

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

ADRIANA MONTEIRO MENDONÇA

O TRÁGICO NOS CONTOS DE JOSÉ DE MESQUITA: A CAVALHADA (1927)

Tangará da Serra – MT

2017

ADRIANA MONTEIRO MENDONÇA

O TRÁGICO NOS CONTOS DE JOSÉ DE MESQUITA: A CAVALHADA (1927)

Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Mato Grosso – *Campus* Universitário de Tangará da Serra, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários PPGEL, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Dante Gatto

Tangará da Serra – MT

2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dante Gatto
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
Orientador

Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

Profa. Dra. Marinei Almeida
UFMT – Universidade Federal do Estado de Mato Grosso

Ao meu avô Albismar Monteiro (*in memoriam*), que tanto se orgulhava “da professora”.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dante Gatto, pelo acompanhamento paciente e tolerante, sendo fundamental no desenvolver de todo o trabalho. Obrigada pelo exemplo de dedicação e de amor ao que faz, pelo apoio e pela amizade.

À minha família.

A Gabriel, diante de quem minha única alternativa é ser uma pessoa melhor.

A Aurélio, a quem minha alma, inevitavelmente, se apegou.

À Simone Matos, pela inspiração, amizade e as boas conversas.

Às Professoras Doutoras Vera Lúcia da Rocha Maquêa e Marinei Almeida, agradeço a cortesia em aceitarem integrar a banca de exame desta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários e colegas de caminhada, minha gratidão.

*E quem dentre os homens não quiser
morrer de sede precisa aprender a beber
de todas as taças.*
(Nietzsche em “Assim falou Zaratustra”)

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma abordagem analítica nos contos do livro *A Cavallhada* (1927) de José de Mesquita (1892-1961). Fundamentamo-nos na teoria em torno do trágico, notadamente Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Identificamos em José de Mesquita uma aproximação ao filósofo do eterno retorno, com evidência no núcleo de ação dramática, como deixamos claro na análise dos contos. Em “O Véu de Noiva”, inclusive, pode-se fazer a aproximação da psicanálise com a filosofia subjacente ao desfecho catastrófico. Em “A Cavallhada” assistimos verossimilmente como um pequeno desacerto pode resultar em um colisão inusitada e fatal. A sociedade burguesa do começo do século exigia de Inês austeridade; o amor de Lopo pedia retorno. Por fim, não houve morte. Acertaram-se os noivos, mas o cerne do trágico permaneceu. “Evocação” representa uma situação sutil. Ora, uma evocação. Há uma lírica no trágico, uma vez que os enredos foram deslocados ao movimento psicológico, ação da interioridade psíquica. “Tia Carola” e “O último dia da mocidade” ofereceu-nos condição de pensarmos a modernidade pelos paradigmas conquistados pela pós-modernidade e não perdemos tal oportunidade, mas de qualquer forma argumentamos a incidência dos arquétipos enquanto justificativa de situações mal resolvidas, de resto trágicas. “A Provinciana” e “Renúncia” denunciam o sentido de regionalismo e modernidade de José de Mesquita. “A Magia do Luar” permitiu-nos trazer a situação trágica os mitos de Dioniso e Apolo na dinâmica do trágico como já havíamos feito com “O Véu de Noiva”.

Palavras-chave: trágico; Nietzsche, José de Mesquita.

ABSTRACT

This dissertation presents an analytical approach in the short stories of the book *A Cavallhada* (1927) by José de Mesquita (1892-1961). We base ourselves on the theory about the tragic, notably Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). We identify in José de Mesquita an approach to the philosopher of the eternal return, with evidence in the nucleus of dramatic action, as we make clear in the analysis of the stories. In "The Bride's Veil", inclusive, it can approach psychoanalysis with a philosophy underlying the catastrophic outcome. In "A Cavallhada" we can probably see how a small mistake can result in an unusual and fatal collision. A bourgeois society of the demanding beginnings of Ines austerity; Lopo's love demanded return. Finally, there was no death. The bridegrooms got right, but the heart of the tragic remained. "Evocation" represents a subtle situation. Now, an evocation. There is a lyric in the tragic, since the tangles were shifted to the psychological movement, action of the psychic interiority. "Aunt Carola" and "The last day of youth" offered us a modernity condition for the paradigms conquered for postmodernity and do not miss the opportunity, but they nevertheless argue an incidence of the archetypes as justification for poorly resolved situations, Of Tragic Rest. "The Provinciana" and "Renunciation" denounce the sense of regionalism and modernity of José de Mesquita. "The Magic of Moonlight" allowed us to bring a tragic situation in the myths of Dionysus and Apollo in the dynamics of the tragic as it already did with "The Bride's Veil."

Keywords: tragic; Nietzsche, José de Mesquita.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1. JOSÉ DE MESQUITA	11
2. SOBRE O TRÁGICO.....	15
3. A CAVALHADA.....	26
3.1 “O Véu de Noiva”: o mito trágico na fantasia do inconsciente	27
3.2 “A Cavallhada”: o desencontro trágico pelo condicionamento social	35
3.3 “Evocação”: o trágico na renúncia do amor	40
3.4 “Tia Carola” e “O último dia da mocidade”: o trágico no desviver da modernidade	49
3.5 “A Provinciana”: Nietzsche revisitado	67
3.6 “Renúncia”: o choque trágico e a opção pela tradição	71
3.7 “A Magia do Luar”: o trágico no embate da natureza com a cultura	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A dissertação que por fim apresento-lhes nasceu de uma estranha coincidência. A perturbadora Maria da Piedade, do conto “No Moinho”, de Eça de Queirós que fez os meus dias de graduação mais intensos e comprometidos me aproximou de Piedade personagem de José de Mesquita do romance homônimo, de 1937. O fato de já muita tinta ter sido gasta coma obra acabou me levando ao primeiro livro de ficção do autor mato-grossense, publicado em 1927: *A Cavalhada*.

Por incrível que possa parecer, não foi o estudo acadêmico que me acordou para o trágico, nem foram as tragédias gregas, latinas ou shakespearianas que me comoveram e ainda me comovem, mas foi o cotidiano, o contraditório inaceitável tão comumente aceito, foi a consciência da sensibilidade embotada que tantas vezes indicou meus descaminhos. A pesquisa, portanto, esteve no processo de busca de um caminho.

O desfecho catastrófico das tragédias que se revela significativo para compreendermos a vida, no meu processo de aproximação do trágico perdeu lugar ao detalhe que ganhou em grandeza como parte da anulação do ser. Ninguém confere atenção ao detalhe. Eis, pois, o trágico digno de ser estudado, no caso, no seu aproveitamento em um livro de contos.

O título original estava para a *presença* de Nietzsche, mas, não obstante o filósofo do anticristo permaneça como principal fundamentação teórica identificar sua presença ainda requer mais cuidado analítico. Acabamos por nomear simplesmente *O trágico* em *A Cavalhada* e, não só por uma vez, sentimo-nos impotentes para esclarecer como um detalhe do cotidiano ou uma pequena impressão sensitiva estão no espaço do trágico, sem visto com a grandiosidade da catástrofe e da morte.

No primeiro capítulo, cuidamos de apresentar o autor e localizar o volume de contos *A Cavalhada*, objeto da nossa pesquisa, no universo da sua vasta criação. Apontamos um choque entre as prerrogativas do intelectual aos horizontes do artista José de Mesquita que é assunto, sem dúvida, a ser mais profundamente explorado.

Em seguida, no segundo capítulo, apresentamos a fundamentação teórica em torno do trágico. Abrimos com a reflexão de Georg Lukács da essência do trágico, a solidão, uma solidão de Deus. Argumentamos, com base no mito religioso da expulsão do paraíso e a querência do retorno depois do pecado, do fruto da árvore do conhecimento, do bem e do mal. Em seguida, voltamo-nos às religiões arcaicas que traziam a mesma busca, apesar de não terem absorvido a consciência do pecado. Deixamos claro que para tratar do trágico se faz

necessário começar pela religião. Da complexidade do fenômeno, da produtividade do espírito, surgiram as nossas tão caras instituições, a democracia e a cidadania, sob a força da palavra substituindo o mito, enquanto paradigma da verdade e da justiça. Foi justamente esse o momento de surgimento da tragédia grega, exemplar como fonte de inspiração da nossa cultura, isto é, o choque da *diké* mítica e a *diké* racional. Argumentamos, com base na filosofia de Nietzsche, notadamente em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, que a morte da tragédia consistiu na vitória da dialética sob o dionisíaco, engendrada pelas mãos de Eurípedes, seguidor de Sócrates. Da racionalidade clássica, refletimos o avanço da burguesia até o racionalismo, cuja prerrogativa maior é o capital, o lucro e o dinheiro. Por fim, acentuamos a nossa situação trágica: por um lado, os arquétipos suscitam nossa situação primordial, mais próxima do *ser*, mas, por outro, o racionalismo nos sufoca por conta das ferozes e alienantes pressões em torno do *ter*. Coube, ainda, em seguida, acrescentar, o papel das máscaras, desde o teatro antigo, como forma de adoração ao deus despedaçado. Acentuamos, nessa argumentação, que queremos proximidade com o divino porque se constitui esta relação o real, em detrimento das aparências da realidade do nosso mundo dessacralizado. Da mesma forma, a irracionalidade é a nossa realidade primeira. Demos o adequado contraponto entre os valores erigidos pelo cristianismo e os da religião dionisíaca, concluindo que se desenvolveu uma concepção de Deus atrelada ao capitalismo. Por fim, a argumentação da relação entre o mito de Dioniso e Apolo e como tal serviu à tragédia grega e a arte em geral, segundo a concepção de Nietzsche.

Ao terceiro capítulo (*A Cavallhada*) coube o trabalho analítico. Na verdade, a intenção primeira seria abarcar os dez contos do volume: “A Cavallhada”, “Renuncia”, “Tia Carola”, “História de uma tapera”, “A magia do luar”, “A visão da ponte”, “O último dia da mocidade”, “Evocação”, “A provinciana” e “O Véu de noiva”. No entanto, “História de uma tapera” e “A visão da ponte” acabou ficando fora. Unimos em um único subcapítulo “Tia Carola” e “O último dia da mocidade” com base na identidade que identificamos com base nos paradigmas conquistados na pós-modernidade, da eterna juventude como argumenta Maffesoli em *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Identificamos, por fim, várias frentes que denunciam o trágico na medida em que buscávamos, para além dos paradigmas da tragédia. O trágico deve ser visto, adiantamos aqui, como condição ontológica do ser e passível ao estudo de qualquer gênero literário.

1. JOSÉ DE MESQUITA

Talvez, o referencial mais evidente em *A cavalhada* seja, conforme lembra Magalhães (2001, p.69), “[...] registros da alma cuiabana” e acrescenta: “sendo assim seus contos imortalizam a cultura de seu estado”. Mas não é só isto. O trágico se evidencia em grande medida como haveremos de demonstrar.

José Barnabé de Mesquita nasceu em Cuiabá aos 10 de março de 1892 e faleceu na mesma cidade aos 22 de julho de 1961. Foi jurista, historiador, jornalista, genealogista, cronista, romancista, poeta e contista. Dentre os escritores mato-grossenses, depois de Dom Aquino, foi o que obteve maior reconhecimento. Filho de José Barnabé de Mesquita (Sênior), advogado e jornalista e D. Maria de Cerqueira Caldas. Sua mãe ainda muito jovem ficou viúva e veio casar-se pela segunda vez com o também viúvo, comendador Antônio Thomaz de Aquino Corrêa, pai de Francisco de Aquino Corrêa. José de Mesquita ainda na adolescência passou a conviver com Dom Aquino como irmãos, pois a partir da união do casal ambos passaram a viver no mesmo lar.

Aos 23 anos José Barnabé de Mesquita casou-se com Anna Jacintha Pereira Leite, com quem teve cinco filhos: Guy de Mesquita, Maria Amélia de Mesquita, Maria de Lourdes de Mesquita, Amadeu de Mesquita e Fernando de Mesquita. D. Anna Pereira Leite faleceu em 1942 deixando José de Mesquita viúvo por quatro anos. Após este período Mesquita casou-se com sua cunhada Laura Pereira Leite em junho de 1946. Deste enlace nasceu seu último filho, José Carlos de Mesquita.

Mesquita foi sempre muito ligado à família, depois do falecimento de seu pai Mesquita (Sênior) ficou na companhia de suas três tias paternas, que na velhice viveram sob seus cuidados. Izabel Perpétua, Anna (tia Nhanhá) e Daria (tia Dada) sendo as duas últimas suas queridas companhias até morrerem solteiras e centenárias sob a proteção de seu adorável sobrinho.

Em 1907, concluiu seu curso de Ciências e Letras no Liceu Salesiano São Gonçalo. Tornou-se bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, pela Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1913. Ocupou a cadeira nº 7 da Academia Sul – Mato-grossense de Letras. Foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, em 1919. Em 1921 fundou a Academia Mato-Grossense de Letras, da qual exerceu a função de Presidente, até seu falecimento em 1961.

Com sua dupla carreira, artística e jurídica, muito contribuiu para a formação do estado de Mato Grosso dedicando-se ao seu árduo trabalho artístico, social e político, ao lado de seu meio irmão Dom Aquino. Como jurista, foi Procurador Geral do Estado, Juiz de Direito da Comarca do Registro de Araguaia, Desembargador do Tribunal da Relação do Estado de Mato Grosso, Presidente do Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso (antigo Tribunal da Relação), Secretário Geral do Território Federal do Guaporé, (atual Rondônia) e trabalhou como advogado com Dr. Estevão de Mendonça e Dr. Luis Philipe Pereira Leite.

