004.

SCHAPIRO, M. **Impressionismo: reflexões e percepções.** Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVA, V. M. **Teoria da literatura.** Coimbra Almedina, 1969.

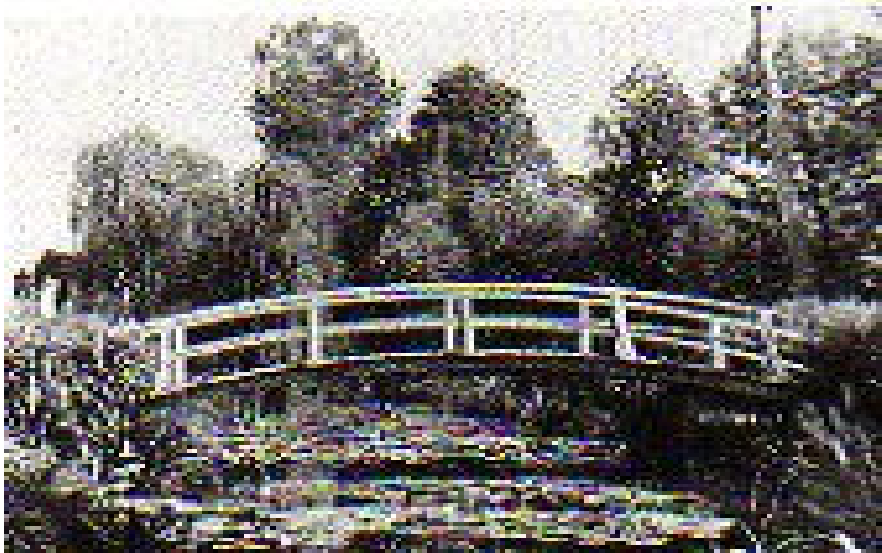
VIEIRA, J. **As imagens da escrita.** Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1998.

WELLEK, R. e WARREN, A. **Teoria da literatura.** Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

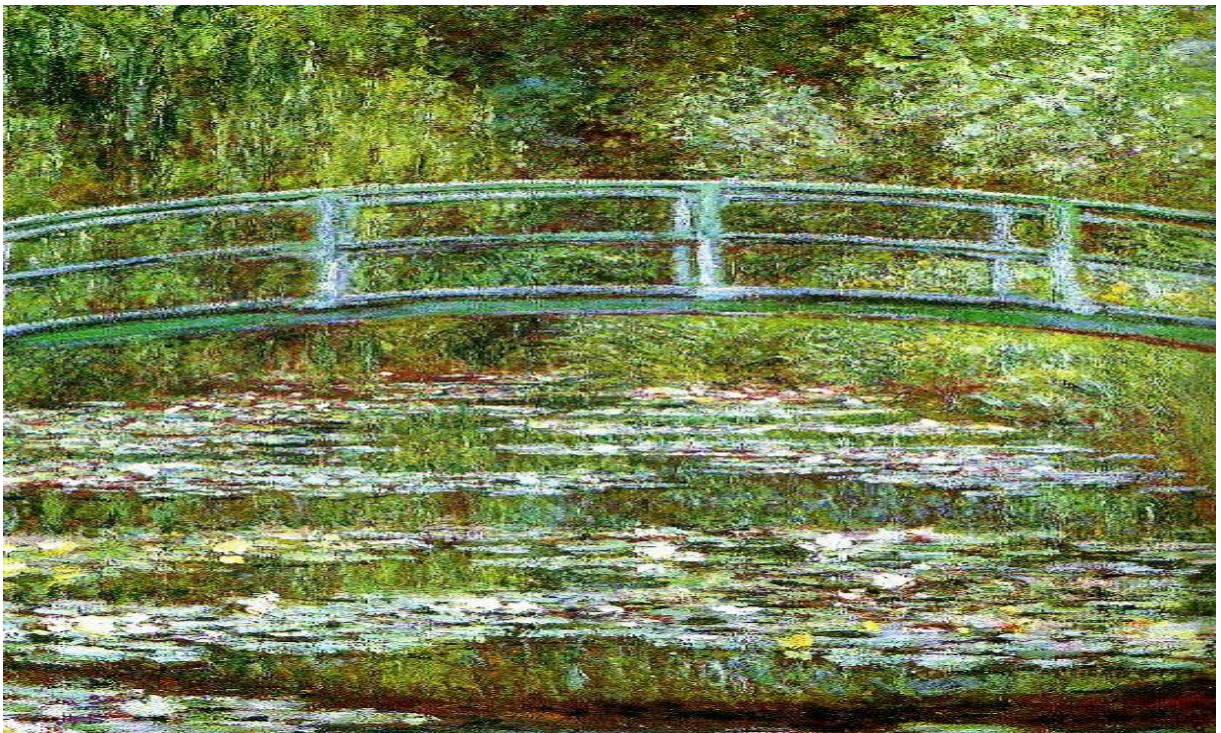
Anexos

A - Reproduções das telas de Claude Monet

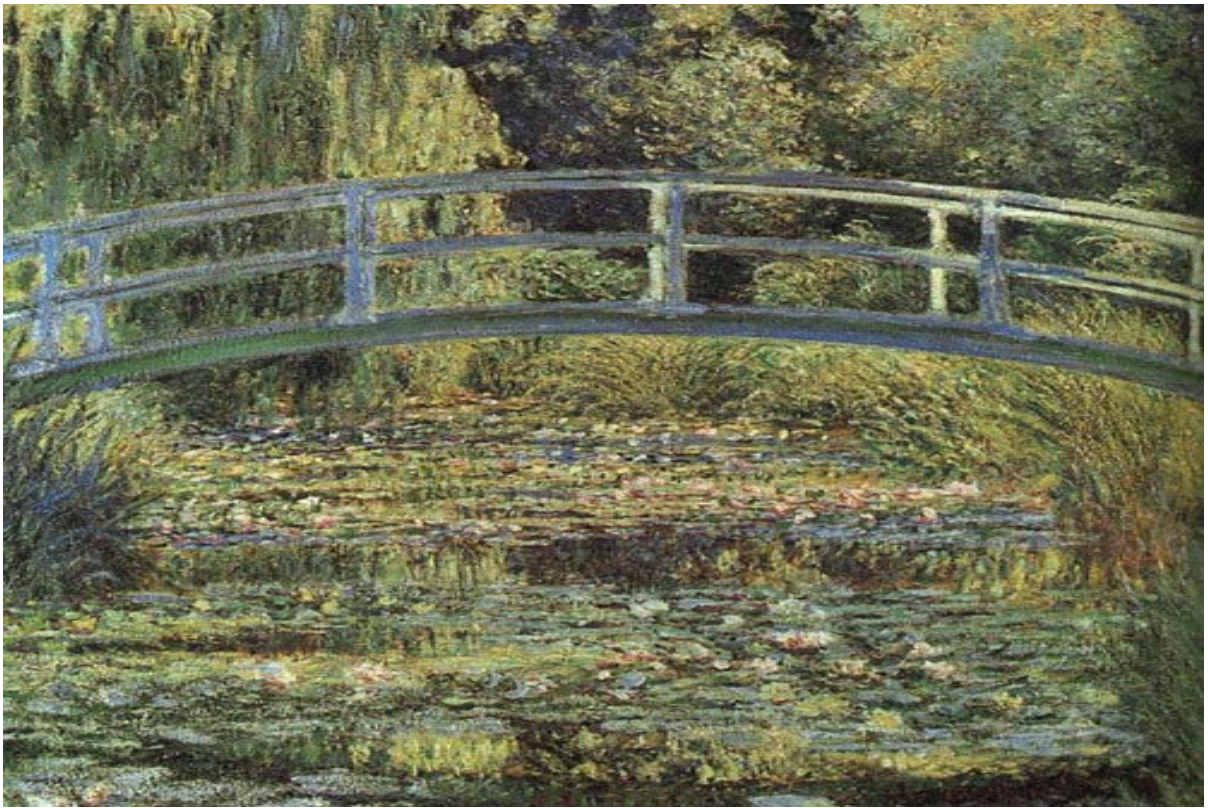
A.1 - A Ponte Japonesa, Setembro de 1900
Fotografia de Joseph Durand-Ruel



A.2 – A PONTE JAPONESA, 1899 (*Le Bassin aux Nymphéas*). Óleo sobre tela, 92,7 X 73,7 cm. W.IV. 1518. Nova Iorque, *The Metropolitan Museum of Art*.



A.3 – A PONTE JAPONESA, 1900 (*Le Bassin aux Nymphéas*). Óleo sobre tela, 89,2 X 92,8 cm. W.IV. 1630. Boston (MA), *Museum of Fine Arts*.



A.4 – A PONTE JAPONESA SOBRE O LAGUINHO DAS NINFÉIAS EM GIVERNY, 1918-26 (*Le Pont japonais*). Óleo sobre tela, 80 X 100 cm. W.IV. 1923. Paris, *Musée Marmottan*.



A.5 – NO BARCO, 1887 (*En Norvégienne*). Óleo sobre tela, 18 X 131 cm. W.III. 1151. Paris, *Musée d'Orsay*.



A.6 - A CANOA SOBRE O EPTE, 1887-90 (*Em Canot sur l'Epte*). Canoa sobre o Epte: Blanche e Suzanne Hoschède. Óleo sobre a tela 133 X 145 cm. W.III. 1250. São Paulo, coleção do Museu de Arte de São Paulo.



A.7 – IMPRESSÃO SOL NASCENTE, 1873 (*Impression, soleil levant*). Óleo sobre tela 48 X 63 cm W.I. 263. Paris, *Musée Marmottan*.



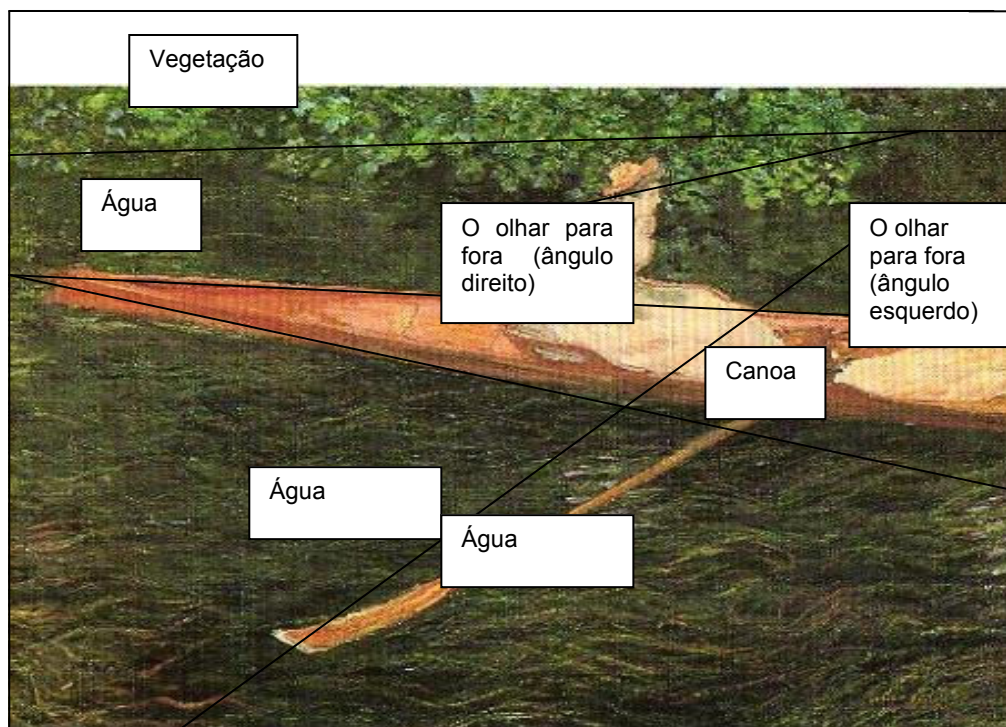
A. 8 - PAISAGEM, PERTO DE VÉTHEUIL, 1879 (*Paysage, Vétheuil*). Óleo sobre tela, 60 X 73 cm. W.I. 526. Paris, *Musée d'Orsay*)



A.9 - VISTA DO CABO MARTIN PARA MENTON, 1884 (*Menton vu du Cap Martin*). Óleo sobre tela, 65,5 X 81 cm. W.II. 897. Boston, *Museum of Fine Arts*)



A.10 – Esquema de procedimentos plásticos em depuramento a sensação de movimento da tela A CANOA SOBRE O EPTE (1887-90).



A.11 - O PASSEIO, MULHER COM SOMBRINHA, 1875 (*La Promenade. La à l'ombrelle*). Óleo sobre tela, 100 X 81 cm. W.I. 381. Washington, *National Gallery of Art*.



A12. ESTUDO AO AR LIVRE, MULHER OLHANDO PARA A DIREITA, 1886 (*Essai de figure en plein air, vers la droite*). Óleo sobre tela, 131 X 88 cm. W.I.1076. Paris Musée d'Orsay.



A.13 – ESTUDO AO AR LIVRE, MULHER OLHANDO PARA A ESQUERDA, 1886 (*Essai de figure en plein air, vers la gauche*). Óleo sobre tela, 131 X 88 cm. W.I. 1077. Paris, Musée d'Orsay.



B – Reproduções das esculturas

A.B.1- GLADIADOR BORGHESE, Efeseus de Agasias. Mármore. 199 cm. Paris, *Musée Du Louvre*.



A.B.2 – VENUS ACCROPIE, Antoine Coysevox. Mármore. Versailles, *Jardin desTuileries*.



A.B.3 – VÊNUS DE MILO. Estátua em mármore.



A.B.4 - O PRIMEIRO FUNERAL, Louis Ernest Barrias. Escultura em mármore.



A.B.5 – A BACANTE DO CACHO, Claude Michel Clodion. Escultura em mármore.



C – Excerto de citações do romance A carne de Júlio Ribeiro

Ao Sr. Émile Zola

Não sou temerário, nem tenho a pretensão de seguir vossos passos; o fato de escrever um parco estudo um tanto naturalista não significa que pretendo seguir vossos passos. Não tentamos imitar-vos, nós vos admiramos.

Nós nos inflamamos, diz Ovídio, quando o deus que vive em nós inquieta: pois bem, a inquietação do minúsculo deus que vive em mim fez-me escrever A carne.

Não é *L'assomoir*, não é *La curée*, não é *La terre*, mas, diacho!, uma vela não é sol, e no entanto uma vela alumia.

Seja como for, eis aqui minha obra.

Aceitareis a dedicatória que dela vos faço? Por que não? Embora abarrotado de riquezas, os reis nem sempre rejeitam desdenhosos os presentes pouco importantes dos pobres camponeses.

Permiti que eu torne minha homenagem completa, irrestrita, de servidor fiel tomando emprestadas as palavras do poeta florentino:

Tu duca, tu signore, tu maestro.

São Paulo, 25 de janeiro de 1888.

CAPÍTULO I

O doutor Lopes Matoso não foi precisamente o que se pode chamar de um homem feliz.

Aos dezoito anos de sua vida, quando apenas tinha completado o seu curso de preparatórios, perdeu pai e mãe com poucos meses de intervalo.

Ficou-lhe como tutor um amigo da família, o coronel Barbosa, que o fez continuar com os estudos e formar-se em Direito.

No dia seguinte ao da formatura, o honesto tutor passou-lhe a gerência da avultada fortuna que lhe coubera, dizendo:

– Está rico, menino, está formado, tem um bonito futuro diante de si. Agora é tratar de casar, de ter filhos, de galgar posição. Se eu tivesse filha você já tinha noiva; não tenho, procure-a você mesmo.

Lopes Matoso não gastou muito tempo em procurar: casou-se logo com uma prima de quem sempre gostara, e junto à qual viveu felicíssimo por espaço de dois anos.

Ao começar o terceiro, morreu a esposa, de parto, deixando-lhe uma filhinha.

Lopes Matoso vergou à força do golpe, mas, como homem forte que era, não se deixou abater de vez; reergueu-se e aceitou a nova ordem de coisas que lhe era imposta pela imparcialidade brutal da natureza.

Arranjou de modo seguro seus negócios, mudou-se para uma chácara que possuía perto da cidade, segregou-se dos amigos, e passou a repartir o tempo entre o manusear de bons livros e o cuidar da filha.

Esta, graças às qualidades da ama que lhe foi dada, cresceu sadia e robusta, tornando-se desde logo a vida, a nota alegre do eremitério que se constituíra Lopes Matoso.

Visitas de amigos raras tinha ele, porque mesmo não as acoroçoava: convivência de famílias não linha nenhuma.

Leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música, em tudo isso Lopes Matoso exercitou a filha porque em tudo era perito: com ela leu os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleta na literatura do tempo.

Aos quatorze anos Helena ou Lenita, como a chamavam, era uma rapariga desenvolvida, forte, de caráter formado e instrução acima do vulgar.

Lopes Matoso entendeu que era chegado o tempo de tornar a mudar de vida, e voltou para a cidade.

Lenita teve então ótimos professores de línguas e de ciências; estudou o Italiano, o Alemão, o Inglês, o Latim, o Grego; fez cursos muito completos de matemáticas, de ciências físicas, e não se conservou estranha às mais complexas ciências sociológicas. Tudo lhe era fácil, nenhum campo parecia fechado a seu vasto talento.

Começou a aparecer, a distinguir-se na sociedade.

E não tinha nada de pretensiosa, *bas-bleu*: modesta, retraída mesmo, nos bailes, nas reuniões em que não de raro se achava, ela sabia rodear-se de uma como aura de simpatia, escondendo com arte infinita a sua imensa superioridade.

Quando, porém, algum bacharel formado de fresco, algum *touriste* recém-vindo de Paris, ou de New York queria campar de sábio, queria fazer de oráculo em sua presença, então é que era vê-la. Com uma candura adoravelmente simulada, com um sorriso de desdenhosa bondade, ela enlaçava o pedante em uma rede de perguntas péfidas, ia-o pouco a pouco estreitando em um círculo de ferro e, por fim,

com o ar mais natural do mundo, obrigava-o a contradizer-se, reduzia-o ao mais vergonhoso silêncio.

Os pedidos de casamento sucediam-se: Lopes Matoso consultava a filha.

– É i-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não me quero casar.

– Mas, filha, olha que mais cedo ou mais tarde é preciso que o faças.

– Algum dia talvez, por enquanto não.

– Sabes que mais? estou quase convencido de que errei e muito na tua educação: dei-te conhecimentos acima da bitola comum e o resultado é ver-te isolada nas alturas a que te levantei. O homem fez-se para a mulher, e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica. Não achas, de certo, homem algum digno de ti?

– Não é por isso, é porque ainda não sinto a tal necessidade do casamento. Se eu a sentisse casar-me-ia.

– Mesmo com um homem medíocre?

– De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, por que eu que, na opinião de papai, sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior?

– Sim, para teres uns filhos palermas...

– Os filhos puxariam por mim: a filosofia genésica ensina que a hereditariedade direta do gênio e do talento é mais comum da mãe para o filho.

– E do pai para a filha, não?

– De certo, e por isso é que eu sou o que sou.

– Lisonjeira!

– Lisonjeiro é papai que quer à fina força que eu seja moça-prodígio, e tanto tem feito que até eu já começo a acreditar. Voltando ao assunto, sobre casamento temos conversado, não falemos mais nisso.

E não falaram. Lopes Matoso ia despedindo os pretendentes com grandes afetações de mágoa – que a menina não queria casar, que era uma original, que ele bem a aconselhava, mas que era trabalho baldado, mil coisas enfim que suavizassem a repulsa.

Sempre no mesmo teor de vida chegou Lenita aos vinte e dois anos, quando um dia amanheceu Lopes Matoso a queixar-se de um mal-estar indescritível, de uma opressão fortíssima no peito. Sobreveio um acesso de tosse, e ele morreu de repente sem haver tempo de chamar um médico, sem coisa nenhuma. Matara-o uma congestão pulmonar.

Lenita quase enlouqueceu de dor: o imprevisto do sucesso, o vácuo súbito e terrível que se fez em torno dela, a superioridade e cultura do seu espírito que refugia a consolações banais, tudo contribuía para acendrar-lhe o sofrimento.

Dias e dias passou a infeliz moça sem sair do quarto, recusando-se a receber visitas, tomando inconscientemente, a instâncias dos fâmulos, algum ligeiro alimento.

Por fim reagiu contra a dor: pálida, muito pálida nas suas roupas de luto, ela apareceu aos amigos do pai, recebeu os pêsames fastidiosos do estilo, procurou por todos os meios afazer-se à vida solitária que se lhe abria, vida tristíssima, erma de afetos, povoada de lembranças dolorosas. Tratou de dar direção conveniente aos negócios da casa, e escreveu ao coronel Barbosa, avisando-o de que se retirava temporariamente para a fazenda dele.

Os negócios da casa nenhuma dificuldade ofereciam: a fortuna de Lopes Matoso estava quase toda em apólices e ações de estradas de ferro. Sendo Lenita, como era, filha única, não havia inventário, não havia delonga alguma judicial.

A resposta do coronel Barbosa não se fez esperar – que fosse, que fosse quanto antes; que sua velha esposa entrevada folgara doidamente com a notícia de ir ter junto de si uma moça, uma companheira nova; que com eles só morava um filho único, homem já maduro, casado, mas desde muito separado da mulher, caçador, esquisitão, metido consigo e com os seus livros; enfim que se não demorasse com aprontações, que atabalasse, e que marcasse o dia para ele a ir buscar.

Uma semana depois estava Lenita instalada na fazenda do velho tutor de seu pai: tinha levado consigo o seu piano, alguns bronzes artísticos, alguns *bibelots* curiosos e muitos livros.

CAPÍTULO II

Pior do que na cidade, horrível foi a princípio o isolamento de Lenita na fazenda.

A velha octogenária, além de entrevada, era muito surda. O coronel Barbosa, pouco mais moço do que a mulher, sofria de reumatismo, e, às vezes, passava dias e dias metido na cama. O filho, o divorciado, estava caçando havia meses no Paranapanema.

O trabalho da fazenda era dirigido por um administrador caboclo, homem afável, mas ignorantíssimo sobretudo o que não dizia com a lavoura.

Lenita comia quase sempre só na vastíssima varanda; depois de almoçar ou de jantar ia conversar com o coronel, e fazia esforços incríveis para conseguir fazer-se ouvir da velha, que, resignada e risonha, aumentava com a mão trêmula a concha de orelha para apanhar as palavras.

Tal entretenimento cansava a moça, e ela recolhia-se logo aos seus cômodos para ler, para procurar distrair-se.

Tomava um livro, deixava; tomava outro, deixava; era impossível a leitura.

Apertava-lhe, constringia-lhe o ânimo a lembrança do pai. E tudo lho fazia lembrar – uma passagem marcada a unha em um livro, uma folha dobrada em outro.

Saía, ia de novo conversar, tornava a voltar, tornava a sair, era um inferno.

A mulher do administrador, carinhosa já por índole, recebera do patrão recomendações especiais a respeito de Lenita.

A todo o momento eram copos de leite quente, copos de garapa, café, doces, frutas.

Lenita ora recusava, ora aceitava uma ou outra coisa, indiferentemente, só por comprazer à boa mulher.

O coronel Barbosa dera a Lenita uma sala independente, um quarto amplo com duas janelas, e uma alcova; pusera-lhe às ordens, para seu serviço especial, uma mulatinha esperta, de alta trunfa e cor deslavada, e também um molecote acabocladado, risonho, de dentes muito brancos.

Lenita, por vezes, passava horas e horas à janela, contemplando as dependências da fazenda.

Estava esta a meia encosta de um outeiro a cuja fralda corria um ribeirão. Em frente estendia-se o grande pasto. A monotonia de verdura clara era quebrada aqui ali pelo sombrio da folhagem basta de alguns paus-d'alho deixados propositalmente para sombra, e pelo amarelo sujo das reboleiras de sapé. Ao fundo, de um lado, em corte brusco, a mata virgem, escura, acentuada, maciça quase, confundindo em um só tom mil cores diversíssimas; de outro em colinas suaves, o verde-claro alegre e uniforme dos canaviais agitados sempre pelo vento; mais além, os cafezais alinhados, regulares, contínuos, como um tapete crespo, verde-negro, estendido pelo dorso da morraria. Em um ou outro ponto, a terra roxa de pedra-de-ferro, desnudada, punha uma nota estrídula de vermelho-escuro, de sangue coagulado.

E sobre tudo isso, azul, diáfano, puro, cetinoso, recurvava-se o céu em uma festa de luz branca, vivificante, mordente...

Quando se embruscava o tempo a paisagem mudava: o céu pardacento, carregado de nuvens plúmbeas, como que se abaixava, como que queria afogar a terra. O revestimento verde perdia o brilho, empanava-se, amortecia em um desfalecimento úmido.

Lenita deu em sair, em passear pelas cercanias, ora a pé, acompanhada pela mulata, ora a cavalo, seguida pelo rapazinho.

Mas o exercício, a pureza do ar, a liberdade do viver da roça, nada lhe aproveitou.

Uma languidez crescente, um esgotamento de forças, uma prostração quase completa ia-se apoderando de todo o seu ser: não lia, o piano conservava-se mudo.

Com a morte do pai, parecia ter-se-lhe transformado a natureza: já não era forte, já não era viril como em outros tempos. Tinha medo de ficar só, tinha terrores súbitos.

la para o quarto da entrevada, recostava-se em uma cadeira preguiçosa, e aí se deixava ficar quieta horas e horas, mal respondendo às perguntas solícitas do coronel...

Quando voltava para os seus aposentos, tomada em caminho por um pavor inexplicável, agarrava-se trêmula à mulata.

Não podia comer, tinha um fastio desolador, cortado por desejos violentos de coisas salgadas, de coisas extravagantes.

Sobrevieram-lhe salivações constantes, vômitos biliosos quase incoercíveis.

Uma manhã não se pôde levantar.

Acudiram apressados o coronel e a mulher do administrador; abeiraram-se do leito, instando com a enferma para que tomasse um chá de erva-cidreira, um remédio qualquer caseiro, enquanto não vinha o médico que se tinha mandado chamar a toda a pressa.

Quando este chegou estava Lenita abatidíssima: emaciada, lívida, com os olhos afundados em uma auréola cor de bistre, comprimia o peito, estertorava sufocada. Uma como bola subia-lhe do estômago, chegava-lhe à garganta, estrangulava-a. No alto da cabeça, um pouco para a esquerda, tinha uma dor circunscrita, fixa, lancinante, atroz: era como se um prego aí estivesse cravado.

E seu sistema nervoso estava irritadíssimo: o mais ligeiro ruído, o jogo de luz produzido pelo abrir da porta arrancava-lhe gritos.

O doutor Guimarães, médico já velho, de fisionomia inteligente e bondosa, aproximou-se da cama, examinou a enferma detidamente, em silêncio, sem tomar-lhe o pulso, sem incomodá-la na mínima coisa, baixando-se muito, com as mãos cruzadas nas costas, para ouvir-lhe a respiração, para escutar-lhe os gemidos, para atentar-lhe nas contrações da face.

– Quando começou isto, coronel? perguntou.

– Doente tem ela estado desde que aqui chegou, mas assim, ruim, é só hoje.

– Sufoco! acudam-me! gritou de repente Lenita e, revolvendo-se, escoucinhando, dilacerava a camisa com as mãos ambas, arranhava o peito. Um rubor súbito, vivíssimo, colorira-lhe o rosto, brilhavam-lhe os olhos de modo insólito.

– Sei o que isto é, disse o médico; tenho pela frente um conhecido velho, não me dá cuidado, volto já.

E saiu.

Poucos minutos depois reapareceu, trazendo uma seringinha de Pravaz.

– Dê-me o braço, minha senhora; vou fazer-lhe uma injeção, e verá como daqui a pouco nada mais há de sentir.

Lenita estendeu a custo o braço nu, e o doutor, tomando-o, pôs-se a beliscá-lo morosamente, demoradamente, em um lugar só, na altura do bíceps; depois segurando a parte malaxada entre o dedo índice e o polegar da mão esquerda, com a direita fez penetrar por baixo da pele a agulha do instrumento e, calcando no cabo do pistão, injetou todo o conteúdo do tubo de vidro.

Lenita, apesar de seu estado de irritabilidade nervosa, nem pareceu sentir.

O efeito foi pronto. Dentro de pouco tempo as faces descoraram, cessaram as crispações nervosas dos membros, ceifaram-se os olhos, e um suspiro de alívio intumescceu-lhe o peito.

Adormeceu.

– Deixemo-la assim, disse o médico, deixemo-la dormir, quando acordar estará boa. Todavia vou receitar: não dispense para estes casos o meu bromureto de potássio.

E saíram nos bicos dos pés. Junto de Lenita ficou a mulher do administrador.

CAPÍTULO III

Realizou-se o prognóstico do médico.

Lenita, após um comprido sono, acordou calma, com os nervos sossegados, com os músculos distendidos, soltos. Mas estava abatida, mole, queixava-se de peso na cabeça, de grande cansaço. Passou dois dias na cama, e só ao terceiro pôde levantar-se.

O apetite foi voltando aos poucos, e suas refeições foram sendo tomadas com prazer, a horas regulares.

Podia-se dizer que entrara em convalescença do cataclismo orgânico produzido pela morte do pai.

E Lenita sentia-se outra, femininizava-se. Não tinha mais os gostos viris de outros tempos, perdera a sede de ciência: de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais. Releu *Paulo e Virgínia*, o livro quarto da *Eneida*, o sétimo do *Telêmaco*. A fome picaresca de *Lazarillo de Tormes* fê-la chorar.

Tinha uma vontade esquisita de dedicar-se a quem quer que fosse, de sofrer por um doente, por um inválido. Por vezes lembrou-lhe que, se casasse, teria filhos, criancinhas que dependessem de seus carinhos, de sua solicitude, de seu leite. E achava possível o casamento.