Nas Letras, exerceu o cargo de professor de Português em 1914 na Escola Normal de Cuiabá. Foi professor de Direito Constitucional da antiga Faculdade de Direito de Cuiabá. Representou o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e o Estado de Mato Grosso, no 3º Congresso de História Nacional no Rio de Janeiro, em 1938. Em 1936, representou a Academia Mato-Grossense de Letras no 1º Congresso das Academias de Letras no Rio de Janeiro.

Representou a Academia Mato-Grossense de Letras no 2º Congresso das Academias de Letras e de Intelectuais no Rio de Janeiro em 1939. Em 1940, representou o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso no 9º Congresso Brasileiro de Geografia, em Florianópolis. Foi condecorado pelo Papa Pio XI com a Comenda da Ordem de São Silvestre, pelos serviços prestados à Ação Católica, em 1933.

As produções do escritor podem ser lidas na biblioteca virtual José de Mesquita: <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>.

Escreveu mais de 35 obras, na sua grande maioria em Cuiabá: *Do Amor, Da Natureza, Do Sonho, Da Arte*, 1919; *Elogio ao Dr. Antônio Correia da Costa*, 1921; *Os Jesuítas em Mato Grosso*, 1921; *O Catolicismo e a Mulher*, 1926; *Elogio fúnebre do General Caetano Manoel de Faria e Albuquerque*, 1926; *Gente e Coisas d'Antalho e Crimes Célebres* (ensaio sociológico), 1926; *Terra de Berço* (poesias), 1926; *A Cavalhada* (contos regionais), 1927; *Um Paladino do Nacionalismo* (elogio a José Vieira Couto de Magalhães), 1929; *Semeadoras do Futuro* (discurso paraninfal, às normalistas de Cuiabá), 1929; *Da Epopeia Mato-grossense* (poesia), 1930; *Corá* (conto), 1930; *O Taumaturgo do Sertão* (biografia do Frei José Maria Macerata), Niterói, 1931; *Grandeza e Decadência de Serra Acima* (ensaio sociológico), 1931-1932; *Atentado contra a Justiça* (tese de direito), 1932. *Espelhos das Almas* (contos), Premiado pela academia Brasileira de Letras – Rio de Janeiro, 1932; *João Poupino Caldas* (ensaio biográfico), 1934; *Pela Boa Causa* (Conferências), 1934; *O Sentido da Literatura Mato-Grossense* (conferência), Niterói, 1937; *Piedade* (romance), 1937; *Relatório de Administração da Justiça de Mato Grosso*, 1937; *As Necrópoles Cuiabanas*,

1937; *Manoel Alves Ribeiro* (ensaio biográfico), 1938; *O Sentimento de Brasilidade na História de Mato Grosso* (discurso de pose), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ, 1939; *De Livia a Dona Carmo – As Mulheres na obra de Machado de Assis* (tese), 1939; *Sorocabanos de Mato Grosso* (ensaio genealógico), 1939; *Professoras Novas para um Mundo Novo* (discurso paraninfal na solenidade da colação de grau às Professoras, no Liceu Campo-grandense, Escola Joaquim Murtinho), Campo Grande, 1939; *A Chapada Cuiabana* (Ensaio de Geografia humana e econômica), 1940; *O Exército, fator de brasilidade* (discurso), 1940; *A Academia Mato-Grossense de Letras* (notícia histórica), 1941; *Nos Jardins de São João Bosco* (discurso acerca da obra dos salesianos em Mato Grosso), 1941; *Três Poemas da Saudade* (poemas), 1943; *Bibliografia Mato-Grossense* em colaboração com o Prof. Firmo Rodrigues e Rubens de Mendonça, 1944; *Escada de Jacó* (sonetos), 1945; *Roteiro da Felicidade* (sonetos), 1946; *No tempo da cadeirinha* (contos regionais), 1946; *Poemas do Guaporé* (poemas), 1949.

Colaborou com os jornais *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro; e outros de Cuiabá: *O Povo*, *O Mato Grosso*, *Correio do Estado*, *Democrata*, *O Estado de Mato Grosso*, *Correio Mato-Grossense* e *A Cruz*. Exerceu atividades epistolares e culturais no exterior, como Membro Honorário do *International Instituto of American Ideals*, Los Angeles, USA; Comendador da *Gran Prix Humanitaires de Belgique*, Bruxelas, Europa; Sócio Honorário do *Instituto de la Cultura Americana*, Argentina e Membro correspondente do *Confraternité Universelle Balzacienne*, Montevideo, Uruguai.

O processo modernista brasileiro, segundo Mário de Andrade, preocupava-se em tradicionalizar o Brasil, considerando perspectivas de *raça* e *nação*:

o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambientes físicos e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia. (ANDRADE, 1925, p.19).

Mário de Andrade pensava nossa cultura em contrapartida à influência europeia, e nesse caso a periferia estava fora. Mesquita, imerso do olhar periférico, dialogava com o Brasil.

Se o modernismo, no aspecto nacionalista, foi caudatário do romantismo, no século XX, está-se liberto do sentimentalismo romântico e, também, do pessimismo positivista do realismo. Tradicionalizar o Brasil implicava em viver-lhe a realidade “tal como ela é e não como a gente quer que ela seja”. (ANDRADE, 1925, p.19). Mato Grosso tinha também o seu projeto modernista, mas, conforme Gatto (2013, p.171) a literatura mato-grossense preferiu um retorno ao romantismo: “Se o herói moderno, *problemático*, se efetiva na consciência da realidade e segue em frente, o nosso herói mato-grossense responderá com a vida a inadequação ao mundo moderno”.

Melo & Silva (2008) identifica, na perspectiva intelectual, referindo-se a primeiro momento modernista, forte anacronismo da concepção artística em Mato Grosso, acentuando o papel educativo, moral e patriótico, em relação ao que se pensava e o que se fazia no resto do país.

Ainda, Melo & Silva (2008) considera que se trata de uma "opção consciente dos intelectuais envolvidos com o projeto do Centro Mato-grossense de Letras e do jornal *A Cruz*, influentes representantes da literatura local". Inclusive: "O regionalismo que Mesquita defendia, portanto, era aquele que se limitava a mostrar paisagens e costumes regionais". A proposta dos escritores regionalista de 1930 estava profundamente comprometida com a denúncia das infinitas injustiças sociais sofridas pelas regiões distantes, submetidas à hegemonia econômica do centro. Mesquita, ao contrário, "utilizava-se da exaltação do regional para manter o *status quo*". (MELO & SILVA, 2008).

A "re Cristianização" estava no horizonte de Mesquita, "retomando a tradição católica; propósito que se casou perfeitamente com a ideologia da ordem conservadora que iria sustentar o Estado Novo". (MELO & SILVA, 2008). Finalmente, com base nas concepções de Mesquita, pode-se estabelecer uma "hierarquia de prioridades para a emergente literatura mato-grossense [...] o problema estético como subordinado ao problema maior da criação da nacionalidade/fortalecimento regional, e este subordinado ao problema religioso". (MELO & SILVA, 2008).

Consciente de tal *hierarquia* e com o olhar à condição trágica do ser faremos uma abordagem analítica nos contos do livro *A Cavallhada*. São dez contos que compõe o volume, publicado em 1927. Na sequência: “A Cavallhada”, “Renuncia”, “Tia Carola”, “História de uma tapera”, “A magia do luar”, “A visão da ponte”, “O último dia da mocidade”, “Evocação”, “A provinciana” e “O Véu de noiva”.

2. SOBRE O TRÁGICO

Ao pensar no trágico somos de imediato remetido à tragédia, inclusive por uma questão etimológica. A palavra *tragédia* vem da junção de dois termos: *trágos* (bode) e *oíde* (canto), reportando-se às origens ritualísticas. O trágico é o conflito que se acomoda à tragédia, mas não lhe é exclusivo e, evidentemente, já havia se apresentado antes das tragédias. Lesky (2001, p.23) adverte que “a problemática do trágico, por mais vasto que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ela volta”. Considera ele, ainda, que a maioria dos cantos épicos (a *Ilíada* e a *Odisséia* inclusive, as edas e as sagas dos islandeses, as lendas heroicas dos povos do Ocidente à China) transmitidas pela tradição oral,¹ apresentam elementos trágicos. A tragédia se mantém subjacente à glória do herói radioso e vencedor, nessas criações literárias: “ele se ergue do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras não melhor do que o nada”. (LESKI, 2001, p.24). Em Homero, essa tensão é intensificada ao fato que nela o homem é colocado face aos deuses, suscetíveis de atitudes discrepantes, dos sagrados à evidência de um abismo insondável entre a bem aventurança divina e os tormentos humanos dos mortais. O aspecto mais importante dos germes do verdadeiro trágico em Homero é o “encadeamento dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações”.² (LESKI, 2001, p.25). Não é, portanto, sem justificativa que críticos antigos considerem Homero *o pai* da tragédia. Há um sentido profundo nisto, como vimos, e não simplesmente os elementos miméticos da epopeia, sobretudo o diálogo. No entanto, “a epopeia homérica não é mais do que um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte”. (LESKI, 2001, p.26).

Nossa pretensão de estudar o trágico numa narrativa não é descabida, como pode parecer a alguns. O fato, como é de senso comum, o drama é mais propício ao estudo do trágico. Ortega Y Gasset (1978, p.79) lembra que os gregos chamam ‘drómenon’ os movimentos da representação mimética, de *drão* o atuar, executar, cuja forma nominal deste verbo é *drama* que nos faz ver no rito religioso o pré-teatro. No entanto, a dimensão da palavra *drama* se estende para além do teatro:

¹ Cfe estudos de C. M. Bowra (*Heroic Poetri*, 1952 apud LESKI, 2001, p.23).

² Bruno Snell, em seu livro *Die Entdeckung des Geistes* (*O descobridor do espírito*) coloca como característica do épico o considerar a vida como uma cadeia de acontecimentos. Emil Staiger qualificou tal encadeamento como um elementos básico do estilo dramático.

[...] o teatro – drama para o palco – é, na segunda metade do século XX, apenas uma das formas – e forma relativamente menor – da expressão dramática, e que o drama mecanicamente reproduzido dos veículos de comunicação de massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora possa diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção da compreensão das quais se originam todas as técnicas de comunicação dramática. (ESSLIN, 1977, p.14). (Grifos nossos)

Em outras palavras queremos salientar que *drama* implica conflito e o cerne de tal conflito se dá com mais evidência no discurso direto em se falando em narrativas e ganha dimensão no palco com o desempenho dos atores, agindo e não narrando, de preferência.

Pensamos que não há nenhum agravante no processo, mas há de se considerar, como adverte, também Esslin (1977, p.20), a narração implica um alto grau de abstração: o autor tem de decidir a respeito do elemento a ser introduzido a cada etapa. O drama, enquanto representação concreta de uma ação exibe vários aspectos simultâneos e transmite vários níveis de emoção a um só tempo. Por exemplo, numa frase dialogada pode-se inserir grande variedade de tons de voz e expressões ao que se pode inferir da sinceridade ou do sarcasmo etc. que o ator interpretando transmitirá. Num romance, o autor teria de dizer alguma coisa, acrescentar comentários ao estado emocional do personagem. “A forma dramática de expressão deixa o espectador livre para decidir por si mesmo a respeito do subtexto escondido por trás do texto ostensivo”. O espectador fica na mesma situação em que se encontra o personagem, experimenta a emoção dele, e não tem de aceitar uma simples descrição dele. “Os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela”. (ESSLIN, 1977, p.20-21).

O drama é a forma mais concreta, na medida em que recria situações e relacionamentos humanos. Enquanto qualquer forma narrativa de comunicação relata acontecimentos que ocorreram no passado “a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui”. (ESSLIN, 1977, p.21).

A técnica moderna do monólogo interior é, de fato, uma forma tão dramática quanto narrativa. “Monólogos interiores são, essencialmente, drama: e portanto podem ser representados – como frequentemente o são, particularmente no rádio”. (ESSLIN, 1977, p.21).

Bem, se uma narrativa não é a forma mais adequada ao drama, não há dúvida que abriga ela também um núcleo de ação dramática que é trágico. Este é um assunto muito pouco tratado teoricamente, porque há uma preocupação *à priori* de aproximar o trágico à tragédia e

não se vai muito além disso. “Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito”, afirma Leski (2001, p.26-27), mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama.

A solidão é essência do trágico. Enquanto reflexões filosóficas, Lukács (2009, p.26) reportando-se aos “tempos afortunados”, da epopeia, argumenta que todos os homens eram filósofos, porque não havia ainda separação de pensamento e ação. Não há interioridade, ainda, pois não há exterioridade, nenhuma alteridade para a alma. A alma desconhece o tormento real da procura e o real perigo da descoberta, e jamais se põe em jogo: “ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia”. O que se apresenta aqui é uma adequação das ações às exigências da alma, revestindo o homem. “Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos”. (LUKÁCS, 2009, p.27). Uma vez encontrado o *locus* destinado ao individual, abarca-se o mundo dos sentidos com a vista. O que nos interessa, e que é perfeitamente compreensível nessas reflexões, é o fato de termos conquistado a solidão. E conquistamos num processo civilizatório, “produtividade do espírito” (LUKÁCS, 2009, p.30). Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e rico em perigos e dádivas e disto resultou a perda da totalidade. Algo fechado há de ser mais perfeito, porque nada remete a algo exterior mais elevado. O trágico está na perda do que tínhamos, mas perdemos.

A arte, por fim, “a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”. (LUKÁCS, 2009, p.34). Então, o que temos agora? Temos um conflito como elemento motriz do ser, cada personagem terá de se unir somente por seu próprio fio ao destino por ele engendrado. E acrescenta Lukács (2009, p.42-43), pensando na filosofia histórica das formas, que cada personagem terá, na solidão insuperável, em meio a demais solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento.