A imagem do pai ia-se esbatendo em uma penumbra de saudade que ainda era dolorosa, mas que já tinha encanto.

Passava horas e horas junto da entravada, conversava com o coronel, por vezes ria.

– Isto vai melhorar, muito melhor, dizia o bom do homem. É pôr-se você por aí alegre, filhinha. O mundo é assim mesmo: o que não tem remédio remediado está.

Uma tarde, achando-se só em sua sala, Lenita sentiu-se tomada de uma languidez deliciosa, sentou-se na rede, fechou os olhos e entregou-se à modorra branda que produzia o balanço.

Em frente, sobre um consolo, entre outros bronzes que trouxera, estava uma das reduções célebres de Barbedienne, a da estátua de Agasias, conhecida pelo nome de Gladiador Borghése.

Um raio mortiço de sol poente, entrando por uma frincha da janela, dava de chapa na estátua, afogueava-a, como que fazia correr sangue e vida no bronze mate.

Lenita abriu os olhos. Atraíu-lhe as vistas o brilho suave do metal ferido pela luz.

Ergueu-se, acercou-se da mesa, fitou com atenção a estátua: aqueles braços, aquelas pernas, aqueles músculos ressaltantes, aqueles tendões retesados, aquela virilidade, aquela robustez, impressionaram-na de modo estranho.

Dezenas de vezes tinha ela estudado e admirado esse primor anatômico em todas as suas minudências cruas, em todos os nadas que constituem a perfeição artística, e nunca experimentara o que então experimentava.

A cerviz taurina, os bíceps encaroçados, o tórax largo, o pélvis estreito, os pontos retraídos das inserções musculares da estátua, tudo parecia corresponder a um ideal plástico que lhe vivera sempre latente no intelecto, e que despertava naquele momento, revelando brutalmente a sua presença.

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 intuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que 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 os 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, como os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo agulhão da CARNE, espolinar-se¹³ nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como um cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação.

Fez um esforço enorme, arrancou-se do feitiço que a dementava, e, vacilante encostando-se aos móveis e às paredes, recolheu-se ao seu quarto, fechou com dificuldade as janelas, atirou-se vestida sobre a cama.

Jazeu imóvel largo espaço.

Uma umidade morna, que se lhe ia estendendo por entre as coxas, fê-la erguer-se de súbito, em reação violenta contra a modorra que a prostrara.

Com movimentos sacudidos, nervosos, atirou o xale, desabotoou rápida o corpete, arrebentou os coses da saia preta e das anáguas, ficou em camisa.

Uma larga mancha vermelha, rútila, viva, maculava a alvura da cambraia.

Era a onda catamenial, o fluxo sangüíneo da fecundidade que ressumava de seus flancos robustos como da uva esmagada jorra o mosto rubejante.

Mais de cem vezes já a natureza se tinha assim nela manifestado, e nunca lhe causara o que ela então estava sentindo.

Quando aos quatorze anos, após um dia de quebramento e cansaço, se mostrara o fenômeno pela vez primeira, ela ficara louca de terror, acreditara-se ferida de morte, e, com a impudicícia da inocência, correria em gritos para o pai, contara-lhe tudo.

Lopes Matoso procurara sossegá-la – que não era nada; que isso se dava com todas as mulheres; que evitasse molhadelas, sol, sereno; que dentro de três dias, ou de cinco ao mais tardar, havia de estar boa, que se não assustasse da repetição todos os meses.

Com o tempo, os livros de fisiologia acabaram de a edificar; em Püss aprendera que a menstruação é uma muda epitelial do útero, conjunta por simpatia com a ovulação, e que o terrorífero e caluniado corrimento é apenas uma consequência natural dessa muda.

Resignara-se, afizera-se a mais esta imposição do organismo, assim como já estava afeita a outras. Somente, para estudo de si própria, começara de marcar, com estigmas de lápis vermelho, em calendariozinhos de algibeira, as datas dos aparecimentos.

Anoiteceu.

A mulata a veio chamar para a ceia. Encontrou-a deitada, encolhida, aconchegando-se nas roupas.

Perguntou-lhe se estava doente: ao saber que efetivamente o estava, saiu, avisou o senhor, trouxe as suas cobertas e travesseiros, arranjou uma cama no tapete, ao pé do leito, quedou-se solícita para o que fosse preciso.

O coronel, cheio de cuidados, veio à porta do quarto interrogar a Lenita.

– Que não era nada, respondeu ela, que aquilo não passava de uma indisposição sem conseqüências, que havia de acordar boa no dia seguinte.

– Menina, você sabe que agora seu pai sou eu. Se precisar de alguma coisa, franquezinha, mande-me chamar a qualquer hora, não receie me incomodar. A pobre da velha lá está aflita, amaldiçoando o tolhimento que a faz não prestar para nada. Não querará você um chá de salva, um pouco de vinho quente?

– Obrigada, não quero coisa nenhuma.

– Bem, bem, já a deixo em paz. Até amanhã. Procure dormir.

E saiu.

Lenita adormeceu. A princípio foi um dormir interrompido, irrequieto, cortado de pequenos gritos. Depois apoderou-se dela um como langor, um êxtase que não era bem vigília, e que não era bem sono. Sonhou ou antes viu que o gladiador avolumava-se na sua peanha, tomava estatura de homem, abaixava os braços, endireitava-se, descia, caminhava para o seu leito, parava á beira, contemplando-a detidamente, amorosamente.

E Lenita rolava com delícias no eflúvio magnético do seu olhar como na água deliciosa de um banho tépido.

Tremores súbitos percorriam os membros da moça; seus pêlos todos hispidavam-se em uma irritação mordente e lasciva, dolorosa e cheia de gozo.

O gladiador estendeu o braço esquerdo, apoiou-se na cama, sentou-se a meio, ergueu as cobertas, e sempre a fitá-la, risonho, fascinador, foi-se recostando suave até que se deitou de todo, tocando-lhe o corpo com a nudez provocadora de suas formas viris.

O contacto não era o contacto frio e duro de uma estátua de bronze: era o contacto quente e macio de um homem vivo.

E a esse contacto apoderou-se de Lenita um sentimento indefinível: era receio e desejo, temor e volúpia a um tempo. Queria, mas tinha medo.

Colaram-se-lhe nos lábios os lábios do gladiador, seus braços fortes enlaçaram-na seu amplo peito cobriu-lhe o seio delicado.

Lenita ofegava em estremeções de prazer, mas de prazer incompleto, falho, torturante. Abraçando o fantasma de sua alucinação, ela revolvía-se como uma besta-fera no ardor do cio. A tonicidade nervosa, o eretismo, o orgasmo, manifestava-se em tudo, no palpitar dos lábios túmidos, nos bicos dos seios cupidamente retesados.

Em uma convulsão desmaiou.

CAPÍTULO IV

Lenita voltava à saúde a olhos vistos.

Levantava-se cedo, tomava um copo de leite quente, dava um passeio pelo campo, almoçava com apetite, depois do almoço sentava-se ao piano, tocava com brio peças marciais, alegres, movimentadas, de ritmo sacudido.

la ao pomar, comia frutas, trepava em árvores.

Jantava, ceava, deitava-se logo depois da ceia, levava a noite de um sono.

Tornara-se garrida: mirava-se muito ao espelho, cuidava com impertinência do alinho do vestir, ornava os cabelos, que eram muito pretos, com flores de cor muito viva.

Abusava de perfumes: a sua roupa branca recendia a vetiver, a sândalo, a ixora, a *Peau d'Espagne*.

Corria, saltava, fazia longas excursões a cavalo, quase sempre a galope, estimulando o animal com o chicotinho, com o chapéu, de faces rubras, brilhantes os olhos, cabelos soltos ao vento.

Caçava.

Um dia calmoso, depois do almoço, tomou uma espingardinha Galand de que habitualmente usava, atravessou o pasto, enfiou por um carreadouro sombrio, através de um vasto trato de mata virgem.

Seguiu distraída, em cisma, avançou muito, foi longe.

De repente prendeu-lhe a atenção um murmurejar de águas, doce, monótono, à esquerda.

Tinha sede, teve desejo de beber, tomou para lá, seguindo uma trilha estreita.

Parou assombrada ante o cenário majestoso que a pouca distância se lhe adregou.

No fundo de uma barroca muito vasta erguia-se um paredão de pedra negra, musgoso, talhado a pique: por sobre ele atirava-se um jorro de água que ia formar no talvegue da barroca um lagozinho manso, profundo, cristalino.

Escadando por sobre o açude natural que fechava a barroca pelo lado de baixo, derivava-se a água, sonora, fugitiva.

No espelho calmo do lago refletia-se a vegetação luxuriante que o emoldurava.

Perobas gigantescas de fronde escura e casca rugosa; jequitibás seculares, esparramando no azul do céu a expansão verde de suas copadas alegres; figueiras brancas de raízes chatas, protraídas,²⁸ a estender ao longe, horizontalmente, os galhos desconformes, como grandes membros humanos aleijados; canchins de folhas espinhentas, a destilar pelas fibras do córtex vermelho-escuro um leite cáustico, venenoso; guaratãs esbeltos, lisos no tronco, muito elevados; taiúvas claras; paus-d'alho verde-negrosos viçosíssimos, fétidos; guaiapás perigosos, abrolhados em acúleos lancinantes e peçonhentos; mil lianas, mil trepadeiras, mil orquídeas diversas, de flores roxas, amarelas, azuis, escarlates, brancas, – tudo isso se confundia em uma massa matizada, em uma orgia de verdura, em um deboche de cores que excedia, que fatigava a imaginação. O sol, dardejando feixes luminosos por entre a folhagem, mosqueava o solo pardo de reflexos verdejantes.

Insetos multicolores esvoaçavam zumbindo, sussurrando. Um sorocoá bronzeado soltava de uma caneleira seu sibilo intercadente.

Uma exalação capitosa subia da terra, casava-se estranhamente à essência sutil que se desprendia das orquídeas fragrantas: era um misto de perfume suavíssimo e de cheiro áspero de raízes e de seiva, que relaxava os nervos, que adormecia o cérebro.

Lenita hauriu a sorvos largos esse ambiente embriagador, deixou-se vencer dos amavios da floresta.

Apoderou-se dela um desejo ardente, irresistível de banhar-se nessa água fresca, de perturbar esse lago calmo.

Circunvolveu os olhos, perscrutou tudo à roda, a ver se alguém a poderia estar espreitando.

– Tolice! pensou, o coronel não sai, o administrador e os escravos estão no serviço, no cafezal, não há ninguém de fora na fazenda. Demais, nem isto é caminho.

Estou só, absolutamente só.

Depôs a espingarda e junto dela o chapéu de palha, de abas largas que a protegia nesses passeios; começou a despir-se.

Tirou o paletozinho, o corpete espartilhado, depois a saia preta, as anáguas.

Em camisa, baixou a cabeça, levou as mãos à nuca para prender as tranças e, enquanto o fazia, remirava complacente, no cabeção alvo, os seios erguidos, duros, cetinados, betados aqui e ali de uma veiazinha azul.

E aspirava com delicias, por entre os perfumes da mata, o odor de si própria, o cheiro bom de mulher moça que se exalava do busto.

Sentou-se, cruzou as pernas, desatou os cordões dos borzequins Clark, tirou as meias, afagou carinhosamente, demoradamente, os pezinhos breves em que se estampara o tecido fino do fio de Escócia. Ergueu-se, saltou das anáguas, retorceu-se um pouco, deixou cair a camisa. A cambraia achatou-se em dobras moles, envolvendo-lhe os pés.

Era uma formosa mulher.

Moreno-clara, alta, muito bem lançada, tinha braços e pernas roliços, musculosos, punhos e tornozelos finos, mãos e pés aristocraticamente perfeitos, terminados por unhas róseas, muito polidas. Por sob os seios rijos, protraídos, afinava-se o corpo na cintura para alargar-se em uns quadris amplos, para arredondar-se de leve em um ventre firme, ensombrado inferiormente por velo escuro abundantíssimo. Os cabelos pretos com reflexos azulados caíam em franjinhas curtas sobre a testa, indo frisar-se lascivamente na nuca, o pescoço era proporcionado, forte, a cabeça pequena, os olhos negros, vivos, o nariz direito, os lábios rubros, os dentes alvíssimos, na face esquerda linha um sinalzinho de nascença, uma pintinha muito escura, muito redonda.

Lenita contemplava-se com amor-próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a selva, como reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese.

Acocorou-se faceiramente, assentou a nádega direita sobre o calcanhar direito, cruzou os braços sobre o joelho esquerdo erguido, lembrando, reproduzindo a posição conhecida da estátua de Salona, da Venus Accroupie.

Esteve, esteve assim muito tempo: de repente deu um salto, atufou-se na água, surgiu, começou a nadar.

O lago era profundo, mas estreito, Lenita ia e vinha, de uma margem para outra, do paredão ao açude, do açude ao paredão. Passava por sob o jorro e dava gritos de prazer e de susto ao choque duro da massa líquida sobre o seu dorso acetinado.

Virava de costas e deixava-se boiar, com as pernas estendidas, com o ventre para o céu, com os braços alargados, movendo as mãos abertas, vagarosamente, por baixa da água.

Voltava-se e recomeçava a nadar, rápida como uma flecha.

Um calafrio avisou-a de que era tempo de sair da água.

Saiu com o corpo arrepiado, gélido, a tiritar. Quedou-se ao sol, em uma aberta, esperando a reação do calor, soltando, torcendo, sacudindo os cabelos. De seu corpo desprendia-se um vaporzinho sutil, uma aura tênue, que a envolvia toda.

O calor do sol e o seu próprio calor enxugaram-na de pronto. Vestiu-se, espalhou pelas costas os cabelos ainda molhados, pôs o chapéu, tomou a espingarda, e partiu para casa, a correr, trauteando um trecho dos *Sinos de Corneville*.

– Oh! meus pecados! gritou o coronel ao vê-la chegar, alegre, risonha, com os cabelos úmidos. Pois não é esta louquinha que se foi banhar no poço do paredão! Aquilo é água gelada... Com certeza pilhou um formidável resfriamento!

– O que eu pilhei foi um formidável apetite: hoje ao jantar hei de comer por quatro.

– Ó moleque, anda, vai, traze *cognac* lá de dentro, depressa.

– O coronel vai beber *cognac*?

– Você vai beber *cognac*.

– Nunca provei tal coisa.

– Pois agora há de prová-lo, é o único meio de fazermos as pazes.

Veio o *cognac*, um *cognac* genuíno, velho, de 1848. Lenita bebeu um calicezinho, tossiu, lagrimejaram-lhe os olhos, achou forte mas gostou; repetiu.

CAPÍTULO XI

Havia muitos dias que Barbosa partira, e apenas tinha escrito uma carta ao coronel, sobre negócios, em a qual lhe dava esperanças de salvar trinta por cento do material comprometido.