A solidão foi engendrada, antes de tudo, pelo afastamento do homem de Deus. A *verdade* mítica subjacente ao pensamento religioso, conforme abriga os livros sagrados investem nessa justificativa. O “Gênesis”, acomodado à fábula da criação, justifica o paraíso perdido por conta da desobediência humana em comer o fruto de determinada árvore, do conhecimento do bem e do mal. Aliás, todas as culturas trazem histórias similares. Se para o Alcorão o pecado de Adão é só dele, a ideia de que o pecado entrou no mundo persiste. As religiões arcaicas, no entanto, não trazem a ideia do pecado no seu bojo. O dionisismo é exemplar nesse sentido. Quando *inventamos* a religião, enquanto maneira de retorno a Deus,

já trazíamos nostalgia daquele espírito de totalidade que, de qualquer forma, fora perdido. Quando surgiram as instituições tão caras atualmente (democracia e cidadania) evidenciou-se a decadência do mundo, na medida em que revelaram que os homens já não se entendiam. A tragédia, por exemplo, forma dramática significativa ao trágico surgiu exatamente nesse contexto, no conflito resultante da passagem do mundo mítico ao mundo da racionalidade. A palavra, nesse momento, tomou força, porque evidentemente é o mecanismo com o qual se justifica o que anteriormente não precisava de justificativa. A fonte dos dramaturgos gregos, como argumenta Costa e Remédios (1988), na busca da palavra poética, distingue-se do choque entre a *diké* (justiça) mítica e a *diké* racionalista, numa perspectiva muito própria dos gregos que, aliás, é nossa também: a relação lúdica entre a *moira* (destino) e a *ananké* (necessidade). O herói, no século V a. C. já devia servir à cidadania, sob a égide da democracia, sujeito a um tribunal, se for o caso. Tal conflito encontrará um estado de consciência do *ethos* (caráter) que quer se afirmar e o *dáimon* (gênio mal), num tempo, como já dissemos, que a ideia de pecado não estava ainda firmada. Era, pois, inerente ao herói trágico uma força de afirmação que se perdera na modernidade, acostumados que estamos aos heróis problemáticos e passivos. Exemplificando, podemos apontar as principais tragédias de Sófocles, *Édipo-Rei* e *Antígona* como representativas do impulso trágico. Conforme Carlson, (1997, p. 186-187): a primeira se refere a uma volição humana em que seu agente não está cômico de sua natureza criminosa; e *Antígona* trata da oposição entre a vida ética em sua universalidade social e a família como esfera natural das relações morais. Revela-se, disto tudo, a *hybris* do herói (desequilíbrio interno, inconsciente, desmedida), sentimento que o conduz à violação da ordem estabelecida por meio de uma ação ou comportamento que se assume como um desafio aos poderes instituídos (leis dos deuses, leis da cidade, leis da família, leis da natureza).

A tragédia grega requer o mito que foi paulatinamente afastado da nossa realidade. É nesse ponto em que entra a filosofia de Nietzsche, uma vez que está centrada no processo de remitologização da cultura e, de certa forma, isto o aproxima a José de Mesquita como haveremos de demonstrar. Vamos centrar nossa argumentação, por enquanto, no filósofo de *O nascimento da tragédia*. Nietzsche identificou em Sócrates o sinal da decadência que se insinuava. Nesse sentido, propõe um retorno aos pré-socráticos. Sócrates inverteu o processo de afirmação da vida: a afirmação nele se dava pela consciência e não pelo instinto. Parece estranho para nós que valorizamos tanto a razão, mas a perspectiva nietzschiana privilegiava o instinto e a irracionalidade como nossa condição primeira e essencial. A doença de Sócrates esta em tornar a consciência criadora (NIETZSCHE, 1999, p.11), privilegiando a

racionalidade. Para o grego aristocrático, fundamento da filosofia de Nietzsche, a dialética era uma espécie de aberração. Ora, quem precisasse justificar com palavras a verdade não era digno de confiança. Mas, como dissemos, na época do nascimento da tragédia combinou-se à da hegemonia da palavra. Como observa Nietzsche *apud* Gatto (2013, p.6):

Sócrates previu que a idiossincrasia de seu caso já não era excepcional, era uma degeneração que se propagava rápida e secretamente. O “velho feitiço” aos poucos desaparecia. Ninguém era mais senhor de si mesmo, os instintos se revolviam uns contra os outros. Ele, Sócrates, apesar da feiura, fascinava como dominador de todos os seus “vícios e maus desejos”. Fascinava “como resposta, como solução, como aparência do tratamento que visava a cura indicada em tais casos”. **O racionalismo tornou-se forçoso como remédio** e, diante disto, não é pequeno o perigo de que outra força nos tire: ou sucumbir ou ser absolutamente racional. Agora, qualquer concessão aos instintos e ao inconsciente nos rebaixa. (Grifo nosso).

Esta argumentação de Nietzsche (para ser bom era preciso ser racional) nasceu das suas reflexões da morte da tragédia que foi operada pelas mãos criminosas de Eurípides. Bem, devemos lembrar que o que nos restou dos antigos gregos em termo de tragédia foram as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Pascoal Thiery (2009, p.11) comenta que dentre centenas de tragédias produzidas no século V a. C., por dezenas de poetas, só nos restaram estes autores e cerca de trinta peças.

Está, pois, em Eurípides, seguidor de Sócrates, o herói dialético que precisa justificar suas ações. Vitória da consciência em relação aos instintos. Talvez a evidencia mais descarada do fenômeno seja o recurso do *deus ex machina*. Eurípides, na concepção nietzschiana, matou a tragédia, porque, segundo Nietzsche, a vida não precisa de explicação.

A perspectiva racional que Sócrates aponta, no entanto, ainda está muito longe do racionalismo burguês. Podemos dizer que o espírito burguês foi construído desde sempre, o homem do comércio, do lucro, que mereceu inclusive uma ode/ódio de Mário de Andrade. O Renascimento foi, também, momento significativo que se agudizou ainda mais nas revoluções do século XVIII (Revolução Francesa, Revolução Industrial e o próprio romantismo deve ser visto como uma revolução estética) que talvez tenham sido o momento máximo da burguesia, tanto é que a racionalidade encontrou na arte a resposta do romantismo, na tentativa de recuperar prerrogativas dionisiacas. Se a resposta burguesa à razão clássica encontrou justificativa no amor, não podemos dizer que o burguês do capital esteja no mesmo patamar do burguês artista e intelectual. No século XX, quando as prerrogativas do capitalismo alcançaram um terceiro auge, a revolução financeira, as revoluções socialistas começaram a

temperar ainda mais a tensão, como já vinha alcançando com o abuso que foram submetidos os trabalhadores desde a revolução industrial no final do século XIX.

O que é mais significativo para nós nesse contexto, da dialética entre socialismo e capitalismo que se recrudescer nos nossos dias ao mesmo tempo em que se dissolve? Mais importante para nós é a tragédia do *ser* no desafio de conviver. O fato é que a racionalidade de Sócrates e Eurípides transformou-se em racionalismo burguês. Nietzsche chamou a atenção do mundo para este *poder*. Conforme o filósofo, (apud CHACON, 1979, p.19), “tal como o combate singular era a alma da cultura entre os gregos antigos e como a guerra, a vitória e o direito o eram entre os romanos”, formava-se na Alemanha uma cultura cuja alma era, antes de tudo, o comércio. E acrescenta:

Aquele que se entrega ao comércio entende tudo tabelar sem o produzir, tabelar segundo **a necessidade do consumidor** e não segundo a sua necessidade pessoal; nele, o problema dos problemas é saber ‘**que pessoas e quantas pessoas consomem tal coisa**’? A partir daí, instintivamente e sem cessar, ele entrega esse tipo de tabelamento: a propósito de tudo, portanto, também a propósito da produção das artes, das ciências, dos pensadores, dos sábios, dos artistas, dos homens de Estado, dos povos, dos partidos e até de épocas inteiras: **ele informa-se acerca de tudo o que não se cria, da oferta e da procura, a fim de fixar por si mesmo o valor de uma coisa.** (NIETZSCHE apud CHACON, 1979, p.19).

Dos dias de Nietzsche, que se opunha a Sócrates, até a modernidade de José de Mesquita e, ainda, até a pós-modernidade, sem dúvida, o espírito burguês ganhou em detalhes que não temos condição de explicitar adequadamente, mas, o que nos interessa é que não deixou de se limitar ao dinheiro. A razão absorve o sentimento, por vezes tensamente, mas o racionalismo afoga o sentimento em nome de valores pragmáticos da sociedade voltada para o consumo e o lucro.

Ora, da individualidade como resultado para a sobrevivência e calcinada pela convivência, sob a força dominadora da burguesia construímos a individualidade pressionada por forças arquetípicas. Ou seja, o racionalismo nos limita e a força arquetípica, restauradora do ser, insinuando-se protesta. Tais forças em choque nos constituem.

Ratificando, a nossa individualidade que anseia pelo espírito de totalidade, como já comentamos, tão confortável, que foi perdido se depara, agora, com a nova comunidade, a burguesia, reconstrução da primeira, mas tomada pelo racionalismo, muito diferente da razão clássica. Um sistema feroz em que para sobrevivermos alimentamos a própria máquina que nos escraviza o que insere mais lenha na fogueira da situação trágica.

Nesse complexo quadro há mais um elemento trágico que compromete o nosso olhar para nós mesmos: as máscaras. A máscara é um dos inventos mais antigos da Humanidade, presente já na cultura paleolítica e se constitui, antes de tudo, um sintoma da clareza que o homem teve, desde sempre, da sua impotência. Trazemos em nós o veemente afã de querer participar dessa *outra* superior realidade, conseguir trazê-la para a nossa realidade carente e limitada, fazer com que o onipotente colabore em nossa nativa impotência. Mesmo o adorador de Dioniso neste adorá-lo, “reatua sobre o deus, projeta-se em sua figura mítica e plástica”. (ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 86).

Queremos proximidade com o divino porque se constitui esta relação, o real, em detrimento das aparências da realidade do nosso mundo dessacralizado. A irracionalidade é a nossa realidade primeira e viver no sagrado corresponde a se situar na realidade objetiva, salvar-se da relatividade paralisante, “sem fim das experiências puramente subjetivas”. (ELIADE, 1992, p. 21). Eis o desejo do homem religioso que, também, é verificável em todos os planos da sua existência.

Unamuno (2013) considera que nossa condição trágica implica doença. Este é o ponto de partida para identificar o sentimento trágico da vida. Antes de avançarmos é conveniente lembrarmos e tal reflexão não parte de Unamuno, que toda solidão é trágica, porque, afinal, somos animais gregários. Talvez, sejamos os únicos, de uma vasta fauna, a ter conquistado a condição de solitários. Inclusive, inventamos algumas variantes, como *solitude* que é a glória de estar sozinho. Este quadro resume a nossa complexidade. Unamuno encaminha sua reflexão por meio da tensão inerente à filosofia kantiana, defendendo que da *crítica da razão pura* à *crítica da razão prática*, Kant reconstrói com o coração o que havia destruído com a cabeça. E do Deus racional, “projeção para o infinito de fora do homem, do homem abstrato, o homem não homem”, tem-se o Deus sentimental ou volitivo, “projeção para o infinito de dentro do homem na procura de vida, do homem concreto, de carne e osso”. Na crítica da razão prática, a existência de Deus se deduz da imortalidade da alma. No entanto, ao atuar como professor, Kant sentiu necessidade da máscara, porque tinha que justificar racionalmente a atitude pouco racional da imortalidade da alma. É de Hegel, segue Unamuno (2013, p. 22), o aforismo: “tudo que é racional é real e tudo que é real é racional”, mas nós, como Unamuno, acreditamos que o realmente real é a irracionalidade. Nesse sentido, talvez tenha sido o positivismo o maior erro humano no sentido de negar a irracionalidade. Entre os males do positivismo, defende Unamuno (2013, p. 25) está em ter tornado fatos apenas fragmentos de fatos. O que ocorre é que pensamos sentindo. Ora, contra os valores afetivos

não valem as razões. Não há verdade nas razões. “Quantas vezes não cabe dizer: para pensar com tu só é preciso não ter nada além de inteligência!” (UNAMUNO, 2013, p. 29).

O sucesso do livro de Rudolf Otto, *Das Heilige* (1917), conforme argumenta Eliade (1992, p. 12) se deu pela opção de se estudar as modalidades da experiência religiosa e não a ideias de Deus e da religião. Ele esclareceu dessa forma a especificidade dessa experiência que não está no lado racional e especulativo da religião, mas no lado irracional. O ‘Deus vivo’, compreendeu ele, não era “uma ideia, uma noção abstrata, uma simples alegoria moral”, mas uma realidade terrível da cólera divina: “[...] o sentimento de pavor diante do sagrado, diante desse *mysterium tremendum*, dessa *majestas* que exala uma superioridade esmagadora de poder”. O Cristianismo, no entanto, mudou isto fazendo Deus paradigma de bondade e perdão. Com a invenção do pecado, as obras da carne distinguem-se dos frutos do Espírito, como está na Bíblia Sagrada (1993, p.227): “[...] andai no Espírito e jamais satisfareis à concupiscência da carne”. O fruto do espírito implica “[...] amor, alegria, paz, longanimidade, benignidade, bondade, fidelidade”. Caso alguém cometa algum erro e se arrepender verdadeiramente, o sangue de Jesus Cristo é capaz de purificá-lo de todos os pecados e de perdôá-lo. Isso é ser Cristão.

A ideia de que temos de nos redimir da condição de pecadores *à priori* foi muito produtiva ao capitalismo e está na base a ideia do pecado original e a crucificação sedimentará fortemente tal condição. O sentido da palavra *bom*, por exemplo, conforme Nietzsche (1987) argumenta em *Genealogia da Moral*, estava, seu significado primeiro, na força e na felicidade, era o contrário ao *mau*, ao *ruim*, mas tomou outro antônimo: *bom* passou a ser interpretado como *bem*, cujo contrário é *mal*. Vejam que o *bom* não necessariamente estava ligado a fazer o *bem*, mas o será para aqueles a quem tal relação se fizer útil. Nietzsche acrescentaria que nesse caso se tratam dos fracos e dos ressentidos. O *bom* não necessariamente não é egoísta, mas o bem o é. Ao processo coube *utilidade*, *esquecimento*, *hábito* e, por fim, *erro*. Ocorreu que o ressentimento dos fracos se tornou criador e produziu valores e o ódio encontrou compensação numa vingança imaginária, na ideia cristã de céu e inferno. Ora, a moral aristocrática constituía-se na *afirmação da vida*, mas a moral dos escravos inverteu o golpe afirmador e opôs de início um *não* a tudo que não lhe era útil. Este *não* passou a ser o ato criador. Um mundo exterior criado por conveniência converteu-se no ponto de partida dos valores, e não o mundo interior, a *ação* tornou-se *reação*, os instintos – supremo dom da vida na perspectiva nietzschiana – foram identificados como doença e perdemos o contato com nossa natureza. O que aconteceu, resumindo o processo? O que entendiam por força foi transformado em maldade e se criou condições propícias para

valorização da bondade, “porque é efetivamente a essência do cristianismo que encontramos no projeto político, na concepção econômica da existência, ou na busca de segurança proposta pelas diversas instituições sociais”. (MAFFESOLI, 2000, p. 28). Ora, o cristianismo racionalizou Deus, opondo-se brutalmente à religião arcaica. Sente-se isto na própria acomodação da lei mosaica ao Novo Testamento. Nietzsche vai comparar, nessa perspectiva, Jesus a Dioniso, opondo-se à ideia do Deus na Cruz.

O culto a Dioniso era bem diferente da ascese cristã. Consistia em festa, música, dança, máscara, o êxtase da embriaguez e orgia mística. O que se queria era o reencontro com o que havíamos perdido, o reencontro do homem consigo mesmo e, conseqüentemente, com Deus enquanto projeção mítica. Argumenta Nietzsche que foi um momento significativo à história da criação artística o pacto entre Dioniso e Apolo (protetor das cidades), na medida da combinação da embriaguez dionisíaca e o sonho apolíneo que se processou, como expressões das forças vitais da natureza humana.

Nietzsche (1999) explica que o princípio musical é a forma de expressão de Dioniso, enquanto a arte plástica está mais próxima de Apolo. O choque destes dois instintos impulsivos, do dionisíaco e do apolíneo, que caminham lado a lado, mutuamente se desafiando e se excitando, resulta em criações novas, cada vez mais robustas.

É da natureza apolínea a acomodação, e não devemos ver nada de pejorativo nisto, uma vez que tal aceitação não necessariamente se configura uma contradição à vida que, por sua vez, deve ser assimilada em toda a sua inteireza e grandeza como é a perspectiva nietzschiana. Dioniso representa a força dos instintos que tende a pressionar o que já está acomodado. Mas a acomodação é necessária como é certo que não podemos estar sempre no extremo.

O primitivo culto a Dioniso é composto de sátiros e ménades a tornar manifesta a união entre os homens e a natureza selvagem. Tratava-se de uma festa rural que se tornou extremamente popular na Grécia antiga e caracterizada pela selvageria: matança de animais, beberança de sangue e as demais formas orgiásticas. A tendência de tais festas foi o avanço às civilizadas cidades gregas que, aliás, eram protegidas pela estátua de Apolo. Os conservadores gregos, no entanto, compreensivelmente, se colocaram contra tal religião. Atenas participava através de uma delegação, dada a sua enorme popularidade, não consentindo que adentrasse os seus muros. Sua aceitação consistiu num processo de esteticização, configurada nos princípios apolíneos. Dionísio, portanto, avançará para a cidade, mas só depois de firmar um pacto com Apolo. As festas dionisíacas tornaram-se, na cidade, procissão, sem traços do ritual selvagem e Dioniso passou a ocupar o frontão das cidades, juntamente com a estátua de Apolo.

Um aspecto ainda relevante:

O que nos cabe fazer é não dicotomizar a tensão Dionísio/Apolo, aproximando o último ao racionalismo. Na perspectiva kantiana [que devemos considerar] razão é a faculdade das ideias, que, como postulado, ultrapassa o conhecimento conceitual e científico, uma vez que acolhe elementos de ordem sensível. (GATTO, 2014, p.94)

Ora, a tragédia ilumina a falta de sentido da vida. Porém, graças à interferência do espírito apolíneo o sujeito depara-se de modo contemplativo com a aniquilação de sua existência e a ruína como um espetáculo que expressa seu próprio ser, mas sem comprometê-lo. Salva-o, pois, a arte, configurada na força dessa visão estética. Uma metafísica da arte em que “[...] a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético.” (NIETZSCHE, 1999, p.141). O mito trágico tem precisamente por fim convencer-nos de que até o que nos parece horrível e monstruoso não é mais do que uma representação estética, com que a vontade brinca na eterna plenitude da sua alegria.

Resumindo, (1) abrimos com a reflexão de Georg Lukács da essência do trágico, a solidão, uma solidão de Deus. Argumentamos, com base no mito religioso da expulsão do paraíso e a querência do retorno depois do fruto da árvore do conhecimento, do bem e do mal; (2) em seguida, voltamos às religiões arcaicas que traziam a mesma busca, apesar de não terem absorvido a consciência do pecado. (3) Da complexidade do fenômeno, da produtividade do espírito surgiram as nossas tão caras instituições, a democracia e a cidadania, sob a força da palavra substituindo o mito, enquanto paradigma da verdade e da justiça. (4) Foi justamente esse o momento de surgimento da tragédia grega, exemplar como fonte de inspiração da nossa cultura, isto é, o choque da *diké* mítica e a *diké* racional. (5) Argumentamos, com base na filosofia de Nietzsche, que a morte da tragédia consistiu na vitória da dialética sob o dionisíaco, engendrada pelas mãos de Eurípedes, seguidor de Sócrates. (6) Da racionalidade clássica, refletimos o avanço da burguesia até o racionalismo, cuja prerrogativa maior é o capital, o lucro, o dinheiro. (7) Por fim, acentuamos a nossa situação trágica: por um lado, os arquétipos suscitam nossa situação primordial, mais próxima do *ser*, mas, por outro, o racionalismo nos sufoca por conta das ferozes e alienantes pressões em torno do *ter*. (8) Coube em seguida, acrescentar, o papel das máscaras, desde o teatro antigo, como forma de adoração ao deus despedaçado. (9) Acentuamos que queremos proximidade com o divino porque se constitui esta relação, o real, em detrimento das aparências da realidade do nosso mundo dessacralizado. Da mesma forma, a irracionalidade é a nossa realidade primeira. (10) Demos o adequado contraponto entre os valores erigidos pelo

cristianismo e os da religião dionisíaca, concluindo que se desenvolveu uma concepção de Deus atrelada ao capitalismo. (11) Por fim, a argumentação da relação entre o mito de Dioniso e Apolo e como tal serviu à tragédia grega e a arte em geral, segundo a concepção de Nietzsche.

Durante a análise retomaremos as questões aqui anunciadas, simplesmente anunciando, redundando, aprofundando e inserindo novas perspectivas.

3. A CAVALHADA

José de Mesquita escreveu 35 obras, na sua grande maioria em Cuiabá. Além de *A Cavallhada* (1927) publicou outros dois livros de contos: *Espelhos das Almas*, premiado pela academia Brasileira de Letras, em 1932, e *No tempo da cadeirinha*, em 1946. O conto *Corá* foi publicado em edição isolada, em 1930. Ainda, em termos de narrativa, José de Mesquita publicou um único romance, *Piedade*, em 1937.

São dez contos que compõe o volume *A Cavallhada*. Na sequência: “A Cavallhada”, “Renuncia”, “Tia Carola”, “História de uma tapera”, “A magia do luar”, “A visão da ponte”, “O último dia da mocidade”, “Evocação”, “A provinciana” e “O Véu de noiva”.

A Cavallhada vai se reportar à tradição, considerando que o Modernismo do século XX efetiva-se como um período de reinvenção da linguagem da narrativa a partir das convenções da tradição, como defende Motta (2007, p.270). Os contos de Mesquita, como aprofundaremos oportunamente, são propícios a se pensar inclusive na pós-modernidade em que o trágico tem um admirável retorno como comentaremos oportunamente.

Motta (2007) reflete o processo em que obras ficcionais localizadas nos tempos modernos dialogam com outras antigas, pertencentes à base matricial do gênero. Tais escolhas implicam opção de seguir a trilha dos aspectos formais que foram delineando o percurso do gênero narrativo. São três partes da direção evolutiva das formas narrativas: 1) os tempos primordiais e a formação do período clássico greco-latino em que há a passagem da oralidade para a escrita; 2) a passagem do núcleo clássico para a Idade Média e 3) o Modernismo do século XX, em que há um movimento de retorno, dialogando com a tradição.

O reconhecimento de Motta desse processo tem como base, mesmo que ele assim não se refira, às forças arquetípicas. Mircea Eliade (1992, p.28) argumenta que toda criação humana é uma réplica da cosmogonia. “Segue-se daí que toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia. A Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência”. Arquétipo, cabe lembrar, é a memória ancestral, herança, imagens psíquicas que compõe o inconsciente coletivo, e se manifesta no inconsciente do indivíduo. Correspondem ao conjunto de crenças e valores comportamentais básicos do ser humano.

O argumento de Eliade pode muito bem ser combinado ao de Motta sob a perspectiva da narrativa. A narrativa é um gesto criador que, também, imita a cosmogonia. Lukács (2009,

p.39) considera que na época pós-helênica perdeu-se a periodicidade filosófica, sob um “emaranhado inextrincável” do cruzamento dos gêneros.

a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correções transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mais jamais ser totalmente dissipada. (LUKÁCS, 2009, p.39).

Cabe redundar: “jamais será totalmente dissipada” a essência da vida, apesar do brilho esmaecido. Só a grande épica, defende Lukács (2009, p.44), pode dar forma à “totalidade extensiva da vida”, o que o drama pode fazer é dar forma à “totalidade intensiva da essencialidade”. No “aprisionamento formal”, tendo a existência perdido sua “totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos”, a totalidade só pode ser obtida, na medida em que não foi dissipada, pela forma. E sob tal perspectiva que avançaremos analiticamente.

3.1 “O Véu de Noiva”: o mito trágico na fantasia do inconsciente

O conto “O Véu de noiva” é ambientado em propriedades da zona serrana do estado de Mato Grosso, banhada pelas águas do rio Coxipó, que despencam em uma vertiginosa queda d’água de 86 metros que assumiu também o nome de *véu de noiva*. Trata-se, atualmente, do município de Chapada dos Guimarães.

O narrador, inserido na narrativa enquanto personagem, conta o que lhe haviam contado. Este modelo de narração difere dos demais contos do livro, mas não se trata do convencional narrador protagonista, conforme Friedman (2002):

Como todos os lugares decadentes, a Serra, com as suas “taperas” e velhos engenhos abandonados, é um maravilhoso foco de lendas, qual mais extraordinária, conservadas no reconto singelo dos seus rústicos moradores e, de pais a filhos, oralmente transmitidas. Ouvi, numa das vezes que por lá me pus em viagem, a história do “véu de noiva”*. (MESQUITA, 1927, p.156).

Histórias, pois, transmitidas oralmente e carregadas de interpretação particulares como é comum nesses casos. Esclarecerá, com mais detalhes, pouco a frente:

É nesse ambiente propício que se criou a lenda do “véu de noiva” tal como me foi narrada, na sua singela e espontânea graça, por uma velha que, por sua vez, a ouvira de antigos moradores do “Burity” há muito desaparecidos na voragem do tempo que tudo vai consumindo... (MESQUITA, 1927, p.158).

O narrador, portanto, ouviu a história que se reporta a um tempo muito anterior, mítico, que, por conta disto, alcança certa sacralidade enquanto lenda.

Trata-se de um conto bastante tradicional, numa sequência temporal consecutiva. A historicidade fica bem clara nas referências geográficas e entendemos por aspecto religioso, a ampla referência à natureza, suscitando nossas raízes ancestrais que são constantemente rejuvenescidas por forças arquetípicas.

É a esse lugar ou, melhor, a essa queda do belo rio que deu o povo, na sua feliz imaginativa, o nome expressivo de “Véu-de-noiva”, pois, realmente, a água a despenhar-se, inflectindo-se entre o verde da mata e o avermelhado da serra, que ali faz um corte, semelha, do longe, alvíssima e transparente gaze rendilhada, longa e estirada ao sol, como candíssimo véu da mais fina cambraia feita para ornato virginal em dia festivo de núpcias... (MESQUITA, 1927, p. 157).

A tensão entre o mito de Dioniso e Apolo suporta o núcleo de ação dramática do conto. Nossas reflexões encaminhar-se-ão nesse sentido. Segundo Nietzsche (1999), tal tensão nas suas origens suscitou mesmo a arte. O apolíneo é a imagem, os sonhos, enquanto o dionisíaco é a embriaguez que alimenta e tende a transformar o sonho ou dar-lhe outra roupagem. Não devemos entender tal embriaguez simplesmente como produto da ingestão de álcool, embora exista similaridade no processo. O êxtase de um sentimento arrebatador, por vezes inusitado, configura-se embriaguez e tem o poder de transformar os sonhos, até os mais sedimentados.