A princípio Lenita mandava o moleque à vila todos os dias buscar o correio. Muito antes da hora de ele voltar, já ela estava à porta a espiá-lo. Quando no alto do morro despontava o seu vulto, vestido de algodão branco, sacudido pelo chouto de um burrinho ruço velho, a pôr uma mancha de alvadia e movediça no amarelo baço do caminho, ela corria à porteira da cerca, a encontrá-lo.

Tomava com mão febril o surrãozinho de sola em que vinha a correspondência, abria-o, e, como só caíssem jornais, perguntava nervosa, trêmula, afagando ainda um resto de infundada esperança:

– É as cartas, onde estão as cartas?

E indescritível o seu desapontamento, a sua cólera mesmo, ao ouvir a resposta do moleque, em voz lenta, doce, meio cantada, indiferente:

– Carta não tem.

Aborreceu-se, não o mandou mais à vila buscar o correio, e, quando ele, de si próprio, lhe ia entregar os jornais, dizia ela com mau modo:

– Ponha lá em cima da mesa.

Um dia, a destacar-se no emaranhamento de letra miúda de um maço de *Jornal do Comércio*, viu ela uma carta volumosa, empanturrada. O sangue refluiu-lhe todo ao coração quando reconheceu a letra de Barbosa no subscrito liso, do papel *diplomata*:

Il.ma Ex.ma Sr.a

D^a Helena Matoso

*Vila de *** Província de S. Paulo.*

Arrancou-a violentamente da mão do moleque, deixando cair por terra os jornais, que não curou de erguer: acolheu-se ao seu quarto, apertando-a de encontro ao seio.

Fechou a porta por dentro, à chave; semicerrou as janelas, deixando apenas interstício por onde entrasse a luz necessária. Não queria ser vista, não queria que ninguém a pudesse incomodar.

A tremer, com as mãos tactas, despedaçou o envelope, impientemente, brutalmente quase.

A carta constava de muitas folhas de papel pacote, *pelure d'oignon*, cobertas de letra cursiva em todas as laudas, tudo numerado muito em ordem.

Lenita leu:

“Santos, 22 de janeiro de 1887.

“Minha prezada companheira de estudos:

“Aqui estou, pela primeira vez em minha vida, no porto de mar de nossa província, em Santos, terra cálida, úmida, sufocante, preferida por Martim Afonso aos feiticeiros arredores da baía de Guanabara. Os reverendos Kidder e Fletcher, no livro que publicaram sobre o Brasil, deram-se a perros para descobrirem a razão da preferência e... ficaram em jejum. O mesmo me acontece. Com efeito, por que teria Martim Afonso preferido isto ao Rio de Janeiro? Tudo levava a crer que era o

contrário que se devia dar. Que rasgo de intuição genial, que vista interna miraculosa teria revelado ao colonizador português a superioridade imensa desta zona vicentina em que há terra roxa, em que há um clima sem rival para a lavoura, sobre a obra limítrofe, de terra vermelha, árida, sequiosa? E o caso é que sem razão aparente, sem dados aceitáveis houve a preferência, e que essa preferência criou a primeira província do Brasil, e quiçá o primeiro dos pequenos Estados livres do mundo.

Eu me vejo em apuros, mas é para dizer o que vem a ser esta nesga do litoral em relação à climatologia; é para achar-lhe um termo de comparação.

Falam no Senegal: o Senegal é mais quente, valha a verdade, mas não é tão abafado. Lá respira-se fogo, mas respira-se. Aqui não se respira nem fogo, nem coisa nenhuma. O ar é pesado, oleoso; parece que lhe falta algum elemento. Isso quando não há o vento célebre que os nativos chamam *noroeste*: quando sopra, quando reina esse *semoum* africano, esse vendaval-peçonha, Santos é uma miniatura do inferno: imagine-se um tufão dentro de um forno.

Os dias são horríveis: se não há chuva, o que é raro, o sol queima, esbraseia a terra, a ponto de se poderem fritar ovos sobre as pedras das calçadas. Mas ainda há coisa mais horrível do que os dias, são as noites. A atmosfera queda-se, morre. Olha-se para as flâmulas dos navios, imóveis; para as franças das árvores, imóveis; para os leques das palmeiras, imóveis. A gente a asfixiar no ar irrespirável e morto, parece-se com os *mamouths* que se encontram inteiros nos gelos da Sibéria, ou com esses insetos mumificados, há milhares de anos, na transparência dourada do âmbar amarelo. É uma situação aflita; desespera, tira a coragem, dá vontade de chorar, lembra os horrores da *Treva* de Byron.

A vida aqui é uma negação da fisiologia, é um verdadeiro milagre: não há hematose perfeita, as digestões são laboriosíssimas, sua-se como no segundo grau da tísica pulmonar, como na convalescença de febres intermitentes. Eu, se fosse condenado a degredo em Santos, já não digo por toda a vida, mas por um ano ou dois, suicidavame.

Mas, que peixes! que esplêndidos mariscos! As pescadas amarelas, uma delícia! as garoupas divinas! Comi em França ostra de Cancale, de Marennes, de Ostende; comi a ostra rosácea do Mediterrâneo, a ostra lamelosa da Córsega: nada disso se pode comparar à ostra de Santos. Tenra, delicada, saborosíssima, ela apresenta essa coloração verde, esbatida, tão apreciada pelos finos *gourmets*: Moquim-Tandon, Valenciennes, Bory de St. Vincent, Gaillon, Priestley, Berthelot inventaram mil teorias cerebrinas para explicá-la, e todavia ela é apenas um sintoma de moléstia, é devida a um estado mórbido, a uma anasarca de molusco.

Tão detestável é a terra, o clima em Santos, quanto apreciável é o peixe, quão superior é o homem: maus fatores a darem produtos excelentes, verdade paradoxal, mas verdade irrecusável, absoluta.

O povo santista é polido, afável, obsequioso, franco: a riqueza que lhe proporciona o comércio de sua cidade, fá-lo generoso, até pródigo. E tem nervo, tem brio: é o único povo que eu julgo capaz de uma revolução nesta pacata província. Não há muito em uma questão de abastecimento de água ele deu mostras de si...

Gosto, gosto imenso, em Santos, tanto do peixe como do homem.

Um pouco de estudo agora, para não perder-se o costume, para voltarmos à nossa *marotte*, à nossa *telha*.

A costa do Brasil, como muito bem faz observar o conde de Lahure em sua obra sobre este país, oferece desde a ilha do Maranhão até Santa Catarina uma singularidade notável: é debruada em toda a sua extensão por dois fundos altos, por dois arrecifes, que a bordam, que lhe constituem um como molhe natural, que a

garantem da impetuosidade das ondas, continuamente agitadas no Atlântico sul-americano.

Um desses arrecifes, o que está mais chegado à costa é uma como cinta de rochas que envolve o litoral. Em lugares rasga-se até o fundo do mar; em lugares ergue-se, mas não lhe chega à superfície; em lugares está de nível com ela; em lugares alteia-se sobre ela até grande elevação.

São os recortes dessa penedia que formam todas as embocaduras, todas as baías, todos os portos, todas as abas da costa brasileira.

O segundo aparcamento, como que uma barbacã, do primeiro, está em distância de oito a quarenta quilômetros da costa, em profundidade irregular, quase sempre fraca.

Os pontos descobertos constituem ilhas, algumas elevadíssimas: as queimadas, os Alcatrazes, o Monte de Trigo são saliências do contra-forte externo; a ilha do Enguá-Guaçu ou de Santos, a do Guaíbe ou de Santo Amaro, a da Moela, a encantadora ilhota das Palmas, são os picos do arrecife interno.

E que serão esses parcéis, essas duas cintas de rochas, senão o aparecimento, as primeiras protrações, ainda marinhas, da Serra do Mar, chamada aqui Serra do Cubatão, Serra de Paranapiacaba. A cordilheira vem dos abismos do oceano, surge, emerge, levanta-se abrupta, fecha o horizonte com seus visos alterosos, que lá se enxergam ao fundo, cobertos de nuvens, a entestar com o céu, como barbacãs, como muralhas de um castelo titânico.

Meditemos um pouco: reconstrua o raciocínio o que o homem não pode ver no espaço breve de sua vida curta.

O mar outrora banhava a raiz da serra, e os ventos do largo, encanados pelas bocainas, suscitavam maretas temerosas na planície onde hoje corre, arfando, a locomotiva.

As aluviões, os enxurros da cordilheira, grossos de terra, rolando seixos enormes, em luta com a força das marés que se encrespavam em macaréus, foram depositando sedimentos, detritos, em torno dos núcleos penhascosos do Guaíbe e do Monserrate. No volver de milhares de séculos o fundo alteou-se, emergiu das ondas, constituiu as vastas planuras do sopé da serra. Vasas moles ao princípio, lamarões, brejos marinhos, essas planícies foram-se cobrindo de mangues verdes, de sirivas e, depois, de outras vegetações mais alentadas: formaram terrenos sólidos, cortados de “muitos esteiros.

A planície santista, bem como toda a planície da costa brasileira, é uma conquista da cordilheira.

E essa conquista continua ainda, continuará indefinidamente, de dia, de noite, a todas as horas, a todos os momentos; lenta, imperceptível mas interminável, incessante; não há tréguas na luta entre a terra e o mar.

As margens dos esteiros, chamados aqui rios, aproximam-se cada vez mais, o fundo sobe. Pelo canal da Bertioga passou, à larga, a frota de Martim Afonso, passava até há bem pouco tempo o vapor costeiro *Itambé*: hoje o pequeno rebocador *Porchat* passa com dificuldade, vira com perigo, por vezes encalha.

Em Santos, junto à cidade, não existe mar no sentido rigoroso do termo: existe um estuário de água salobra, que tende a diminuir, que se vai fazendo raso todos os dias. E não há obviar-lhe. O famoso e protelado cais, caso se construísse, seria um pano quente: melhoraria o porto por uns pares de anos, afinal ficaria inutilizado. O fundo vai ganhando, há de ganhar de uma vez: o passado aponta o futuro. Debalde o oceano refluído, repulsado, concentra as forças sobre outro ponto e ataca S. Vicente. Ganhou uma aparência de vitória, é verdade: sobre a antiga povoação de Martim Afonso, ameaça a moderna: mas lá está o inimigo, a montanha,

para detê-lo, para sustá-lo, para repeli-lo, com avalanchas de pedras, com médãos de lodo.

E há exemplos disso recentes na história geográfica do velho mundo: Luís IX de França embarcou-se em Aigues-Mortes, para as Cruzadas, duas vezes, uma em, outra em 1269; Aigues-Mortes demora atualmente a seis quilômetros do mar. A cidade de Adria sobre o canal *Bianco*, derivativo do Pó, está hoje a trinta quilômetros do Adriático; pois era banhada por ele, foi ela até que lhe deu o nome.

Em tais condições não admira o *noroeste*, não admira o calor de Santos.

O vento do largo, o vento de sudeste encana-se por entre as cordilheiras de Santo Amaro e do Monserrate, revolteja pela planície, vai à cordilheira e de lá repellido, reboja, volta, mas não volta só. Vem misturado, confundido com o vento quente do interior, com o vento aquecido nas terras roxas do oeste, aquecido no vasto *plateau* de Piratininga. É o famoso, o temido, o execrado *noroeste*.

Ora ajunte-se o calor químico, o calor desenvolvido pela fermentação de incalculáveis massas de detritos orgânicos, em uma planície vastíssima rodeada, quase fechada por montanhas; tome-se em consideração que esse calor só é absorvido em parte mínima pelos paredões da cordilheira, que é refletido, convergido por eles sobre Santos; atenda-se que a vizinhança do mar tende sempre a elevar a temperatura da atmosfera, e cessará a admiração de que seja isto aqui o quinto cúmulo térmico do globo, de que em assuntos de calidez só preste obediência à Abissínia, à Calcutá, a Jamaica e ao Senegal.

É curiosa Santos como cidade, tem cor sua, inteiramente sua.

As casas são quase todas construídas de alvenaria, com soleira e portadas de granito lavrado.

O ar, salitroso pelas emanções marinhas, ataca, rói, carcome a pedra. Não há ver aí superfícies lisas: tudo é áspero, caraqueado, semi-decomposto.

Sobre grande parte dos telhados viceja uma vegetação aérea, forte, vivaz, gloriosa.

Vista do mar, do estuário, a cidade é negra: *black town* lhe chamam os ingleses.

Os enormes vapores transatlânticos alemães, os esquisitos e bojudos carregadores austríacos, as feias barcas inglesas e americanas de costado branco, os mil transportes de todas as nações, entram pela ria,²³⁰ encostam-se à praia, varam quase em terra, afundam as quilhas no lodo negro, constelado de cascas de ostras, de ossos, de cacos de louça, de garrafas, de latas, de ferros velhos, dessas mil imundícies que constituem como que os excrementos de uma povoação. Comunicam com a terra por pranchões lisos, ou canelados a tabicas.

Pelas ruas vai e vem, encontra-se, esbarra-se um enxame de gente de todas as classes e de todas as cores, conduzindo notas de consignação, contas comerciais, cheques bancários, maços de cédulas do tesouro, latinhas chatas com amostras de mercadorias. Enormes carroções articulados, de quatro rodas, tirados por muares possantes, transportam da estação do caminho de ferro para os armazéns, e deles para as pontes, para o embarcadouro, os sacos de loura aniagem, empanturrados, regurgitando de café. Homens de força bruta, portugueses em sua maioria, baldeiam-nos para bordo, sobre a cabeça, de um a um, ou mesmo dois, em passo acelerado, ao som, por vezes, de uma cantiga ritmada, monótona, excitativa de movimento como um toque de cometa.

Nos armazéns, vastos cimentados, manobrando pás polidas, gastas pelo uso, batem o café, fazem pilhas, cantando também.

E não deixam de ter certa elegância bárbara, com um saco vazio, sobre a cabeça, à laia de *capelhar*, moda árabe, talvez reminiscência inconsciente atávica.

Na praia, a poucos metros da água, um como mercado panto-polista: sobre mesas sólidas, de mármore, estendem-se alinhados, com reflexos de aço, de prata, de ouro, os peixes admiráveis do lagamar e do alto – as tainhas gordas, de focinho rombo; os paratis que são diminutivos delas; as corvinas corcovadas, pardas; os galos espalmados, magros; os pargos de dentes e de beiços redondos, carnudos; as pescadas do alto, fulvas, enormes; os linguados, vesgos, delicados; as solhas, linguados gigantescos, macias, chatas; as garoupas, cor de ferrugem, de olhos esbugalhados, atarracadas, escondendo sob formas brutas um mundo de delícias gastronômicas; as pescadinhas brancas, argêntas, com um fio de ouro e verde a sulcar-lhes os flancos; os bagres lisos, visguentos, feios; os camarões, brancos, arroçados, com longas barbas, em rodas, sobre tampas de vime; os caranguejos, peludos, morosos, batendo uns nos outros a couraça sonora; os siris azulados.