Tal mito sobrevive em nós, particularmente, diante da vida. Apolinizamos as coisas, segundo os nossos sonhos, mas vem Dioniso e tira as coisas do lugar, tomados que somos por novos sonhos. Uma dialética da subjetividade, por assim dizer. E, como já deixamos bem claro, isto não se dá sem consequências, suscitando, pois, a dinâmica do conflito subjacente a todas as narrativas.

Como explica Nietzsche (1999, p.30), o dionisíaco suprime as distâncias e estabelece uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência. Na base da experiência dionisíaca, portanto, está o “*colapso da individuação*”, quando um homem sente que todas as barreiras entre ele e os outros estão quebradas em favor de uma harmonia universal redescoberta.

O êxtase do narrador mesquitiniano diante da natureza é verdadeiramente uma interpretação do sentimento dionisíaco:

O anfiteatro gigantesco da serra cerca-nos e nos infunde essa grandiosa impressão que nos arrebatava, no tempo, às eras imemoriais das grandes convulsões geológicas de que se formou a estrutura do globo atual. O silêncio de em torno, a paz elísia que paira sobre a natureza, a reverberação do sol no céu e na densa folhagem ao fundo do vale, tudo convida à meditação, ao sonho, às concentrações imateriais da poesia... (MESQUITA, 1927, p.157)

O retorno às eras imemoriais, a recuperação da paz elísia da natureza, o convite às concentrações imateriais da poesia constituem arquétipos do paraíso perdido e condições propícias ao dionisíaco:

O homem sente-se então amesquinhado e, ao mesmo tempo, engrandecido: — abate-lhe o espírito a ideia da sua pequenez em face do espetáculo grandioso que presencia, mas ergue-se lhe a imaginação ante o infinito dos ideais com que essas belezas lhe acenam, descortinando lhe novos mundos e novas vidas suprassensíveis, que só as almas eleitas gozam além do efêmero e ilusório muro com que os sentidos nos separam do sonho, que sobrenaturaliza e magia todas as sensações... (MESQUITA, 1927, p.157-158).

O amesquinhamento humano diante da grandiosidade da natureza e, ao mesmo tempo, o sentimento de engrandecimento, o descortinar de novos mundos pela imaginação ante tal incomensurável beleza, o gozo da alma para além do efêmero... Estamos, pois, diante de condições propícias à superação da cultura e o retorno ao ideal dionisíaco.

Neste momento cabe acentuar o que já iniciamos em capítulo anterior e haverá de ser significativo à análise dos demais contos.

A história do homem significou um afastamento da natureza, da sua condição primordial. E se isto foi inevitável, o prejuízo está no fato de termos perdido contato conosco mesmo, com o que nos é essencial. Neste sentido, em todas as culturas, a religiosidade implica este retorno ao paraíso perdido, bem como a arte, um processo cíclico. Todas as vezes que a realidade alcançou forte racionalismo, buscou-se saída na natureza: no século XVI, a era do racionalismo elisabetano deu margem a Shakespeare; o século XVIII foi assim com a saudosa arcádia e o romantismo que intensificou ao máximo a fuga pela natureza. Quando as festas dionisíacas invadiram a Grécia, o homem, mais próximo do que lhe é essencial, já vivia uma contradição em face da realidade que criará. Era, pois, preciso a festa, a fuga, para o

necessário retorno e para a tentativa de superação da condição trágica da existência. Difícil para alguns entender que religião era festa em que havia música, dança, embriaguez e orgia.

Na base disto está o sentimento trágico da vida, como tão claramente identificou Unamuno (2013) que traz não apenas o homem individual, mas povos inteiros. O sentimento, e não a razão é o grande diferencial do homem em relação aos demais animais. Confirma Unamuno (2013, p.21): “vi mais vezes um gato raciocinar do que rir ou chorar”.

Sem dúvida, ao falar de trágico temos a imediata lembrança das tragédias que fizeram a glória de Ática. Cabe lembrar, pois, que tragédia implica uma forma literária, como configurou Aristóteles, que exhibe com mais clareza e grandeza da nossa condição trágica, ou sentimento trágico. No entanto, o trágico, como condição ontológica não pode se restringir a uma forma, mas é matéria de todas as formas literárias. Não é sem justificativa que as possibilidades de manifestações dramáticas, notadamente o teatro e o cinema, tenham conquistado tanto poder de comunicação e convencimento.

Entendemos o trágico como o sentimento que desenvolvemos diante do que queremos e nos escapa, do que construímos em relação ao que somos, dos desencontros todos, das peripécias do destino. Ora a morte, sem dúvida, é trágica, porque queremos viver. É o querer que pesa na balança do trágico e não a morte em si. Um acontecimento catastrófico toma proporção trágica quando o querer em sentido contrário é suscitado esteticamente, combinado à fatalidade. Ora, trata-se do choque da *moira* (destino) e *ananké* (necessidade) que perfazem no nosso espírito lúdico desde sempre, como experimentaram os gregos nos tempos das tragédias.

Com Dioniso, conforme Nietzsche (1999), a aliança do homem com a natureza é novamente selada pela magia do encantamento. No retorno do filho pródigo, comungam-se todas as classes. Opera-se o rompimento do véu de Maia, no sentido de unidade (Uno primordial) reconquistada. Enfim, o homem ascende ao sentimento divino como viu em sonhos. Trata-se da reatualização do acontecimento primordial, como argumenta Eliade (1992, p.45) que tem como fim terapêutico o nascer (simbolicamente) de novo. “A concepção subjacente a esses rituais de cura parece ser a seguinte: a Vida não pode ser reparada, mas somente recriada pela repetição simbólica da cosmogonia [...] o modelo exemplar de toda criação”.

Precisamos entender a religiosidade primitiva, que não é tão fácil como pode parecer, para entendermos o nosso comportamento atual. Está neles a origem de uma herança imprescindível mesmo para o homem que se traduz completamente não religioso. O homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, sempre reconhecível.

O *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando o e tornando o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semi-divinas está conservada nos mitos.

Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala se e mantém se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo. (ELIADE, 1992, p.97).

Não é impossível, acrescenta ainda Eliade, que até em níveis arcaicos de cultura tenham existido homens a-religiosos, embora não se tenha registros, ainda. Foi nas sociedades europeias modernas que o fenômeno se desenvolveu plenamente. O homem a-religioso, no entanto, descende do *homo religiosus* e constituiu-se das situações assumidas por seus antepassados, “[...] é o resultado de um processo de dessacralização”. (ELIADE, 1992, p.98). Como a Natureza é o resultado de uma secularização da obra de Deus, o Cosmos, o homem profano é o produto da dessacralização da existência humana. No entanto, “conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos” e “sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser”. (ELIADE, 1992, p.98).

Na religião dionisiaca não há o sentimento de culpa e a forte destinação ao sofrimento, no sentido de remissão, como fez o cristianismo. A religião grega tem um “caráter difuso, atmosférico, diríamos, respiratório”. (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 60). Não haveremos de encontrar nela profeta ou messias, dogmas ou credo, igreja, a ideia do além e mesmo um livro sagrado, depositário da verdade a ser seguida. A convicção íntima dos gregos, a fé, os ritos, os deuses, portanto, se sustentam num vasto repertório de narrativas, de diversas versões e variadas interpretações, conhecidas, por todos, desde a infância e alicerçada enquanto quadro mental. Difere das outras religiões, ainda, na medida em que não é definida à parte do resto da vida, bem como “não tolera precisões e rigorosas cristalizações de uma dogmática teológica estabelecida por grupos particulares de sacerdotes”. (ORTEGA Y GASSET, 1978. p. 60). Trata-se, como dissemos de exercício como a respiração que penetra toda a vida. Enquanto culto público era-lhe conatural ser festa, festival, como o carnaval. O ato religioso fundamental, no caso, não é a prece individual, a ‘oração’, mas a grande cerimônia coletiva com dança, canto e procissão como parte do ritual.

Por fim, o que se pretende alicerçar aqui, é que no conto de José de Mesquita tem-se um *background* adequado e condições dramáticas para a reverberação da nossa essencialidade

que foi massacrada pela cultura. A protagonista do conto vivenciará a processo dionisíaco, bem como ficará clara a presença do mito apolíneo, por meio das imagens dos seus sonhos, em que uma queda da água tomará a aparência do véu de noiva tanto almejado.

No conto em questão, Josépha mobilizará a atenção do narrador: dezesseis anos, de família pobre, mas protegida por gente abastada, criada na intimidade dos poderosos e muito bem assimilada por eles. Uma curiosidade, no entanto, caracterizou o nascimento e a infância de Zépha: “a menina era muito doente, nervosa, dada a faniquitos e de uma sensibilidade verdadeiramente fora do comum” (MESQUITA, 1927, p.159). Uma rara sensibilidade em que ela põe olhar diferenciado ao Rio Coxipó e na referida queda d’água: “E ela punha-se a acompanhar com o pensamento aquela correnteza que fugia e se precipitava, fragorosa, por aquelas furnas, e lá se ia cascadeando para bem longe, para outros lugares distantes”. (MESQUITA, 1927, p.164). O “rumor da cachoeira” atrai Zépha, à beira do precipício. O curso do rio, lá embaixo, desaparece o que lhe acorda a imaginação de lugares distantes, Cuiabá. A madrinha lhe prometera que a levaria a conhecer a capital. E seu pensamento, em seguida, resgata sua prima Tidó que se casará: o vestido, a grinalda, a moça feia que se fizera linda: O ‘engenho’ parou uma semana para dar lugar às festividades do casamento. Zépha evocava aquilo sem inveja, “mas com uma esquisita sensação que lhe dava ímpetos de chorar” que é sintoma de memória arquetípica. Se, por um lado, a jovem não manifesta atração pelos eventuais pretendentes; por outro o casamento lhe insurge com forte atrativo.

Também o seu dia [casamento] chegaria, em que tivesse de envolver-se num véu lindo e alvo como aquele, um véu de noiva que ela imaginava mais belo, mais rico, mais custoso, — porque ela era mais bonita que a Tidó, mais moça, muito mais bonita e mais moça. Pois si ela estava com dezesseis — dezesseis feitos pelo Natal passado — e a outra... oh! a Tidó, diziam as más línguas que já passava os quarenta quando o seu Lôterio a conheceu e gostou dela. (MESQUITA, 1927, p.165)

Conforme Marques (2015, p.32) é neste momento que Zépha desperta sua fantasia relacionada ao casamento e ao amor por meio de elementos inconscientes, tanto representados pelas demandas culturais quanto pelos impulsos sexuais que começam a formular a escolha do seu objeto de desejo.

O trabalho de Marques (2015), diga-se de passagem, refletiu a desenvoltura da protagonista do conto como um produto da tensão entre o consciente e o inconsciente, pensando a psicanálise freudiana na base do fenômeno. Isto permitiu afloramento das

perspectivas míticas, tendo em vista que a fantasia vem à tona, digamos assim, sem maiores obstáculos do consciente.

Zépha acaba sendo atraída para a água no processo de consumação do desejo.

Relanceando o olhar pelas margens silenciosas, lançara-se á água, num gritinho entre mesclado de susto e prazer. Oh! a deliciosa água, frígida que cortava as carnes, leve e cristalina, aliciante e doce, acariciadora e irritante a um só tempo, embalando-a na melopeia eterna dos seus ritmos, envolvendo-a, penetrando-lhe os poros, inebriando-a de uma sensação nunca sentida nem imaginada! (MESQUITA, 1927, p.172).

A imagem sugere novamente a necessidade humana de retorno à natureza selvagem na reconciliação com o Uno Primordial, como já refletimos, sustentados por Nietzsche, prazer e dor se confundem numa tentativa de discernir o amor. Mesquita apresenta neste contexto uma afinada, por profunda, perspectiva do amor e de sua natureza trágica: “Assim deveria ser o amor. Assim deveria ser o querer bem alguém — algo de muito absorvente, de perturbador, que nos arrasta, nos leva, mau grado a nós mesmos, que nos despersonaliza, tirando-nos a vontade para nos impor o seu poder...” (MESQUITA, 1927, p.172).

Conforme Marques (2015, p.34), a fantasia do inconsciente encontra um lugar na reverberação do mito dionisíaco e a imagem apolínea se processa, e o que move o inconsciente, aqui, é a realização do desejo pela fantasia, ou seja, o inconsciente se manifesta numa veracidade tamanha e se satisfaz na fantasia. A questão central passa a ser sua satisfação e não sua realização efetiva.

E Zépha sem querer, pensou no “menino louro” [produto da fantasia, conforme alimenta o enredo], no seu noivo que a esperava no fundo do vale, lá embaixo, entre o verdor da mata, como num leito de cortinas imensas, feitas pelos cambarás cor de ouro, pelos aricás cor de rosa, pelos capotões cor de leite, e em que os cipós gigantescos eram como enormes fitas entrelaçadas e as parasitas abriam os seus florões rubros, multi espelhados nas tremulinas da corrente — e sentiu-se torpida, um calafrio estranho a correr-lhe pelo sangue. (MESQUITA, 1927, p.172-173).

Aricás, cambarás, capotões, cipós gigantescos, parasitas fazem o luxo do casamento fantástico de Zépha, diferentemente das festividades que acompanharam o casamento de Tidó, que lhe insuflara a imaginação, movimentado pelo estímulo do ouro. As forças dionisíacas se revelam na projeção apolínea do sonho que ganha em proporção:

O coração — que nunca até ali ela sentira — bateu-lhe, precipite, dentro do peito. Um delírio de vertigem entrou a empanar-lhe a vista. Via-se no dia das

suas bodas. O noivo, lindo e alegre, era aquele “menino louro” já agora crescido, um esbelto rapaz, que lhe oferecia o braço para levá-la ao altar. Viu o padre Vigário, de sobrepeliz e estola, que vinha para o seu lado. Seus pais, sua madrinha, suas irmãs de criação — todos a acompanhavam. Ela sorria e chorava de felicidade. (MESQUITA, 1927, p.173).

O delírio se intensificará, um convite de Dioniso, até o desfecho catastrófico, o deslizar-se de Zépha na cachoeira. O próprio mergulho é acompanhado pela voz homodiegética do narrador, em sintonia interna com a protagonista.³ O processo é redimido por Apolo em imagens impares, uma espécie de letargo, de dormência, de fria, de álgido entorpecimento que a tomava, pouco a pouco: um ramo solto na correnteza que a cingia, eram abraços de amigas que a felicitavam; num rebojo, o rio corria entre pedras, numa garganta hispida, era sua mãe que a apertava ao seio, chorosa por perdê-la; uma desfolhada de flores sobre a sua cabeça, eram as flores da sua grinalda que, sorrindo, o noivo ia desfazendo.

Uma vez ainda Josépha pensou em sua mãe: pareceu-lhe ouvir sua voz que, agoniada, gritava pelo seu nome. Era a sua única mágoa, deixar sua mãe, tão boa que sempre fora para ela! Mas por que seria ela egoísta no seu amor de mãe, a ponto de querer impedir a sua felicidade? Não ouvia mais... Viu somente uma espécie de porta enorme, talhada a pique entre os muralhões areníticos da serra: era o adyto, a entrada da câmara nupcial onde o “menino louro” a esperava...

Não iria, porém, aparecer-lhe assim... Oh! não! e nesse momento, ouviu como que um estrondear formidável, sentiu um baque surdo e violento e, numa irisada gaze de sol, entre a cambraia finíssima da água espadanante, Zépha desapareceu para sempre, envolta, como sempre desejara, no seu fantástico e lindo véu de noiva, tão lindo, tão rico, tão alvo, como jamais a alguém no mundo fora dado possuir... (MESQUITA, 1927, p.174-175)

No momento fugidio da queda, Zépha ainda considera aspectos da realidade. Neste sentido, identificamos que o consciente e o inconsciente atingirão o ápice do conflito: a orquestra maviosa do seu noivado que era o rugitar das águas trouxe-lhe a lembrança de anos passados da “folia do seu Antunes” e a voz da mãe que agoniada gritava pelo seu nome, bem como a expectativa do noivo que ela atendeu desaparecendo para sempre, isto é, em sua fantasia vestirá, finalmente, o véu de noiva.

³ A voz homodiegética em nível extradiegético (GENETTE, s.d.) implica que o narrador não tem onisciência, portanto são inferências dele, mas a narrativa não perde vigor por conta disto. Como comentamos, trata-se o narrador de um personagem que participa da diegese, mas narra fatos acontecidos anteriormente. A imaginativa popular toma corpo nesse processo, na medida em que o narrador ouviu dizer e está contando.

3.2 “A Cavallhada”: o desencontro trágico pelo condicionamento social

O conto “A cavallhada” é dividido em sete partes previamente intituladas: “Á porta da Igreja”, “Lopo”, “A tarde da Cavallhada”, “A corrida”, “O torneio”, “A enfermidade” e “Noivos”. Normalmente, a forma conto não precisa de tal subdivisão, por ser uma história curta, com um único conflito, poucos personagens, espaço e tempo limitado. Trata-se de um texto mais voltado para o regionalismo. O narrador não apresentará as personagens em um discurso separado da ação como acontece nos textos realistas e naturalistas, mas saberemos das personagens e das circunstâncias enquanto a ação está acontecendo. Tal dinâmica confere agilidade à narrativa.

Uma rajada de vento sul, frio e cortante, varreu de lado a lado, a praça quase deserta. Foi só então que, esmaecida na penumbra do crepúsculo, surgiu á porta da igreja, ladeada pelo irmão e acompanhada dos pais, a figura angélica da jovem por quem Lopo ansiosamente esperava. Sentiu o mancebo tomar-se de uma comoção estranha que não sabia explicar: mescla de prazer e de acanhamento, de satisfação e de vexame, desejando, a um só tempo, aproximar-se dela e evita-la, como se a sua presença ali, naquele momento, equivallesse a uma falta grave e indesculpável. Neste misto de impressões curiosas e dispares se achava o espírito do moço, quando por ele passou o grupo, saudando-o. O sargento-mor sorriu-lhe, afável, e igualmente carinhoso foi o cumprimento de D. Senhorinha. (MESQUITA, 1927, p.7).

Como tratar o aspecto contraditório do amor? Como tratar essa “comoção estranha” de que fala o narrador em onisciência seletiva? Questão esta, subjetiva, muito explorada pela lírica. Para nós o importante é que existe. Inclusive, a aproximação do amor e ódio é de acentuado teor lúdico. O que fica suspenso, portanto, que não interfere na nossa abordagem é um aspecto clínico e a nós cabe abordar a estética dos seus efeitos. De qualquer forma, sabemos que o amor une as pessoas e é isto, por fim, o que os protagonistas do conto aspiram. Verificaremos, portanto, é como tal aspiração se resolve no plano do trágico.

Lopo *quer* Inês, mas a situação não está fácil para ele:

André, o cadete, bateu-lhe familiarmente ao ombro. Só Inês não teve uma expressão sequer que denotasse mais que a simples cortesia de pessoa educada — um leve aceno de cabeça, um imperceptível entreabrir de lábios, que quase nem deixou perceber as cerimoniais «boas noites» de etiqueta forçada. (MESQUITA, 1927, p.7-8).

Inês permaneceu restrita à “etiqueta forçada” do cumprimento. É de se supor, portanto, que ela não o ama. Isto explica a “comoção estranha” de Lopo. Ele a *quer*, mas percebe que

ela não o quer. Ele a espera, portanto, com desconforto. Além disso, temos uma cuidadosa configuração do espaço que amplia a angústia vivida já há algum tempo pelo jovem Lopo:

A tarde de maio, serena e lânguida, despedia os seus últimos lumes, inflectindo-se em miríades de lantejoulas no cristal das pedras do calçamento e pondo um brilho de esmeralda nova na verdura dos morros que circundam a cidade. Uma suavidade imensa flutuava na atmosfera azul e luminosa e a temperatura branda daqueles primeiros dias de inverno cuiabano convidava a longos passeios, a deliciosas caminhadas pelos bairros distantes. (MESQUITA, 1927, p.7).

Ora, “suavidade imensa”, “atmosfera azul e luminosa”, “temperatura branda”. Tudo isso está em oposição ao que se segue. Curiosamente, à presença de Inês, as condições mudam: “Uma rajada de vento sul, frio e cortante” que “varreu de lado a lado, a praça quase deserta”. (MESQUITA, 1927, p.7). Tal clima nos convida a se preparar para um duro embate de forças contrárias e não à suave realização e completude de almas gêmeas. Tal recurso estético corresponde ao que o formalista Boris Tomachévski, citado por Antônio Dimas (1994), classificou de motivação caracterizadora homóloga, no caso do tormento de Lopo. Ora, tudo conspira para a acentuação do conflito que se insinua. O narrador capturará adequadamente a situação, filtrando a alma do moço:

Sempre a mesma criatura, orgulhosa e enigmática! murmurou, entre dentes, o jovem namorado. E seguiu, **mais triste do que nunca, pela rua da Cruz das Almas**, em cujas casas silenciosas já as primeiras luzes rebrilhavam. (MESQUITA, 1927, p.8). Grifos nossos.

A situação, portanto, se mostra intensa, ele “mais triste do que nunca” e até o nome da rua é oportuno ao seu estado. Está na condição “orgulhosa e enigmática” de Inês o motivo desequilibrador. Tomando Lopo como protagonista a quem o narrador privilegia com a onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002), a narrativa será conduzida, em grande parte, a partir da sua percepção.

No segundo capítulo denominado “Lopo”, teremos a sustentação do conflito, a explicação dos ânimos de Lopo e Inês, que se colocam praticamente como inimigos “à porta da igreja”, apesar dele querer vencer sua resistência de criatura orgulhosa e enigmática. Neste segundo capítulo, além disso, há um *flashback*. O fato é que, quando criança, Inês lhe tinha simpatia e demonstrava isto abertamente, mas transformara-se, torturando-o pela frieza enquanto ele se sentia mais preso a ela. Ora, como disse Camões: “É querer estar preso por

vontade”,⁴ tentando definir as contradições do amor. Além disso, incrementando o conflito, robustecendo-lhe o ciúme, tem-se a presença na cidade de outro apaixonado pela linda donzela, o tenente de dragões Francisco Álvares. Por fim, Lopo carecia de um “pronunciamento qualquer — favorável ou não — mas que o tirasse daquela dolorosa perplexidade”. (MESQUITA, 1927, p.10). A situação é verossímil.

O terceiro capítulo, “A tarde da cavalhada”, constitui-se em precioso depoimento histórico dos preparativos da festa que dá título ao conto, como ocorria no começo do século passado, em Cuiabá. O protagonista é tirado de cena e tomam conta da narrativa os personagens com função decorativa. Uma cena repleta de figurantes, em que se descarta qualquer individualidade. (BRAIT, 1993, p.48). Isto acaba não pesando no conjunto, mas suscita uma questão fundamental, conforme lembra Lukács (1968): o acidental na representação artística. Nenhum escritor pode representar algo vivo sem elementos acidentais, porém, a casualidade tem que ser elevada ao plano da necessidade. A descrição não pesa para o leitor que no mais das vezes abomina-as. O clima da festa será transferido em termos de tensão ao ânimo das personagens. Além disso, sem comprometer o plano artístico, tal descrição é sintoma do regionalismo de Mesquita.

O quarto capítulo recebe o título de “A corrida” que, no caso, faz parte da festa, o primeiro momento. Todo o ritual é apresentado da contenda entre portugueses e mouros. O que mais nos interessa é Lopo e Inês. A filha do sargento-mor, descrita como belíssima pela pena do narrador, achava-se ao centro do camarote, “ao lado de Mathilde, a simpática moreninha, filha do licenciado Barbosa”. (MESQUITA, 1927, p.16). Entre os cavaleiros mouros destacava-se, pela sua destreza e galhardia, o moço Lopo, cavalgando um fogaço gine negro. Mathilde terá papel importante no enredo, enquanto elevada a *oponente* pelas circunstâncias.⁵ Ela também, intimamente, identificava em Inês vaidade e orgulho. As peças se casam nesse jogo de xadrez do destino. Mathilde foi alçada ao centro do furacão e participou ativamente do jogo, da disputa:

Estendeu a lança para o camarote onde Inês e Mathilde se achavam dominadas pela, mesma emoção. Não foi, entretanto, à famosa filha de Aires Moutinho que ele entregou a “argolinha”, e sim à filha do licenciado Barbosa que, num enleio enorme, estendeu a mãozinha enluvada para receber a inesperada oferta. (MESQUITA, 1927 p. 22).

⁴ Não esquecer de inserir a referência.

⁵ “O licenciado, porém, ficara com a filha [Mathilde] que, intimamente, hauria um secreto prazer na humilhação da amiga, que tinha por muito orgulhosa e cheia de vaidade”. (MESQUITA, 1927, p.24).

Ao aceitar a oferta demonstrando enorme satisfação, Mathilde criou o clima necessário para despertar o ciúme em Inês, confirmando assim as expectativas de Lopo que jogava não só na cavallhada, mas na sua relação com Inês.

O quinto capítulo recebeu o título de “O torneio”. O narrador dará destaque ao jogo de argolinhas, enquanto espaço para a galanteria dos cavaleiros. Tomachévski (apud DIMAS, 1994) faz uma significativa diferenciação de *motivos associados* e *motivos livres*. Aqueles imprescindíveis à trama, enquanto os segundos seriam apenas condutores. No jogo de argolinhas, o cavaleiro deveria tirar com a lança uma argolinha de ouro suspensa de um fio ao meio do campo, o que não é fácil, mas, feito isto, o segundo passo está em oferecê-la a uma jovem da sua predileção. “A jovem que recebia a prenda, considerava-se naquele dia tão orgulhosa como uma daquelas damas medievais a quem o galã trazia das remotas terras do Oriente a láurea das vitórias arrebatadas, em árduos combates, aos muçulmanos”. (MESQUITA, 1927, p.20). Lopo conquistará habilmente a argolinha, mas surpreendentemente oferecerá à Mathilde e não à Inês. A comoção foi grande, uma vez que as duas estavam juntas, no mesmo camarote. Uma peripécia, no sentido aristotélico. Lopo terá a resposta que tanto ansiava, do sentimento de Inês:

Na confusão do momento, não lhe passara despercebida a súbita comoção que tomara a jovem Inês, cujo rosto empalidecera, não lhe sendo possível reprimir a íntima angústia que lhe refranzira os lábios.
A estatua impassível se humanizara, delatando, numa comoção irrefreável, a natureza do seu oculto sentir. Neste entrementes, o torneio prosseguia animado, mas para Lopo nada mais havia senão o prazer imenso que lhe enchia a alma e todo o ser, ante a certeza do amor de Inês. (MESQUITA, 1927, p.22-23).

A citação fala por si. Inês cederá e Lopo entenderá que ela o ama. Se bem que para nós pode parecer apenas sintoma do orgulho ferido, mas o narrador acrescenta um detalhe significativo: “Nem de leve lhe passara pela mente [de Lopo] a ideia de que aquele movimento pudesse ser atribuído a um assomo de vaidade ou amor próprio espezinhado”. (MESQUITA, 1927, p.23). Inês retira-se e o remorso bate à consciência de Lopo. E, no caso, não se trata de simulação como a batalha de portugueses e mouros. A descrição da festa, enquanto *background*, portanto ganha em significação. Ela se torna necessária, porque dará o adequado peso social que está subjacente aos interesses íntimos das personagens.