Em torno à casa, sob os beirais do telhado, sob toldos de pano, ao ar aberto, pilhas de laranjas, de ananases, de melancias, de goiabas, de cocos, de cachos de bananas, de mil espécies de frutas em uma abundância fastidiosa, desanimadora, comum cheiro enjoativo de madureza passada; grãos, legumes, hortaliças, raízes, ervas de tempero, tomates, pimentas; quadrúpedes e aves, domésticas e selvagens, leitões, quatis, perus, tucanos; conchas, caramujos, esteiras, cordas, quinquilharias, uma babel, um *bric-à-brac* infernal.

As três horas começa de cessar o movimento: a população emigra para S. Vicente e para a Barra. À tarde a cidade está silenciosa, deserta, morta. Há todos os dias uma transição crua, brusca, da agitação para o marasmo, que dá tristeza.

Eu subi ao Monserrate.

É uma eminência de cento e sessenta e cinco metros, quase a prumo, coroada por uma igrejinha branca, o que se pode imaginar de mais pitoresco, de mais singelamente grandioso, de mais encantador.

Sobe-se por um caminho acidentado.

O que se vai desenrolando aos olhos durante a ascensão é simplesmente maravilhoso. A planície estende-se ao longe, nivelada pela natureza, coberta de uma alcatifa de mangue; a cidade, em quarteirões regulares, paralelogramáticos, ocupa o sopé do morro, betada de ruas de calçamento pardo, manchado aqui e ali por maciço verde de árvores, por uma palmeira esguia; ao fundo, de um e outro lado a serra do Continente; fronteiras as colinas abruptas de Santo Amaro. O ancoradouro, o pego do Canehu e outros *largos* do estuário semelham chapas de aço polido, com as quais põem notas de vários tons os pontões desgraciosos, os navios que estão sobre ferro. As canoas, os escaleres resvalam como insetos ligeiros; uma outra vela pica de branco a escuridade metálica da superfície da água, e o sol ilumina tudo com sua luz dourada muito suave.

Os esteiras embebem-se pela verdura fofa dos mangais: um deles, muito sinuoso, afunda-se visível por espaço longo, fraldeia a colina cônica chamada *Monte Cabrão*, some-se, reaparece muito longe, refletindo a luz do sol, torna a sumir-se. É o canal histórico da Bertioga.

À direita uma imensidade azul que parece vir do infinito, que dir-se-ia um desdobramento do horizonte, avança arfando, em estos, chega, beija a praia, morre em uma orela de espuma alva, móvel, murmurosa... Salve, oceano, *alma pater*, laboratório da vida terráquea, povoador do planeta!

Ah! Lenita! imagine: o oceano – a força, o ataque; a terra – a firmeza, a resistência; o ar – hematose, a vida; o sol – o calor, a luz, a fecundação; tudo em porfia de prodigalidades, a constituir, a ornar um cenário vasto de *struggle for life*, de luta pela existência, em o qual se debatem, se devoram todos os seres da criação, o zoófito, o molusco, o entomozoário, o vertebrado!

Aqui, nestas alturas, sob a imensidade do céu, a dominar a imensidade das águas é que sente-se grande, é que sente-se orgulhoso o antropóide falante que arranca a esponja do abismo, que paralisa a força incalculável do cetáceo, que fulmina a andorinha perdida na amplidão, que avassala o oceano, que escraviza o raio, que rasga os vãos do espaço, que desvenda os mistérios do infinito!

Oh! eu a queria, aqui, junto de mim; eu queria ler-lhe a fixidez concentrada do olhar, no descoramento da face a profundidade da impressão que em espírito como o seu produz uma cena como esta!

.....

.....

Paulo minora canamus; agora terre à terre.

Esta carta vai um pouco de arrepio com as leis da cronologia; eu inverti a sucessão dos fatos, comecei pelo fim, falei de Santos, e calei a viagem.

Faço *amende honorable*, 240 vou reparar a falta.

Até a Capital nada havia para mim de novo: conheço de há muito todos os caminhos de ferro, todas as estradas de rodagem que a ligam ao interior da província; estudei bem e até com interesse, porque dela sou acionista, a Estrada de Ferro de Leste, impropriamente chamada Estrada do Norte.

Da Capital a Santos foi que rolei em pleno desconhecido, foi que se me deparou assunto novo de estudo.

Os campos famosos de Piratininga constituem um *plateau* que coleia suave, em outeiros mansos, emoldurado à direita pelos cabeços longínquos da Serra do Cubatão, à esquerda pelos visos azulados da Cantareira, pelos picos verdoengos do Jaraguá.

De leste a oeste, um pouco ao norte da cidade, rola o Tietê profundo, negro, taciturno, formando um vale extensíssimo, muito largo.

A conformação atual desse vale, a turfa pantanosa que o constitui em grande parte, o alagamento anual que nele se opera, tudo atesta que ele foi em tempo um lago enorme, sinuoso, semeado de ilhas, um mar de água doce, que ia talvez até Mogi das Cruzes.

A serra da Cantareira e a vertente norte da serra do Cubatão deram batalha aluvial ao mediterrâneo doce, venceram-no, entupiram-no: o vale de Tietê é a conquista. As correntes de águas perenes conglobaram-se, aunaram-se, cavaram leitões, formaram os rios que hoje retalham a planície.

Vi de relance o casarão que se está fazendo para comemorar a independência, ou melhor, para comemorar... por que não dizer-lo? para comemorar, o desarranjo funcional que levou o Sr. D. Pedro de Bragança a apeiar-se ali, às quatro horas da tarde do dia 7 de setembro de 1822.

Não há ver nestas paragens a flora maravilhosa das nossas zonas do oeste, os perovões, as batalhas enormes, os jequitibás de cinco metros de diâmetro: a vegetação arborescente é enfezada, baixa, quase anã. Não é basta, contínua: forma reboleiras, restingas, capões, ilhas de verdura, no amarelado pardo do campestre interminável.

Esta região é considerada estéril, maninha: nada mais injusto. Verdade é que não vingam aqui o cafeeiro, que a cana é sómenos à de Capivari e mesmo à de Santos, que o algodoeiro não se pode comparar com o de Sorocaba; mas, por Deus! nem só café, açúcar, algodão, é riqueza.

A vide medra de modo assombroso: com uma cultura inteligente, com uma poda antecipada, poderia ela produzir em princípios de dezembro, evitando as chuvas de janeiro que lhes aguam os bagos, que lhes deturpam os racimos. Em S. Caetano, em terras outrora baldias, de que ninguém fazia caso, há vinhedos formosíssimos plantados por italianos. A vista alegra-se com a simetria das

parreiras, o coração rejubila com a idéia de uma prosperidade imensa, geral, em futuro não remoto, por todos os ângulos de nosso... de nossa província, eu ia escrevendo *Estado*.

As hortaliças são enormes: um dia destes vi eu uma couve vinda de S. Paulo que era um monstro de desenvolvimento: tinha folhas de cinquenta centímetros de diâmetro menor; media-lhe o caule muito mais de dois metros.

E por que não há de se cuidar do trigo? Os antigos cuidaram com sucesso: em S. Paulo comeu-se muito pão de trigo da terra. Ninguém ignora o que a agricultura científica tem feito das landes infecundas da Gasconha. Pois os campos de Piratininga não admitem confronto com as landes da Gasconha: são-lhes infinitamente sublimados.

E a indústria pastoril? Que riqueza imensa a se oferecer espontânea.

De S. Bernardo em diante a planície muda de aspecto. Os capões, as restingas vão-se convertendo em um matagal basto, contínuo, verde-negro. Aqui e ali, no dorso de uma colina, no cabeço de um outeiro, rubro, semelhante a uma escoriação, serpeia o leito de um caminho. Na chã que se vai gradualmente alteando, destacam-se as gramíneas, moitas de plantas baixas, de folhas escuras, de flores roxas, muito grandes.

De um e de outro lado do trem perpassam, fogem sombras compactas, fortes: são os primeiros topos da serra. Em vários lugares desnuda-se o granito lavado pelo enxurro, arreventado pelas brocas do mineiro, esfacelado pela marreta do britador.

Em todas as árvores vêem-se epífitas, vêem-se parasitas, de flores escarlates, de folhas lustrosas.

A máquina, arfando, em carreira vertiginosa, arrastando o tênder, arrastando a longa cauda de carros, triunfante, rumorosa, sobe, galga, vence, domina, salva o declive áspero, rola em terreno plano. O ar torna-se mais fino, mais úmido, a luz mais viva, mais mordente.

À esquerda, rápidas, como que levantadas, emergidas subitamente, alteiam-se montanhas, visos, picos, paredões, agruras, despedaçamentos de cordilheira.

À direita, em anfiteatro pelo dorso escalavrado de uma eminência, casebres miseráveis; sobre o rechano uma igreja rústica, desgraciosa, malfeita, com três janelas, com dois simulacros de torres, a picar de branco o azul do céu e o escuro da mata.

É o alto da serra.

Em frente, a alguns decâmetros, abre-se, rasga-se um vão, uma clareira enorme, por onde se enxerga um horizonte remotíssimo, um acinzentamento confuso de serras e céu, que assombra, que amesquinha a imaginação.

Começam aí os planos inclinados por onde, sob a ação das máquinas fixas, sobe e desce a vida social da S. Paulo moderna, os carros de passageiros e os vagões de mercadorias.

Ao ganhar-se o declive, ao começar-se a descida, a cena torna-se grandiosa, imponente.

De um lado, perto, ao alcance quase da mão, alturas imensuráveis, talhadas a pique, cobertas de líquens, de musgos, tapando, furtando o céu à vista; pelos grotões desses fragedos rolam cascatas sussurrantes, alvas, espumosas, já esfuziando em filetes, já encanando-se em jorros, já espadanando em toalhas.

Do outro lado, ao longe, a amplidão, a serra, em toda a sua magnitude selvática.

As montanhas que entestam com o céu sotopõem-se montanhas que vão também assentar sobre montanhas. Em paredões aprumados umas, arredondadas em cabeços outras, em pirâmides regularíssimas ainda outras, elas abatem, acabrunham o espírito com a enormidade de sua massa. Dir-se-ia que foi aqui a

escalada dos céus pelos gigantes, que se feriu nestas paragens a pugna tremenda em que os filhos do céu sufocaram a golpes terríveis, de toda a sorte de armas, a tiros de raios, a arremesso de montanhas inteiras, a revolta tremenda dos filhos da terra.

Pelo sopé dessas moles imanes, corre um vale profundíssimo, a que vão ter rolaadores medonhos, algares vertiginosos, precipícios assassinos.

Uma vegetação abeberrada de umidade, cerrada, basta, emaranhada, inextricável, cobre, afoga o dorso da serra. Não há ver aqui os picos escavados das cordilheiras do velho mundo: tudo está coberto por um tapete anegrado, fosco: de longe parece relva, ao perto são árvores desconformes.

Nesse verdejar sombrio a caneleira de folhas avermelhadas põe notas alegres, claras: o ipê florescido pica-o de amarelo cru. As palmeiras, em uma abundância monstruosa, incrível, obscena, acentuam na massa confusa o desenho saliente de suas copas estreladas.

Ao longe, na crista cerúlea, indistinta, do mais elevado contraforte, um floco longo de neblina branqueja muito vivo, como o véu de uma *uranide* colossal, roto, esgarçado na doce violência de um debate amoroso.

Perto, a tiro de pedra, árvores esveltas ostentam, no mesmo galho, flores brancas e flores roxas, de pétalas carnudas, cetinosas. A embaúva de folhagem escura e rebentos vermelhos ergue ousada o seu tronco esguio, branquicento.

Os raios do sol acendem, na fronde das árvores vizinhas, cintilações multicores, atiram sobre as cascatas punhados de diamantes: ao longe absorvem-se, não têm reflexão.

Ao findar-se o quarto plano inclinado, primeiro a contar do alto, antolha-se o viaduto da Grota Funda, a vitória do atrevimento sobre a enormidade, do ferro sobre o vazio, da célula cerebral sobre a natureza bruta.

Imagine, Lenita, um algar vasto; mais do que um algar vasto, uma barroca enorme; mais do que uma barroca enorme, um abismo pavoroso, atravessado de parte a parte por uma ponte, que parece aérea, apoiada em colunas altíssimas, tão esguias, tão finas, que, vistas em distância, semelham arames.

Ao contemplar-se do meio da ponte essa vacuidade assombrosa, os ouvidos zunem, a cabeça atordoa-se, a vertigem chega, vem a nostalgia do aniquilamento, o antegosto do nirvana, o delírio das alturas, e faz-se mister ao homem uma concentração suprema da vontade para fugir ao suicídio inconsciente.

À medida que se desce a natureza muda; o ar torna-se espesso, pesado, quente, carrega-se de emanações salitradas; começa da aparecer a vegetação do litoral, alastram-se pelas encostas vastíssimos bananais.

Uma prostração de rocha faz um cotovelo no plano inclinado da raiz da serra: ao dobrar-se esse cotovelo, dá-se uma como mutação de cena em peça mágica. A paisagem abre-se, rasga-se de vez. Por entre contrafortes, por entre alturas de serra, que se erguem de um e de outro lado, como bastidores titânicos, alonga-se a perder de vista uma planície extensa, chata, lisa, nivelada, pardacenta. De dois outeiros à direita que, simétricos, redondos, suaves, emparelhados, lembram os seios de uma virgem, parte uma linha horizontal, muito escura, muito tersa; é o mar, é o oceano, cuja vista dá nome à serra – *Paranapiacaba*.

Um como sulco estira-se pela planície, cortando aqui e ali superfícies espelhantes de água sossegada: por esse sulco vai e vem enorme, acaçapada, com um desconforme gliptodonte,²⁵³ uma coisa chata, que desliza rápida, vomitando fumo: o sulco é a linha férrea; o gliptodonte a locomotiva.

Embaixo, no começo da planície, divisa-se um amontoamento de vagões que semelha um bando de hipopótamos adormecidos ao sol.

Quando o homem pára e contempla das alturas o escalejar da serra, o vale

cortado de algares, a planície, o litoral, a linha do mar a confundir-se com o céu; quando atenta nas forças enormes que entram em jogo no âmago e na crosta da terra, na água que a banha, no ar que a comprime, na luz que a ilumina, na vida que a rói: quando por generalização alarga o quadro e considera o planeta inteiro; quando dele passa para os planetas irmãos, para o sol, centro do sistema; quando conclui, por indução irrecusável, que esse sol, esse centro é por sua vez lua, satélite humilde de um astro monstruosamente imane, afogado na vastidão, desconhecido, incognoscível para todo o sempre; quando pensa que ainda esse astro gravita em torno de um outro que gravita em torno de um outro; quando reflete em que tudo isso é uma cena minúscula do drama da vida universal, e que o teatro espantosamente incompreensível dessa evolução intérmina é uma nesguinha insignificante da imensidade do espaço, o homem sente-se mesquinho, sente-se pó, sente-se átomo, e, vencido, esmagado pelo infinito, só se compraz na idéia do não ser, na idéia do aniquilamento.

.....

.....

A estrada de ferro inglesa de Santos a Jundiaí é um monumento grandioso da indústria moderna.

De Santos a S. Paulo percorre ela uma distância de 76 quilômetros.