O capítulo que se segue, “A enfermidade”, temos o que se poderia designar como tempo intercalado com o tempo do capítulo anterior. Naquele, a ação de Lopo e neste o efeito dela em Inês; naquele o foco narrativo sobre Lopo e nesse, sobre Inês: “Inês sentira-se

repentinamente incomodada e os seus pais viram-se por isso forçados a sair antes de terminada a festa”. (MESQUITA, 1927, p.24). O incômodo de Inês é o prenúncio da enfermidade. O narrador estende-se em explicações:

Lá mesmo [na cavallhada] não a abandonara a habitual jovialidade, em alegres e espirituosos comentários com a sua amiguinha, conservando-se nessas disposições até o momento em que Lopo se aproximara do camarote trazendo a “argolinha” galhardamente conquistada. Indizível fora a sua satisfação ao ver que a fortuna sorrisa ao seu companheiro de infância, por quem sentia, não obstante a frieza convencional que demonstrava em sociedade, uma dessas violentas paixões que medram, por vezes, como uma flor oculta, nas almas delicadas e sentimentais, tanto mais ardentes, quanto menos conhecidas. Ao notar que Lopo se dirigira antes à sua amiga, Inês percebeu um como surdo baque dentro de si, tal fosse o ruir de um mundo de esperanças e ilusões. (MESQUITA, 1927, p.25).

Inês nutria desde sempre violenta paixão, apesar da frieza convencional. Disso soubemos, porque a onisciência do narrador agora a selecionou como fazia anteriormente com Lopo. É o que Friedman (2002) denomina onisciência seletiva múltipla, isto é, que envolve mais de uma personagem. O recurso se mostra bastante eficaz, porque alimenta a tensão pelo sentido trágico do desencontro. O narrador poderia iluminar a consciência de Inês anteriormente, mas deixou a situação acontecer. O efeito estético foi favorável. Agora nos compadecemos de Inês pelo mistério da sua complexa interioridade desvendado.

A pressão social do mundo burguês, forte condicionante dos comportamentos, conferiu o desentendimento amoroso. Ela o amava, no entanto, Lopo não tinha clareza disso, sustentando a relação da afetividade dela por conta do passado. O jovem casal alimentava um amor que era recíproco, mas a “frieza convencional” que Inês demonstrava em sociedade leva Lopo a duvidar dos sentimentos dela, sentindo-se inclusive desconfortável quando na sua presença. Trata-se de um desencontro trágico.

E mais uma vez o amor vem à tona por meio do antagonismo interior de Lopo: o remorso é acompanhado por uma satisfação egoísta:⁶

Um sofrimento inominável entrou a torturar-lhe a alma desde esse momento. Por uma experiência, desnecessária talvez, sacrificara ele levemente a vida da pessoa a quem mais amava neste mundo? Mas, de outra parte, íntima e egoística satisfação, que repugnava confessar-se, lhe vinha, ao pensar que fora o amor da jovem por ele a causa de tudo aquilo. (MESQUITA, 1927, p.26).

⁶ Reportamos ao “soneto do maior amor” de Vinícius de Moraes: “E quando a sente alegre, fica triste / E se a vê descontente, dá risada”.

Ora, “egoística satisfação, que repugnava confessar-se”. Mesquita é pertinente na configuração de uma subjetividade que é de custo admitir. O sentimento amoroso é dissecado numa situação amorosa bastante verossímil.

No último capítulo do conto, denominado “Noivos”, vamos observar um novo equilíbrio do caso narrado. A presença de Lopo ao leito da enferma operou milagres. O noivado se anuncia situação espontânea e reconhecem, por fim que a atitude de Lopo em oferecer a conquista a Mathide fez com que Inês percebesse que ela deveria confessar esse amor, que o erro de Lopo se desfez em acerto, pois precipitou o processo que agradou a ambos. Um pedido da moça se revela adequado ao *background*, que Lopo não participasse mais das cavalhadas:

— Por quê? perguntou Lopo.

— Não quero mais lembrar-me do que já foi... Quero esquecer-me inteiramente de um cavaleiro que se mostrou ainda mais “mouro” nas ações do que nas vestimentas...

— Não fora isso, porém, acrescentou o moço, sorrindo, talvez não tivéssemos sido felizes tão cedo! (MESQUITA, 1927, p.30).

O enredo, portanto, como já insistimos acentua as contradições do amor.

Aliás, a cavallhada representa festivamente a reconquista da Península Ibérica pelos portugueses, expulsando os mouros. Ora, uma afirmação do catolicismo muito ao gosto de José de Mesquita. O que nos fica claro é que o amor se revelou por intermédio do seu contrário como o ultracatólico Mesquita sintetizou como uma atitude de mouro.

3.3 “Evocação”: o trágico na renúncia do amor

O que aproxima os contos “Evocação” e “A Cavallhada” são as contradições do amor, portanto, no sentido de fazer melhor uso das considerações teóricas abarcaremos ambos num mesmo golpe.

Além de “A Cavallhada”, os contos “Visão da ponte”, “Renúncia” e “O véu de noiva”, também, são divididos em capítulos, no entanto, não nominados, salvo indicações crescentes em algarismos romanos.

O conto “Evocação”, num único bloco, consiste basicamente nas lembranças da protagonista de um tumultuado namoro, sua primeira experiência nesse campo, que não se

reverteu em casamento. Trata-se de um: enredo psicológico (ação interior ao contrário do enredo tradicional que se pautava quase na totalidade por ação exterior), não por serem lembranças, mas por não serem alinhadas numa continuidade temporal. As lembranças da protagonista são desencadeadas pelo encontro de um bilhete do referido primeiro namorado.

Muitos anos passados; ela, revendo um dia as suas antigas lembranças, encontrara ali, no meio das cartas cujo papel começava a amarelecer, das velhas flores de laranjeira que lhe recordavam o casamento das suas amigas, as festas e os bailes d'outrora, aquela tira de papel curtinha, estreita e rasgada numa ponta e que, subitamente, numa nitidez maravilhosa, lhe trouxe a evocação suave duma velha felicidade perdida. E ela não pôde resistir a doce, à tentadora sugestão daquele pedacinho de papel amarrotado, esquecido ali a um canto, entre tantas outras relíquias, como uma coisa insignificante, muito secundária e que, todavia, representava em sua memória todo um período longo de vida, entre os seus 13 e 16 anos ... (MESQUITA, 1927, p.131).

A opção pelo foco narrativo em “Evocação”, que também vale para o conto “A Cavallhada”, consiste no que Friedman (2002) chamou de onisciência seletiva. O narrador onisciente privilegiará a perspectiva de um único personagem e manifestará em discurso indireto livre a consciência desse personagem. Trata-se do que Pouillon (1974) chamou de *visão com*, isto é, uma visão compartilhada com a personagem.⁷ Apesar de que, como já nos referimos, a onisciência seletiva em “A Cavallhada” é múltipla (duas personagens).

Temos algumas indicações significativas sobre a personagem na citação acima, o primeiro parágrafo do conto, enquanto função do espaço na narrativa, no caso o que Lins (1976) designou como espaço caracterizador. Aliás, tudo é significativo num conto bem construído enquanto ambientação:

A narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir. Mesmo admitindo-se a hipótese de desdenhar o narrador as necessidades internas do seu conto ou romance, introduzindo, por exemplo, certo espaço para não ter função alguma ou de modo absolutamente aleatório, corresponderá tal recurso a uma finalidade metalinguística. (LINS, 1976, p.106).

⁷ Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance*, prevê três possibilidades na relação narrador-personagem: a *visão com*, a *visão por trás* e a *visão de fora*. Na *visão por trás*, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus. Na *visão com*, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Finalmente, a *visão de fora*, o narrador renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, limitando-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens.

Uma das funções mais importantes do espaço na narrativa é a *caracterizadora* (1976, p.97), na medida em que, situando a personagem, informa-nos sobre o seu modo de ser, mesmo antes que a vejamos em ação. Vejam que a nossa personagem protagonista é ciosa das lembranças, antigas lembranças que demonstra sua idade, e guarda “velhas flores de laranjeira que lhe recordavam o casamento das suas amigas”, revelando a importância que dá à prestigiada instituição, o que é perfeitamente verossímil. Trata-se, portanto, de uma senhora bem tradicional que, num bilhete, “subitamente, numa nitidez maravilhosa, lhe trouxe a evocação suave duma velha felicidade perdida” (MESQUITA, 1927, p.131). Ora, estava-lhe vivo na memória aquele passado de felicidade, mas perdida. Subentende que uma eventual felicidade do presente não seja tão significativamente feliz como aquela do passado.

Preza, mau grado a si mesma, duma melancolia suave e irresistível, ela ficou algum tempo esquecida do que tinha a fazer, das ocupações caseiras, dos arranjos a terminar, numa espécie de abstração para tudo mais que não fosse aquela ideia que a empolgava irresistivelmente... Devia fazer bem uns 40 ou mais anos... Um suspiro lhe fugiu involuntariamente do peito. (MESQUITA, 1927, p.131-132)

A personagem é uma dona de casa, uma vez que o que tinha a fazer eram “ocupações caseiras”. Temos, também, situado temporalmente o passado de felicidade: “40 ou mais anos”. E temos a idade aproximada da personagem: aos quarenta ou mais anos devemos somar os dezesseis anos que ela tinha no tempo do saudoso ocorrido (enunciado). Temos, pois, aproximadamente sessenta anos. Precisão de pouca importância. Bem, o narrador absorve um oxímoro: “melancolia suave e irresistível” aquela lembrança. Ela sofre e há um certo prazer no sofrimento. Temos já posto, é constatado, que o amor é “ferida que dói e não se sente”, “dor que desatina sem doer”, como tão bem interpretou Luiz Vaz de Camões (1997, p.99). Inclusive a contundente chave de ouro: se tão contrário a si é o mesmo Amor? A pergunta é incisiva no debelar a contradição inerente.

Está, pois, configurado o problema. Vamos avançar analiticamente e demonstrar como se evidencia a inevitável tensão.

Ele morava noutra cidade, longe, dali, já velho também e havia seguramente uns 10 anos que eles não se viam... também, verem-se para que? Na mocidade mesmo, depois que ele voltara uma vez ali, a passeio, tinham-se visto muitas vezes e de que valera aquilo? Ela notou, e ele também devia ter notado, que a presença de um já não infundia, como antigamente, ao outro, aquele bem-estar e alegria passados, que é uma das manifestações exteriores do amor. (MESQUITA, 1927, p.133).

Veja que se trata de um claro discurso modalizado. Segundo Genette (s.d.) o discurso modalizado não reflete certeza, mas *parecer* (“é possível que”, “é provável”, “parece”), sugere desconfiança, dúvida. É apropriado à focalização interna. Confere dinâmica especulativa ao discurso. Mostra *menos* a face do narrador.⁸ O que tal reflexão da personagem indica é que ela indaga para si mesma uma situação que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Ela, portanto, tem lá suas dúvidas, alimenta os sentimentos por meio de reflexões, aproxima-se, assim, para mais próxima de si mesma. Ela tenta uma acomodação da situação claramente mal resolvida, justificando para si mesma o fato de não se verem. Ora, não se viam, nem conversavam por conta do arranjo institucionalizado, afinal se casaram com outras pessoas e qualquer aproximação entre eles poderia suscitar um desarranjo evidentemente trágico.

Depois, agora que tudo se acabara naturalmente, sem rompimentos nem lances dolorosos, pela simples ação do tempo, que faz esquecer tudo na vida, a ausência e a separação deveriam convir-lhes mais, **porque era nessas horas de saudade silenciosa que um poderia evocar a sós a lembrança do outro, livre dessa preocupação do presente que a proximidade certamente lhes havia de trazer. Fora bem melhor assim...** Ele, hoje, vivia distante, era rico, tinha uma grande família e deveria ser feliz; ela continuava a arrastar a vida naquele sossego monótono de província, donde nunca se afastara, cheio para ela de recordações do passado... (MESQUITA, 1927, p.132-133). Grifo nosso.

A personagem, portanto, tenta se resolver em relação ao afastamento, afinal ele *deveria* estar feliz e ela não fala da sua felicidade ou não, mas que vivia de recordações do passado. O que fica claro? Fora tudo objeto de uma confortável conveniência. Ambos tinham vida confortável e ela aceitava o destino, mas notem o detalhe da acomodação às lembranças por parte dela que, afinal, é o foco. A proximidade dos antigos namorados poderia inibir a evocação tão importante para ela, como o imaginário fosse melhor que o real. O que temos aqui senão uma situação resultante da sublimação.

Diante do destino inexorável do homem há uma saída, como identifica Schiller (1964, p.61), que está em “descorporificar-se moralmente”, isto é, conforme Anatol Rosenfeld explica: “renunciar, graças a uma livre opção moral, aos interesses vitais, de modo que se torne possível aceitar os males impostos pela natureza.” (SCHILLER, 1964, p.61).