Todas as obras de arte dos terrenos planos são admiravelmente acabadas, são perfeitas.

Até a raiz da serra a distância é de 21 quilômetros: há três pontes, uma das quais notabilíssima, sobre um braço de mar chamado Casqueiro. Mede ela metros, tem dez vãos iguais, assenta sobre pegões robustíssimos.

Da raiz da serra até o rechano do alto, contam-se oito quilômetros. A altura é de metros, o que dá um declive quase exato de dez por cento.

Como se galgam esses desfiladeiros, essas agruras vertiginosas?

De modo simples.

Divide-se a subida da serra em: quatro planos uniformes de dois quilômetros cada um. Para a tração, empregou-se um sistema adotado em algumas minas de carvão da Inglaterra. Máquinas fixas de grande força recolhem e soltam um cabo fortíssimo, feito de fios de aço retorcidos. Presos às duas pontas desse cabo giram dois trens: um sobe, outro desce. A agulha de um odômetro²⁵⁴ indica com exatidão matemática o lugar do plano em que se acha o trem, indica o momento de encontro de ambos eles. Um *brake* de força extraordinária permite suspender-se a marcha quase instantaneamente, e um aparelho elétrico põe os trens em comunicação imediata com as respectivas máquinas fixas. O cabo, resfriado ao sair por um filete de água, corre sobre cilindros, sobre roldanas que se revolvem vertiginosas, com um ruído monótono, metálico, por vezes forte, por vezes muito suave.

O serviço é tão regular e tão bem feito, que em grandes extensões há um único jogo de trilhos a servir tanto para a subida como para a descida. Funciona a linha há mais de vinte e um anos e ainda não se deu um só desastre. Pasmoso, não?

Em cada uma das quatro estações de máquinas fixas há cinco geradores de vapor, três dos quais sempre em atividade. As grandes rodas estriadas que engolem e soltam o cabo, as bielas de ferro polido que as movem, os mancais²⁵⁷ de bronze, os excêntricos em que o ferro rola sobre bronze com atrito doce, tudo está limpo, luzente, azeitado, funcionando como um organismo são. Chaminés enormes, que se enxergam de longe, feitas de cantaria lavrada em rústico, atiram aos ares bulções de fumo, enovelados, densos.

Os desbarrancamentos são remendados a alvenaria; todas as águas perenes,

todas as torrentes pluviais estão dirigidas, encanadas, por calhas de pedra, de tijolos, de juntas tomadas, por bicames de madeira. Há encanamentos subterrâneos feitos em granitos, gradeados de ferro, que fazem lembrar os calabouços dos solares feudais.

Na serra de Santos a obra do homem está de harmonia com a terra em que assenta; a pujança previdente da arte mostra-se digna da magnitude ameaçadora da natureza.

O viaduto da Grota Funda é simplesmente uma maravilha.

Mede em todo o comprimento 705 pés ingleses, mais ou menos 215 metros. Tem 10 vãos de 66 pés e um de 45 entre duas cabeceiras de cantaria; assenta sobre colunatas de ferro engradadas (*treillages*) e sobre um pegão do lado de cima. A mais elevada colunata, contando a base, tem 185 pés, 56 a 57 metros. A inclinação é a inclinação geral, dez por cento ou pouquíssimo menos. Começou-se esta obra assombrosa em 2 de julho de 1863; em março de 1865 assentaram-se-lhe as primeiras peças de ferro; em 2 de novembro do mesmo ano atravessou-a o primeiro trem, 2 de novembro, Dia de Defuntos, os ingleses não são supersticiosos.

Uma empresa *hors ligne*, esta companhia de estrada de ferro. O resultado foi além da mais exagerada expectativa otimista. O governo geral garantiu cinco por cento sobre o capital empregado na construção, e o provincial dois. De há muito, porém, que a companhia prescindiu de garantia, e que distribui dividendos fabulosos.

Ganham, ganham muito dinheiro, ganham riquezas de Cresos os ingleses, e merecem-nas. O progresso assombroso de S. Paulo, a iniciativa industrial do paulista moderno; a rede de vias férreas que leva a vida, o comércio, a civilização a Botucatu, a S. Manuel, ao Jaú, ao Jaguera, tudo se deve à *Saint Paul Rail Road*, à Estrada de Ferro de Santos a Jundiaí.

Rule, Britannia! Hurrah for the English! já que o nosso governo não presta para nada.

Vai longa esta carta: preciso é pôr-lhe termo.

Estirei-me, porque escrevendo-lhe afigura-se-me tê-la ao meu lado, e eu desejei prolongar o mais possível a *figuração*...

Estou velho, e todo o velho é mais ou menos autoritário e pedante. Ora a Lenita pôs-se no vazo de condescender com o pendor da idade, escutou-me, deu-me atenção, puxou-me mesmo pela língua... Aguarde-se, pois, com a caceteação, com a seca para falar classicamente; a culpa é sua.

Não sinto saudade da nossa convivência, de nossas palestras aí no sítio: a expressão saudade tem poesia de mais e realismo de menos. O que há é necessidade, é fome, é sede da companhia de quem me compreenda, de quem me faça pensar... da sua companhia.

Imagine que eu levo todo o santo dia e parte da noite a falar só em café, mas em café sob o ponto de vista comercial, em embarques, em saques, em descontos... E aí de mim, se o não fizer: aqui quem se afasta deste tema, quem não discute comércio de café passa por idiota.

Uma explicação necessária, antes de terminar. Fui minucioso, talvez demais, em descrever a serra, os planos inclinados, as obras de arte da companhia inglesa. Como diabo, fiz eu tanta observação, onde fui apanhar tantos dados? Em uma descida rápida, vertiginosa, em uma descida pelo trem? Não era possível. Uma inspiração, uma comunicação espírita? Nada disso. Confesso com modéstia que são humanos os meios de informação de que disponho: a ciência infusa foi privilégio dos apóstolos, de Santo Tomás, de Ventura de Raulica, e ainda hoje o é do abade Moigno e do imperador do Brasil. A mim me não armarão processo esses santos personagens por empecer-lhes no direito. Nem mesmo me posso gabar de uma

simples sugestão mental, de um reles ensinamento hipnótico. Pairou em regiões menos elevadas, aprendo o que sei de modo mais grosseiro. Um dia destes, nada tendo aqui a fazer, fui ao alto da serra e de lá vim a pé, vendo, observando, estudando. Aí está como foi.

Fico anelando pelo dia que julgo próximo de ir dar-lhe um *handshake* forte, enérgico, à inglesa.

Manuel Barbosa."

Lenita leu a carta com impaciência: os detalhes, os dados exatos, as apreciações científicas de Barbosa sobre Santos, sobre a serra irritavam-na: passou por aquilo tudo rapidamente, nervosamente, sem aprofundar, como quem percorre um catálogo. Procurava o que houvesse de íntimo sobre a sua pessoa, qualquer coisa que revelasse, que atraísse o estado afetivo do espírito de Barbosa.

Demorou-se muito na leitura dos trechos finais: teve um prazer vivíssimo, indizível ao ler que Barbosa a supunha, a figurava ao lado de si, e que se prazia nessa figuração. Repetiu as frases silabificando, quase deletreando, com o olho esquerdo fechado, com a atenção concentrada. Gostou imenso da maneira brusca por que terminava a carta.

O semideliqüio erótico que tivera no quarto de Barbosa fora a confirmação de uma suspeita: reconheceu que amava a esse homem, loucamente, perdidamente.

Ante a brutalidade do fato, ao pungir gozoso e acerbo da revelação da carne, revoltara-se com orgulho, esquivara-se em um último assomo de resistência, evitara a Barbosa na véspera da partida.

A insônia da noite, o vácuo enorme que a ausência de Barbosa lhe produzira em volta, a necessidade fatal em que se reconheceu de tê-lo junto de si para viver, desejo dele que a mordida, o ganho de causa que levava esse afeto novo sobre o amor profundo que votara ao pai, a Lopes Matoso; tudo isso a convencera de que não podia recalcitrar, de que a resistência lhe era impossível.

Com a resolução rápida dos espíritos decididos, aceitara o jugo, submetera-se à paixão, confessara-se vencida.

Era o mais difícil.

Em curvar-se, de si própria é que ela tinha vergonha, uma vez cônica de estar curvada, pouco lhe fazia que o mundo inteiro a visse nessa posição.

Amado, mas sem estar de todo vencida, lutaria, defender-se-ia até a morte contra o que desejava, isso em uma alcova, em um recinto vedado a todos os olhos; entregue, derrotada perante o seu foro íntimo, avaliava em nada o escândalo, desprezava a opinião, era capaz de submeter-se ao vencedor em público, no meio de uma praça, como as prostitutas de Hyde-Park.

Amava a Barbosa, confessara-o a si própria: era capaz de lho dizer a ele, era capaz de o proclamar à face do mundo.

E indignava-se, achava-o tímido, queria que ele a adivinhasse, que lhe retribuísse o amor, que sentisse por ela o que ela sentia por ele, que se confessasse por sua vez subjugado, cativo. Amar ela, Lenita, a um homem, e não ver esse homem a seus pés rendido, aniquilado, absorvido?! Impossível.

Releu a carta, mas releu com atenção, meditadamente, estudando. As apreciações originais de Barbosa, o seu modo profundamente individual de ver as coisas, o entusiasmo comunicativo a que se entregava por vezes, tudo isso reproduzia-o, aviventava-o no escrito, ao ponto de que a Lenita parecia-lhe tê-lo junto a si, ouvir-lhe a voz, sentir-lhe o hálito.

As teorias sobre a formação da planície santista e sobre o enchimento do vale do Tietê fizeram-na pensar, recordar-se. Tinha estado uma vez em S. Vicente, a

banhos: conhecia Santos, conhecia a Serra. Os fatos que Barbosa consignava eram exatos, as explicações que deles oferecia eram plausíveis.

Lenita admirava-lhe cada vez mais a flexibilidade do talento, que a tudo se abalançava, que para tudo tinha *criterium*, que de tudo decidia com justeza.

A admiração pelas faculdades intelectuais elevadíssimas de Barbosa evolvia-se mansamente, naturalmente, para uma admiração pelas suas formas, para um desejo do seu físico, que a dementava a ela, que a punha fora de si.

Compreendia então perfeitamente a história bíblica da mulher de Putifar. A vista segura que o escravo hebreu José revelara ter das coisas, a sua alta capacidade administrativa, a sua intransigência, a sua energia, a sua modéstia, prendera a atenção da formosa egípcia; mirando-lhe as formas franzinas, esbeltas de efebo, deixara-se cativar e, ardente, franca, provocara-o, agarrara-o.

Lenita entusiasmava-se por essa mulher tão estigmatizada em todos os tempos, e todavia tão adoravelmente carnal, tão humana, tão verdadeira: compreendia-a, justificava-a, revia-se nela.

CAPÍTULO XVIII

Seis dias depois da partida de Lenita chegou Barbosa.

De nada sabia ele: o coronel não lhe tinha escrito.

Desde que transpusera a crista do morro, vinha alongando os olhares, à espera, a todo o momento, de divulgar o vulto da moça a uma janela no terreiro, em qualquer parte. Antegozava o prazer de vê-la estremecer de júbilo ao enxergá-lo, de vê-la correr-lhe ao encontro pálida, trêmula, convulsionada pela emoção.

Lembrava-se da noite, e tinha calafrios: afastava, expelia da mente a lembrança do gozo, para também esquecer que lhe era preciso esperar tantas horas.

E às janelas ninguém assomava. No pardo sujo do terreiro esburgado, agitavam-se, passavam rápidas de uma para outra parte, manchas azuis e encarnadas: era um lote de crioulinhos a correr, a brincar, vestidos de camisolas de baeta. Mais nada.

– Melhor, disse Barbosa consigo, vou surpreendê-la na varanda, em prosa com o velho.

Desceu, chegou à porteira.

A crioulada reuniu-se em um magote, e, alçando as mãos e tripudiando, começou de gritar em uma melopéia cadente, rítmica, afinada:

– Aí vem nhonhô! Nhonhô aí vem!

– Cala o bico, canalha! gritou Barbosa, cruzando nos lábios o índice da mão direita.

A crioulada, afeita a obedecer, emudeceu.

Ele apeou-se, descalçou as esporas, atravessou o terreiro, entrou em casa, foi andando nas pontas dos pés até a varanda.

Estava deserta.

Dirigiu-se ao quarto do pai. Encontrou o coronel deitado, a gemer com o reumatismo. Na *chaise-longue* do costume cabeceava a velha entrevada.

– Como vai, meu pai? Como está, minha mãe?

E beijou a mão de um e a testa de outra.

– Na forma do louvável..., respondeu o coronel, sofrendo sempre... ai!... Este maldito reumatismo não larga... Como foi você de viagem?

– Muito bem.

– O engenho?

– Vem aí, chega amanhã à estação.

– Assim, pois, é preciso que sigam os carroções a esperá-lo, hoje mesmo?

– Basta que sigam amanhã.

– E veio coisa boa?

– Ótima. Algumas peças foram fundidas especialmente, fizeram-se os moldes sob o meu risco.

– Muito bem, e quanto custou?

– Ficou barato; não anda em mais de três contos.

– Ai!... você já jantou?

– Não, senhor.

O coronel sentou-se com esforço, tirou de sob o travesseiro uma chavinha, levou-a aos lábios, arrancou um assobio estridente, prolongado.

– Sinhô! gritou de dentro uma escrava, que logo assomou à porta do quarto.

– Nhonhô está aqui, e ainda não jantou.

– Sim sinhô, meu sinhô.

Barbosa não quis perguntar por Lenita. Ela estava de certo no quarto. Ele lá iria ter com ela.

Pediu licença ao pai para sair: que se não demoraria, disse: que voltaria logo, para conversarem.

Chegou à sala de Lenita, e sentiu um grande aperto no coração ao ver os consolos despidos, sem um bronze, sem uma estatueta, sem uma jarra de Sèvres, sem um defumador de Satzuma.

Foi à porta do quarto de dormir, empurrou-a; estava fechada à chave; foi ao outro quarto, vazio. Empalideceu-se, encostou-se à umbreira da porta para não cair. Que era aquilo? perguntou-se. Para onde tinha ido a moça?

Voltou aos aposentos do pai.

– Meu pai, onde está D. Lenita?

– Se realizou o que tinha intenção, está em S. Paulo, em casa de um parente, do Fernandes Faria, ou qualquer hotel. Aquilo é uma doidinha.

– Pois D. Lenita foi para S. Paulo? exclamou Barbosa, como que recusando a evidência, como que fugindo à brutalidade do fato.

– Se foi! você a conhece pelo menos tão bem como eu: e desencabritando, desencabrita mesmo: não há pegar-lhe.

Barbosa deixou-se cair numa cadeira.

Não estava pálido, não estava lívido: estava uma e outra coisa: tinha manchas cor de chumbo no rosto cor de terra.

Em suas feições havia alguma coisa da expressão que deve ter uma máscara de bronze, que, caída em uma fogueira, começa a entrar em fusão.

Conservou-se sentado por muito tempo, mal respondendo às perguntas do pai.

Chamaram-no para jantar; foi, sentou-se à mesa, cruzou os braços sobre ela, afundou a cabeça no ângulo formado pelo braço esquerdo, deixou-se ficar, quedo, imóvel.

Refletia.

Lenita ali não estava, não estava na sala, não estava no quarto, não estava no terreiro, não estava no pomar, não estava na fazenda. Ele a não veria mais, não lhe ouviria mais a voz suave, não lhe beijaria mais os lábios corados, não lhe beberia mais a frescura do hálito... Só... só... estava só!

Ela o provocara, ela se lhe oferecera, ela o procurara, ela se lhe entregara, ela se prestara a todos os seus caprichos, mansa, dócil, submissa, para depois assim abandoná-lo, a sós com as lembranças, entregue à tortura da saudade!

Não, não era possível: Lenita ali estava, do outro lado da mesa; não se fora...

Ergueu cabeça, abriu os olhos esgazeados e só viu diante de si a crioulinha servente, que abanava moscas, movendo preguiçosa e mole, para a direita e para a esquerda, um ramo de alecrim-bravo.

Barbosa deixou cair de novo a cabeça, continuou no cismar doloroso, como quem se praz a revolver em uma ferida o ferro que a produziu.

Louco que fora!

Tinha tido dezenas de amantes, tinha sido, era ainda casado, conhecia a fundo a natureza, a organização caprichosa, nevrótica, inconstante, ilógica, falha, absurda, da fêmea da espécie humana; conhecia a mulher, conhecia-lhe o útero, conhecia-lhe a carne, conhecia-lhe o cérebro fraco, escravizado pela carne, dominado pelo útero; e, estolidamente, estupidamente, como um fedelho sem experiência, fora se deixar prender nos laços de uma paixão por mulher!

O tempo ia passando: o jantar arrefecera.

Barbosa levantou-se.

– Nhonhô não janta? perguntou triste a preta cozinheira que o observava da porta do corredor.

– Não, Rita: estou sem vontade, estou doente.

Saiu, chegou à porta do terreiro, circunspecionou os arredores.

Parecia-lhe morta a natureza: a paisagem figurava-se-lhe um cadáver, vasto, enorme.

Do diafragma subia-lhe para o coração um aperto constante, ininterrompido, doloroso, que lhe tolhia o fôlego, que o sufocava.

Queria chorar; o pranto, julgava, far-lhe-ia bem, seria um desabafo: impossível.

Um ardor seco, febril, queimava-lhe os olhos.

No imóvel do arvoredado secular, na calma impassível das encostas amareladas, havia, ele pelo menos sentia, o que quer que era de hostil: essa indiferença majestosa irritava-o, era como um escárnio à angústia em que se estorcia seu espírito.

E tudo lhe fazia lembrar Lenita; na ante-sala, a cuja porta estava, a vira ele pela vez primeira por entre as torturas de uma enxaqueca; no pomar, de que avistava um ângulo, com ela tivera a primeira entrevista; no pasto, que se lhe estendia entre os olhos, quantas e quantas vezes não tinham passeado juntos! na mata fronteira, as caçadas, os pássaros, a cotia, os porcos, a cascavel.., ah! a cascavel!!! Por que não sucumbira Lenita ao veneno da cobra? Por que a fizera ele viver?! Morta naquele tempo, ela seria apenas uma saudade doce, e não a lembrança voraz que o havia de matar.

Anoiteceu.

A escuridade, o silêncio, reprodução cruel da escuridade e do silêncio das noites de outrora, das noites de amor, que não mais voltariam, acenderam-lhe, exacerbaram-lhe o pungir do sofrimento, o rolar da soledade.

Lembrou-lhe o suicídio.

– Ainda não, disse: esperemos.

Entrou para o seu quarto, deitou-se, fez uma injeção de morfina, dormiu.

No dia em que era esperado chegou o maquinismo. Barbosa desenvolveu uma atividade febril.

Desengradou-o, armou-o, instalou-o, ele próprio. Multiplicou-se, dividiu-se: fez-se carpinteiro, pedreiro, serralheiro, maquinista.

Queria esquecer: de dia, hipnotiza-se com trabalho, de noite, com morfina.

Pronto o engenho, a moagem continuou.

Barbosa tomou-a a si, dirigiu o serviço. O açúcar da fazenda criou fama.

– Eta! rapazinho destorcido! dizia o coronel, é pau para toda a obra! Quem havia de dizer que ele entende mais de fabricação de açúcar do que eu que lido com cana desde que me conheço por gente? Quem estuda sabe mesmo. Mas... eu não ando contente com ele: estes modos que ele agora tem não são naturais, ele não os tinha.

Aquela Lenita...

Em um dos dias da primeira quinzena de outubro, o moleque trouxe da vila, na correspondência, duas cartas sobrescritas por uma letra redonda, fina, bonita letra, letra de mulher. Era de Lenita.

Barbosa a conheceu imediatamente.

Uma lhe era endereçada, outra ao coronel.

Barbosa tomou a sua, abriu-a e, pálido, muito pálido, com um ligeiro tremor a agitar-lhe as mãos, começou a leitura.

Dizia:

“S. Paulo, 5 de outubro de 1887.

Ao Sr. Manuel Barbosa envio muito saudar.

Mestre.

Ao chegar à fazenda, surpreendeu-se de certo com a minha partida um tanto brusca.

Procurou-lhe explicação, não achou: nem eu. Lembro-lhe o que diz Spinoza: ‘A nossa ilusão do livre arbítrio vem de ignorarmos nós os motivos que nos dirigem.’ No caso desta minha partida, eu poderia bem crer que tinha livre arbítrio. Demais sou mulher, sou *fontasque* Quem vai discutir, explicar caprichos de mulher? Vale infinitamente mais *non racionor di lor, guardar, passar!*

Qual tem sido a minha vida desde que vim da fazenda? Nem eu mesma sei.

Estudar, não tenho estudado; fui sábia, fui preciosa³⁸⁷ tanto tempo, que achei de justiça dar-me o luxo de ser ignorante, de ser mulher um pouquinho. Mas, qual! ninguém é sábio impunemente. A ciência é uma túnica de Dejanira: uma vez vestida, gruda-se à pele, não sai mais. Quando se tenta arrancar, deixa pedaços de ferro, que é o pedantismo.

E a prova é estar-lhe eu escrevendo, por não poder resistir ao prurido de comunicar as minhas impressões, de conversar um bocadinho com quem me entenda.

Que saudades não tenho eu às vezes das nossas palestras, das nossas lições, em as quais tanto se dissipava a treva da minha ignorância à luz do seu profundo saber!

O passado, passado: fomos como dois astros vagabundos que se encontraram num recanto do espaço, que caminharam juntos, enquanto foram paralelas as suas órbitas e que agora estão separados seguindo cada qual o seu destino.

Vamos ao que serve.

S. Paulo é hoje uma grande cidade, dou-lhe, sem receio de erro, sessenta mil habitantes.

Dia a dia, para norte, para sul, para leste, para oeste, está crescendo, está-se alastrando, e, o que mais é, está-se aformoseando.

Os horríveis casebres dos fins do século passado e dos princípios deste, vão sendo demolidos para dar lugar a habitações higiênicas, confortáveis, modernas. Os palacetes do período de transição, à fazendeira, à cosmopolita, sem arte, sem gosto, chatos, pesados, mas solidamente construídos, constituem um defeito grave que não mais desaparecerá. Obras, porém, há, feitas, nestes últimos cinco anos, pelo arquiteto Ramos de Azevedo, pelo italiano Pucci e por outros estrangeiros, que são realmente primores de arte. Gosto imenso da Tesouraria da Fazenda que está construindo Ramos de Azevedo: é um edifício que honra S. Paulo pela severidade e elegância do estilo, pela robustez que ostenta, desde os profundíssimos alicerces até o levantado coruchéu. Aquela mole enorme forma um todo compacto, homogêneo, sem o mínimo defeito, sem uma trinca sequer de *tassement*. Quem viu o que ali estava..., cruces!!! Para se avaliar o que era basta que se veja o atual Palácio do Governo, da mesma procedência. Os manes do Sr. Florêncio de Abreu podem limpar as mãos à parede dos Campos Elísios, se é que os Campos Elísios têm parede. Desmanchar a velha, a maciça, a histórica, a legendária construção dos Jesuítas, para estender por ali fora aquele pardieiro medonho! Não sei por que não mandou botar abaixo também a capela... O Sr. de Parnaíba desvendou os mistérios da cripta dos padres de Loyola,³⁹³ rasgando uma porta no andar da torre dessa capela. A esquerda de quem entra, vêem-se distintamente seis cavas sepulcrais, seis catacumbas, superpostas, em duas ordens, de três cada uma, praticadas na grossura enorme da parede. Entraram já cadáveres os que ali jazem, ou foram

emparedados vivos, segundo a lei terrível do código secreto da Companhia? Ao governo, ao bispo diocesano, incumbe, corre o dever de mandar abrir aqueles jazigos, onde talvez se encontrem documentos importantes para a história da província.

O Chá, lembra-me bem, era mato quando eu estive com meu pai em S. Paulo, pela primeira vez: hoje é um bairro populoso, constituído por um vasto enxadrezamento de ruas direitas e largas, arejadas e mordidas de luz.

Há na cidade vários calçamentos a paralelepípedos. O antigo, famoso largo de S. Francisco está que é um brinco.

A academia foi reformada.

Talvez eu não tenha razão; mas o caso é que eu a preferia exteriormente como ela era outrora. Tinha pelo menos o mérito de representar o gosto arquitetônico dos religiosos que dirigiram a colonização do Brasil. Hoje não representa coisa nenhuma, tem uma aparência limpa, mas desgraciosa e até caturra.

No alastrar da cidade, os bairros unem-se, vão desaparecendo as soluções de continuidade predial: a Luz já pega com o Brás pela Rua de S. Caetano.

O comércio tem-se desenvolvido de modo assombroso, e a indústria segue-o de perto.

Há em S. Paulo fábricas de móveis, de chapéus, de chitas, de bordados, de luvas, que rivalizam com as do Rio, e que estabelecem concorrência séria aos produtos europeus.

Nas ruas de S. Bento e da Imperatriz é enorme o acervo de lojas, e de armazéns, de casas bancárias, de estabelecimentos de todo o gênero.

As vitrines das casas de jóias entram em compita de riqueza e gosto: aqui a relojoaria suíça, delicada, elegantíssima, ostenta os seus primores, os seus inextinguíveis Patek Philipe, a par dos artefatos sólidos da relojoaria americana, dos Waltham feitos à máquina, grossos, esparramados, angulosos, profusa e desgraciosissimamente ornamentados. Ali a prata do Porto, aereamente, maravilhosamente filigranada, casa sua alvura mate aos reflexos fulvos da ourivesaria francesa, às cintilações mágicas dos brilhantes puríssimos do Brasil, dos diamantes coloridos do Cabo, dos rubis, das safiras, dos topázios, das ametistas, das opalas irisadas. A luz brinca nos labores dos metais e nas facetas das pedrarias em um tal deboche de magnificências, que faz lembrar os contos de fadas, a caverna de Aladino.

Entreí ontem em uma casa de modas, a Mascote.

Atraíram-me a atenção bronzes de Barbedienne, expostos em uma vitrine anterior.

Alguns eram reproduções que eu possuo, o hoplitrodomo conhecido por Gladiador Borghese, a Vênus de Milo, a Vênus de Salona; outros eu ainda não conhecia, o Menino da Cesta, por Barrias; Bacante do Cacho, por Clodion.

Que bronze adorável este, que verdade nos panejamentos! que morbidez suave de postura! No rosto o metal parece ter o emaciamento, a transparência fosca da pela viva. Os olhos como se cerram em um êxtase de volúpia...

Encomenda de Júlio Ribeiro, um gramático que se pode parecer com tudo menos com um gramático: não usa simonte, nem lenço de Alcobaça, nem pince-nez, nem sequer cartola. Gosta de porcelanas, de marfins, de bronzes artísticos, de moedas antigas. Tem, ao que me dizem, uma qualidade adorável, um verdadeiro título de benemerência – nunca fala, nunca disserta sobre coisas de gramático.

Veio receber-me um dos proprietários da loja, rapaz afável, parisiense nos modos, flor na botoeira do paletó, sorriso engatilhado.

Fiz alguns pedidos: tomou nota deles, para mandar-mos à casa; o outro sócio,

irmão, creio, do primeiro; moço grave, sério, de fisionomia leal, sempre ao *bureau*, sempre a escrever, tipo acabado do português antigo, trabalhador, honesto, pontual, pé-de-boi.

Em frente – a Casa Garraux, vasta Babel, livraria em nome, mas verdadeiramente bazar de luxo, onde se encontra tudo, desde o livro raro até a pasta de açoifeira, passando pelo Cliquot legítimo e pelos cofres à prova de fogo.

Lá fui ver a exposição permanente.

Mal tinha eu entrado, entrou também um grupo de homens, três ou quatro, se bem me lembro.

O da frente, pelo elevado da estatura, pelo desembaraço, pela *aisance* de maneiras, excedia os outros de *toute la tête*, como diria Fénelon.

Era um sujeito corpulento, corado, limpo, no descambar da idade viril, ou melhor, no verdor da velhice. O bigode farto, betado aqui e ali por um fio de prata, e as longas costeletas acentuavam-se com nitidez no rosto fresco, caprichosamente escanhado. O cabelo curto dividia-se em pastinhas desprentensiosas no alto da testa vasta, ligeiramente redonda. Colarinho de pontas quebradas, gravata branca de nó, colete fechado até o nó da gravata, fraque, flor enorme na lapela, calças de casimira preta com listrinha de seda branca, chapéu preto, alto, mole, sapatos Clark, *pince-nez*.

Belo homem, Ramalho Ortigão, já adivinhou.

Em dos que o acompanhavam era um rapaz alto, cheio de corpo, alvo, de cabelo castanhos claros, quase louros, ondedados, de bigode crespo, de lábio inferior corado, úmido; um *causeur* adorável, que o mestre disse-me ter encontrado uma vez em Campinas, e a quem fui apresentada um dia destes, em uma festa de anos, Gaspar da Silva.

Ramalho entrou em conversas com um dos sócios da Casa Garraux: eu, fingindo que examinava um livro, prestei-lhe toda atenção. Apanhei, dissequei, analisei cada uma de suas palavras.

Voz agradável, bem timbrada; pronúncia distinta, corretíssima; sotaque alfacinha puro, estranho, muito estranho a ouvidos paulistas.

Ramalho Ortigão é incontestavelmente um homem de combate, um grande escritor. Eu, porém, não gosto dele. Acho-o trabalhado, limado, castigado demais; acho *qu'il pose pour toujours*. Não escreve como Garret, vazando a alma no papel: calcula o efeito de cada palavra, de cada frase, como um jogador de xadrez calcula o alcance do movimento de cada peça. Nos seus escritos há notas, há quantidades constantes, que reaparecem fatalmente. Encontra-se sempre uma admiração exagerada por tudo quanto é manifestação de força humana física. O estadulho, a bengala grossa são fatores imprescindíveis das suas teorias de moralização social. Afeta pelo asseio, pelo cuidado do corpo um culto que chega a se tornar impertinente. Não perde ensejo em contar que se banhou, que se barbeou, que mudou a roupa branca. Tanto repete, tanto insiste, que até parece ter um segredo receio de que não o acreditem. Escreve ele um livro novo: os seus leitores habituais já o conhecem, já lhe esperam as *ficelles*. Há de falar por força nas malas, nos asseios de *toilette*, nos desinfetantes, na abundância de cuecas e peúgas. Tem frases feitas, uma por exemplo – todos os seus estandartes, todas as suas bandeiras, todas as suas flâmulas, todos os seus galhardetes, estão sempre a *palpitar gloriosamente*, estão sempre a bater em *palpitações gloriosas*.

Os livros de Ramalho Ortigão são excelentes, não há negá-lo, quer pelo fundo, quer pela forma. Bom senso e correção de linguagem até ali: ensinam a pensar e ensinam português.

O que eu não creio é que eles sejam um espelho, uma câmara escura para se estudar a individualidade do autor.

Entendo que não se pode ficar conhecendo Ramalho Ortigão nem no *Em Paris*, nem nas *Farpas*, nem na sua parte de *Mistério da estrada de Cintra*, nem nas *Caldas e praias*, nem nas *Impressões de viagem*, nem na *Holanda*, nem no *John Bull*: melhor do que em tudo isso, fotografa-se ele nos seus depoimentos sobre a questão Vieira de Castro.

Seja como for, ontem foi para mim um grande dia: conheci um grande homem.

Agora, nós: o que mais de perto nos toca...”

Seguiam-se algumas linhas criptográficas, em uma cifra que Barbosa e Lenita tinham combinado, desde os primeiros tempos de convivência.

Barbosa leu:

Estou grávida de três meses mais ou menos.

Preciso de um pai oficial para nosso filho: ora *pater est is quem iustae nuptiae demonstrant*.

Se tu fosses livre, fazíamos *iustas* na igreja as nossas *nuptias* naturais, e tudo estava pronto. Mas tu és casado, e a lei de divórcio, aqui no Brasil, não permite novo enlace: tive de procurar *outro*.

‘*Tive de procurar*’ é um modo de dizer: o *outro* deparou-se-me, ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições.

É o Dr. Mendes Maia.

Ao chegar aqui, escrevi-lhe para a Corte; ele veio imediatamente, tivemos uma conferência larga, eu fui franca, contei-lhe tudo e... e... e nós nos casamos amanhã, às 5 horas da madrugada... Pelo trem do Norte, que parte às 6, seguimos para a Corte, e da Corte para a Europa no primeiro vapor.

Sei que te hás de lembrar sempre de mim, como eu sempre me hei de lembrar de ti: *calembour* à parte, o que entre nós se passou não se olvida.

Não me guardes rancor. Fomos um para o outro o que podíamos ter sido; nada mais, nada menos.

A criança, se for menino, chamar-se-á Manuel; se for menina, Manuela...”

A carta ainda continuava.

Barbosa, lívido, com as feições horrivelmente contraídas, rasgou-a em dois movimentos, atirou-a em um lamaçal, onde, com gáudio infinito, chafurdavam alguns porcos.

– Rameira! prostituta vil! exclamou ele.

– Sabe você que mais? perguntou-lhe o coronel, que se aproximava. A Lenita casa-se! Escreveu-me, participando.

– A mim também escreveu ela.

– Sim? E ela a dizer que se não queria casar... Fiem-se lá em mulheres! Aquela partida repentina não teve outra causa.

– Não teve, não, volveu Barbosa.

A tarde levou-a ele toda a pensar, a malucar só consigo.

À noite não fez injeção de morfina, passou em claro, nem sequer se deitou.

No dia seguinte, cedo, saiu, deu uma volta pelo pomar, foi à mata, chegou à ceva, demorou-se a contemplar os destroços do reparo, as canas do milho que tinham nascido e morrido estioladas pela sombra, sem produzir. Viu ainda por entre as folhas secas algumas vértebras, algumas espinhas da cascavel.

Voltou, passou pela *fruteira*, em cuja copa uma araponga serrava estridulosa.

Viu no chão uma pena de jacu, desbotada pela umidade, suja de barro.

Ergueu-a, contemplou-a muito tempo, deixou-a cair.

Voltou para casa, não quis almoçar, pediu um banho.

Despiu-se, entrou na banheira, deitou-se, revolveu-se com delícia, na água tépida, aromatizada com vinagre de Lubin.

Após muito tempo saiu, enxugou-se com esmero, calçou ceroulas de linho, passadas a ferro, cheirosas, frescas, muito macias.

Chamou dois pretos, mandou esvaziar, retirar a banheira.

Foi à mesa, tomou uma garrafa de vinho húngaro, doce, perfumoso, Rusti-Aszu; abriu-a, encheu um cálice, examinou de encontro à luz a transparência cor de topázio queimado do precioso líquido, cheirou-o, hauriu-lhe o *bouquet*, bebeu-o como fino entendedor, aos golinhos, dando estalos com a língua.

Puxou uma gaveta, e dela tirou uma caixa oblonga de charão. Havia dentro uma seringinha de vidro, uma cápsula de porcelana, um escarificador de dez lâminas e um pequeno pote esquisito, bojudo, de barro preto, arrolhado cuidadosamente com um batoque de madeira. Uma etiqueta em letras vermelhas sobre o fundo amarelo denunciava-lhe o conteúdo.

Barbosa dispôs de tudo isso sobre o mármore do criado.

Tomou o escarificador, fê-lo funcionar. Nove das lâminas tinham sido quebradas de adrede: uma só estava intacta, e essa cortava como uma navalha.

Barbosa largou o escarificador, pegou no potinho, fez cair dele, na cápsula, uns grãos irregulares, escuros, com quebras duras lustrosas.

Era curare.

De sobre a mesa tirou um moringue, deitou na cápsula cerca de duas colheres de água, e, com o bico da seringa, foi agitando, fazendo com que se dissolvesse o terrível veneno.

Quando inspissou-se a solução, assumindo a cor carregada de café forte, Barbosa encheu com ela a seringa.

Tomou de novo o escarificador, engatilhou-o, aplicou-o sobre a face interna do antebraço esquerdo, premiu o botão.

Ouviu-se um estalo abafado.

Barbosa retirou o escarificador.

Um pequeno traço, fino como um cabelo, desenhava-se-lhe negro na alvura da cútis.

Uma gotinha de sangue ressumou, marejou, redonda, rubra, brilhante como um rubi.

Barbosa largou o escarificador e, a sorrir, sem empalidecer, pegou, segurou a seringa entre o índice e o médio da mão direita, introduziu-lhe o bico afilado na cesura, meteu o polegar no anel da haste, calçou firme, empurrou com força o pistão. O excesso do líquido injetado expandiu-se, desenhando-lhe na brancura da pele como um aracnídeo sinistro.

Barbosa lançou no urinol o resto do conteúdo da cápsula, meteu-a com o potinho, com o escarificador, com a seringa na caixa de charão, escreveu em um bilhete de visita – *Cuidado, que isto é veneno* – pôs também o bilhete dentro, fechou a caixa, guardou-a na gaveta, foi ao lavatório, molhou uma toalha, limpou o braço, voltou para a cama, deitou-se de costas, ao comprido.

Passaram-se dois minutos.

Barbosa nada sentia, absolutamente nada.

Quis ver a cesura, tentou chegar o braço à altura dos olhos. Não pôde. O membro paralisado recusava-se à ordem do cérebro.

Tentou o mesmo com o braço direito, quis mover as pernas: igual impossibilidade.

Tentou sacudir a cabeça, fechar e abrir os olhos: sacudiu a cabeça, fechou e abriu os olhos.

Passaram-se mais alguns minutos.

Tentou de novo sacudir a cabeça, fechar e abrir os olhos. Impossível. A paralisia era já quase completa, quase total.

E não sofria dor, constrangimento de espécie alguma.

No terreiro abaixo, ao pé do engenho, os pretos estavam a malhar um resto de feijão que ficara de julho. Cantavam. A toada distante chegava a Barbosa, amortecida, em quebras suaves, como os das vozes angélicas de um *harmonium*. Do teto pendia uma jardineira de vidro com um *epidendron fragans*: Barbosa hauria com delícias os eflúvios embriagantes das flores da orquídea.

Na boca tinha ainda o ressaibo suave, quente, do vinho húngaro generoso.

A um canto do forro, aranhas domésticas fabricavam as suas teias: Barbosa distinguia-lhes bem os movimentos hábeis das pernas longas, esguias, nodosas, verdadeiros dedos de tísico.

Veio uma mosca, e pousou-lhe na face: com uma hiperestesia que chegava a ser um padecimento, ele sentia o prurido leve das patas do inseto. Quis enrugar a pele do rosto para afugentá-lo, não pôde.

E a percepção de tudo era clara, a inteligência perfeita.

Lembravam-lhe, acudiam-lhe, de tropel à memória as metamorfoses mitológicas de homens, de mulheres em árvores, em rochedos.

O sonho extravagante da imaginação doentia dos poetas helenos era traduzido em realidade palpitante, era excedido no domínio dos fatos pela ação misteriosa do veneno americano.

– Oh! pensava Barbosa, não poder eu ditar a alguém o que em mim se está passando, descrever o gosto desta morte gradual, em que a vida esvai-se como um líquido que se escoia. Que sou eu neste momento? Uma inteligência que sente e quer, presa em um invólucro morto, cativa em um bloco inerte... O espírito, o conjunto das funções do cérebro, está vivo, dá ordens; o corpo está morto, não obedece. Tenho um pé na existência e outro no não ser. Alguns minutos mais, e tudo estará acabado, sem sofrimento, sem dor... Já entrevejo o *nirvana* búdico, o repouso do aniquilamento....

– Manduca! Manduca!

Era a voz do pai que o chamava.

Barbosa ficou triste: queria responder não podia..

– Teresa!

– Sinhô!

– Onde está Manduca? Você não o viu?

– Vi, meu sinhô. Ele está aí no quarto dele. Estava se banhando. Ainda há pouco Pedro e José saíram com a banheira.

– Que diabo, não responde... Só se está dormindo.

E o coronel dirigiu-se ao quarto, entrou.

Ao dar com o filho nu da cintura para cima, estendido de costas na cama, pálido, imóvel, olhos abertos, fixos, o coronel deu um salto.

– Manduca! que é isto, Manduca?!

E agarrando, abraçando o filho, sacudia-o nervosamente.

O corpo de Barbosa, flácido, quente, cedia aos esforços do pai, como um cadáver antes da rigidez.

E o cérebro, ativo, lúcido, em exercício pleno de funções, vivia, compreendia, sentia, tinha vontade, queria falar, queria responder ao pai; mas já não tinha órgão, estava isolado do mundo.

– Meu filho morreu! meu filho morreu! bradou o coronel, e saiu desatinado, correndo com as mãos na cabeça.

A esses gritos deu-se um como milagre.

A velha entrevada firmou as mãos nas guardas da *chaise-longue*, fez um esforço supremo, ergueu-se, caiu de joelhos, e começou a engatinhar para o quarto

do filho, movendo as juntas quase anquilosadas de um modo que seria ridículo, se não fosse horroroso.

Em camisa, em uma seminudez indecente, escorregando pelo assoalho, às sacadas, aos solavancos, como um inseto mutilado, foi, chegou onde estava o filho, abeirou-se-lhe da cama, levantou-se, agarrou-se no colchão, guindou-se com dificuldade dolorosa, abraçou o corpo por sua vez, colocou-lhe nos lábios os seus lábios de velha, moles franzidos, frios.

Aos beijos da mãe, beijos que não podia retribuir, Barbosa sentiu-se tomado de um sentimento estranho, de uma ternura filial que nunca dantes conhecera.

Mãe! Pai!

Por que se não devotara com todas as suas poderosas faculdades a minorar os sofrimentos daquele casal de velhos, a suavizar-lhes as misérias da senectude?!

Descrente de amigos, descrente de amantes, descrente da esposa, ateu, farto do mundo, enojado até de si, fora pedir aos gelos da ciência exclusivista a morte, a extinção dos últimos afetos.

Tornara-se egoísta, tomara-se cruel.

E tinha ainda o que lhe prendesse ao mundo: tinha pai, tinha mãe, tinha a quem se devotar, tinha para quem viver!

Que vingança cruel a da natureza!

Entregara-o de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que se lhe oferecera, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo de roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta...

Repleta, farta, essa mulher o abandonara.

Nas cinzas quase frias das suas crenças mortas ateara-se o lume do amor, o fogo da fé brilhara um momento, mas prestes se extinguiu, e a escuridão voltara mais tétrica.

Lenita fora procurar e achara um homem vil que lhe vendia o nome para coberta do erro, que a aceitava por esposa, desonrada, grávida...

Grávida... Ela estava grávida, ele ia ser pai...

E ela fugia dele, levava-lhe o filho e ainda o ludibriava, descrevia-lhe em cínica missiva as suas observações de viajante, as suas impressões de artista! Fazia ainda mais, dava-lhe parte do seu enlace com o minotauro prévio e consciente, informava-o de que o seu filho, o filho dele, Barbosa, tinha de dar o nome augusto de pai a um homem sem brios, a um chatim refece de honra.

E ele morria, morria por amor dessa mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela o prendera nos liames da CARNE, morria porque sem ela a vida se lhe tornara impossível... Covarde!

O remorso personificado na figura lastimosa e quase hedionda de sua desgraçada mãe, ali estava sobre ele, abraçando-o, devorando-o, bebendo-lhe os últimos alentos.

Oh! ele queria viver!

E não era impossível.

Se houvesse quem entendesse de fisiologia, quem estabelecesse a respiração artificial, até que fosse completamente eliminado o veneno, arredar-se-ia a morte, a vida voltaria.

Mudassem as circunstâncias, outrem fosse o paciente, e Barbosa salvava-o.

Mas por si, para si, nada podia fazer: enclausurado no corpo, como o lepidóptero na crisálida, estava impotente, estava aniquilado: nem sequer lhe era concedido o consolo triste de pedir, de implorar o perdão da pobre mãe, da mísera entrevada, a quem a angústia curara em um momento.

A placidez da morte sem dor, da morte pela paralisia dos nervos motores, converteu-se em um suplício atroz, pavoroso, para cuja descrição não tem palavras a linguagem humana.

Morto e vivo!

Tudo morrera: só vivia o cérebro, só vivia a consciência, e vivia para a tortura...

Por que não ter despedaçado o crânio com uma bala?

A paralisia invadiu os últimos redutos do organismo, o coração, os pulmões, sístole e diástole cessaram, a hematose deixou de se fazer. Um como véu abafou, escureceu a inteligência de Barbosa, e ele caiu de vez no sono profundo de que ninguém acorda.