Toda natureza age racionalmente, mas só o homem o faz cõscia e voluntariamente. O homem é essencialmente o ser que quer. Nas outras formas de vida reside a obrigação em

⁸ As outras modalidades indicadas por Genette (s.d.) é o discurso avaliativo, da sanção; o subjetivo, da pessoalidade; o objetivo, da impessoalidade e o figurado, metafórico.

sobreviver e manter a espécie. O querer humano é moral. Impedir o querer humano é uma violência que nos nega a humanidade e o homem está cercado de infinitas forças, superiores, que se impõe a sua vontade. “A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito” (SCHILLER, 1954, p.45), tornando-o apto a manter a sua vontade. Chega-se a isto *realisticamente* ou *idealisticamente*. No primeiro caso, a cultura do meio físico, o homem se opõe, dominando a natureza, mas só até certo ponto, um limite, no qual a natureza passa a subjugar-lo; no segundo caso, o homem afasta-se da natureza. Se estivesse ele envolvido somente na cultura do mundo físico teria sido vencido em seu ideal de liberdade, mas há essa outra saída: não podendo submeter sua vontade à violência só lhe resta anular toda uma situação prejudicial, e destruir conceitualmente a violência. É certo que há nisso uma submissão voluntária, uma concordância, e muito de divórcio do querer, mas não há como ser de outra forma, a não ser se destruindo.

A liberdade, assim vista, argumenta Schiller (1964, p.47) é prerrogativa do homem de formação moral. É o que ele chama de *cultura moral*. A força da natureza deixa de ser violência porque se tornou ação do homem, antes de chegar a ele. É isto que ocorre com a personagem protagonista do conto “Evocação”?

Considerava Schiller (1964, p.47) que o sentimento do belo e do sublime vão acompanhados da liberdade, uma vez que “perdem toda a influência sobre a legislação da razão”. (SCHILLER, 1964, p.49). É o *espírito* que atua e o faz fiel as suas próprias leis. A nossa independência moral, aliás, fica provada nesta combinação de duas sensações contrárias, num só e único sentimento. Sendo impossível ao objeto exibir diante de nós duas relações opostas, nós, em face dele, é que estabelecemos a oposição. Disto resulta que deve haver em nós o interesse no objeto de maneira diametralmente antagônica.

No *sublime*, sensibilidade e razão não se harmonizam como acontece com a beleza. A magia está justamente nesta contradição:

Aqui [no sublime], o homem físico e o moral são separados com a maior nitidez um do outro, pois, justamente com relação a tais objetos é que, onde o primeiro só sente as suas limitações, o outro faz a experiência de sua força e sente-se infinitamente elevado precisamente por aquilo que esmaga o outro contra o solo. (SCHILLER, 1964, p.51).

O sublime está em uma “faculdade moral absoluta” (SCHILLER, 1964, p.53), um encanto indescritível e peculiar que nenhum prazer dos sentidos, por mais nobre que seja, consegue disputar. O *sensível-infinito* nasce do emprego de todas as forças dessa faculdade.

A preocupação do homem sensível e a sensibilidade do homem racional temem entrar em contato com esse poder que subordina o bem-estar e a existência. É, pois, o supremo ideal, a boa relação do mundo físico, guardião da nossa felicidade, com o mundo moral que determina a nossa dignidade. No entanto, ainda que o dever nunca entrasse em contradição com os impulsos, situação bastante improvável, a necessidade natural, por vezes, impõe condições ao homem que nem sua força e habilidade podem pô-lo a salvo da fatalidade. “Feliz dele, pois, se aprendeu a suportar o que não pode modificar e a abandonar com dignidade o que não pode salvar!” (SCHILLER, 1964, p.61). Soube fazer isto a protagonista inominada do conto “Evocação”?

Mas não podia dizer que tivesse sido infeliz. Casara-se também, tinha filhos e netos, cuidados domésticos e preocupações sociais, nunca tivera grandes desgostos nem tristezas e a sua vida calma de senhora abastada corria insensivelmente, num largo deslize de rio aberto e sem cachoeiras, para o fim que não, deveria tardar... (MESQUITA, 1927, p.133).

Se acreditava na felicidade dele, ela “não podia dizer que tivesse sido infeliz”. Fica a tensão trágica do discurso modalizado. Sim, nossa personagem “aprendeu a suportar”, fugindo do que não podia vencer, sob o preço de deixar a vida correr, insensivelmente. O homem físico (devemos pensar o amor principalmente como uma contingência física, do corpo) e o homem moral foram separados e se esse encontrou forças, houve também *compensações* que se insinuaram na consciência da personagem:

Muitas das suas antigas companheiras e amigas não poderiam, infelizmente, dizer o mesmo e tinham tido destinos tristes, sem falar das que morreram moças, sem gozar nada da vida, senão a fugitiva e enganadora miragem dos primeiros sonhos da juventude... E ela recordava-se desta ou aquela que não tinha casado, que tinha tido “má sina”, que tinha encontrado mau marido ou que passara por grandes transe, perdendo filhos já criados, parentes queridos ou empobrecendo-se rapidamente, após uma vida de luxo e dissipação... (MESQUITA, 1927, p.133).

A tensão dramática gira entre o que fez e o que não fez. E evidente que ela reflete no que fez, porque lembra (evoca) o que não fez. Conseguiu, pois, a custo de uma manobra auto discursiva acalmar a consciência no sentido de que fez o melhor. A citação acima acomoda o espírito da personagem, pensando que a sua situação poderia ter sido pior. Ora, poderia ter sido pior, porque não foi boa. Ela precisa do autoconvencimento para acalmar a incômoda evocação. E ela avança nesse processo de ilusão.

É verdade que ela fora feliz, muito feliz, casando-se com Antunes, um ótimo homem, sem vícios, probo e carinhoso, que lhe proporcionara uma vida mediana burguesa, mas calma e sossegada, entre o amor dedicado da família e a consideração da pequena sociedade em que vivia... (MESQUITA, 1927, p.133-134).

“Antunes” é o único personagem nominado e está longe do protagonismo. Bem, ela é a protagonista, sem nome; o primeiro namorado, que suscita a invocação, portanto, indispensável no plano da sintaxe, não tem nome. O nome é muito significativo de uma localização pessoal, um designativo básico. Ao não dar nome aos personagens, o autor privilegia função, profissão, condição etc. Ao não nominar os protagonistas, mas uma parte obscura do triângulo amoroso, o autor pode estar querendo dizer: Antunes é o único real. Os representantes da “Evocação” padecem de uma, digamos assim, deformidade dramática não medida em que não existem: amaram e se negaram a efetivação do amor por conta das conveniências burguesas. Inferimos que Antunes não tenha vivido conflitos de ordem amorosa, enquanto ela e o namorado trazem o conflito que constitui o núcleo de ação dramática.

A ausência do amor encontra justificativa, por fim, na garantia do sossego. Uma compensação burguesa que nega mesmo o amor em se considerando sua contraditória natureza. De tudo que já comentamos, tomando como suporte a lírica camoniana, podemos levantar agora, oportunamente, “O soneto do maior amor” de Vinícius de Moraes.

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu, que quando toca, fere
E quando fere vibra, mas prefere
Ferir a fenecer - e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo. (MORAES, 1960, p.121).

Nossa personagem abriu mão da “eterna aventura” e se a vida não lhe foi “mal-aventurada”, isto ocorreu por conta de compensações de outra ordem, propriamente dos

paradigmas burgueses, de um espírito empobrecido de essência vital. E ela insistirá na compensação:

Fora um pouco apagada a sua vida, mas como exigir mais da sorte, que a tantas nem aquele tranquilo envelhecer concedia, fazendo-as, já entradas em anos, ter de labutar e esfalfar-se para viver ou valer-se de meios e expedientes humilhantes que o seu caráter altivo e delicado não lhe permitia. (MESQUITA, 1927, p.134).

A situação se revela bastante contraditória, na medida em que contrapõe “expedientes humilhantes” com “caráter altivo e delicado”. Uma situação não exclui a outra. Trata-se de clara perspectiva burguesa, se bem que estamos pensando em expedientes humilhantes enquanto trabalho:

Se ela tivesse casado com outro, com o que sempre ela imaginara ter por marido, nos sonhos precoces da sua imaginação de menina, teria sido mais feliz? Eis um enigma que o destino não chegara a resolver e por simples conjecturas fora absurdo aventurar-se a dar-lhe uma solução. (MESQUITA, 1927, p.134).

Ela, por fim, explicita uma evidência: não casara seguindo os impulsos do sentimento. E o questionamento que se interpõe é inevitável: “teria sido mais feliz?” O narrador pensa com ela: “A vida é sempre assim, como nós e as circunstancias a fazemos e ninguém pode imaginar com certeza, fora dos limites da realidade existente, o que ela teria sido ou poderia ser, si, em dado momento, se lhe tivesse dado um outro rumo diverso”. (MESQUITA, 1927, p.134).

Tal imprevisibilidade já mereceu atenção da lírica, também. Evidência disto é a “árvore milagrosa que sonhamos, toda arreada de dourados pomos”, conforme vislumbrou de Vicente de Carvalho (1970, p.36). A narrador avança em especulações de ordem filosófica:

O cálculo das probabilidades, que é um encanto para as almas sonhadoras e sentimentais, não tem infelizmente, senão a precisão matemática duma certeza, ao menos a aproximativa duma hipótese, em que se possa, com tranquilidade, firmar... Daí a grande incerteza humana de não saber o que teria sido melhor ou pior, numa dada circunstancia da vida, incerteza que mais aumenta e se transforma, às vezes, em verdadeira mágoa ou arrependimento, com essa ilusão que nós nos fazemos da liberdade de ação e escolha, que poderia, a nosso ver, ter transformado, um dia, a nossa vida, dando-lhe um roteiro diferente... Doce miragem que não vê que as existências seguem, como os rios, nas baixadas e vales, uma correnteza, certa e determinada, da qual não poderia desviá-las toda a inteligência e todo o desejo humano! Mas essa ilusão fugitiva é uma tortura e uma delícia para a

evocação sentida dos que já viveram um largo trecho da existência ...
(MESQUITA, 1927, p.134-135).

O narrador evidencia, pois, a trágica condição da situação humana. Temos de decidir e inevitavelmente, caímos nesse impasse como argumenta Ortega Y Gasset (1978). Ora, a vida que não vivemos, porque temos que fazer opções, sobrevive em nós, assanhando nosso espírito lúdico: e se tivéssemos tomado outro caminho? O fato é que a personagem tenta de todas as formas se justificar de não ter vivido o que, em princípio, era o seu desejo, isto é, não ter se casado com quem queria.

Voltemos à senhora que evoca o passado por meio de uma tira estreita onde estava escrita apenas uma frase, do remoto namorado, curta e inexpressiva. Inexpressiva para ela e para o narrador? Certamente, podemos inferir. Não fora inexpressiva, com certeza, para o referido namorado e nem para nós: ‘A vida de quem ama é toda um constante sobressalto de ciúme e de desejo’. Não se pode mergulhar numa análise sem nenhuma inferência e neste ponto só nos cabe inferir que a proporção do amor era incerta neles: ele tinha a consciência da natureza indômita e destrutiva do amor, conforme argumentamos trazendo à tona Camões e Moraes; mas a ela faltou fibra para abraçar tal causa, preferindo o sossego de uma vida pequena burguesa, sem sobressaltos que resultou no dilema trágico que é o núcleo do conto. A frase surgiu de uma cena violenta de ciúmes. Ela rememorará o evento, uma situação corriqueira,

Ela deixara-o para ir um pouco à janela aberta para a rua triste e enluarada e o moço, ficara só, perto da mesa, onde uma irmãzinha dela fazia a tarefa da escola. [...] Quando ele saiu, ela destacara aquela tira do caderno da irmã e guardou-a, como uma recordação, **a única que ainda conservava de todo aquele longo idílio, o mais terno e mais saudoso da sua mocidade feliz ...** Depois disso ainda se reconciliaram e brigaram diversas vezes, até a última, que, coincidindo com a partida dele, pôs fim aquele amor inquieto e sem tranquilidade. (MESQUITA, 1927, p.136-137). Grifo nosso.

A justificativa do *fim*, com todas as compensações, é sempre posta em contraponto ao peso do relacionamento em termos de amor e felicidade. Ela, como já dissemos, optou pelo *sossego* diante da *inquietação* do sentimento que, afinal, não conseguiu esquecer, permanecendo como uma situação mal resolvida. Significativo os versos de Quintana:

Eu, agora - que desfecho!
Já nem penso mais em ti...
Mas será que nunca deixo
De lembrar que te esqueci? (QUINTANA, 2005)

Não devemos pensar mais em sublimação. E se a narrativa foi encaminhada até aqui com justificativas, agora a personagem assumira a dimensão da perda:

Eles eram ciumentos demais e, por esse tempo, apesar de se amarem perdidamente, também um pouco levianos e volúveis. O seu amor de 3 anos, fora, na curta definição daquele papelinho, um constante sobressalto de ciúme e de desejo... **Doce sobressalto, que nunca mais haveria de sentir** — ela, já velha, na despreocupada comodidade da família, ele também tranquilo, no gozo descansado duma velhice boa e invejável... (MESQUITA, 1927, p.137). Grifo nosso.

A citação dispensa maiores comentários. Ora, os sobressaltos que ela não queria, optando pelo sossego, por fim, eram “doces”, doces sobressaltos, e ela lamenta a realidade de não senti-los mais, apesar de ter direcionado sua vida em outro sentido. Está nisto o profundo sentido das coisas que dentro de uma lógica racionalista não fazem sentido. O racionalismo matou a vida e está nesta morte o fundamento do trágico.

3.4 “Tia Carola” e “O último dia da mocidade”: o trágico no desviver da modernidade

Em “Tia Carola” temos, no plano superficial, uma senhora de 38 anos, que se toma infeliz por não se ter casado. Numa perspectiva mais profunda, no entanto, podemos interpretar que tal infelicidade é fruto muito mais da necessidade humana de inserção social do que um impulso da individualidade. Dizendo em outras palavras: o casamento, notadamente às mulheres, é uma cobrança social que as atinge nos primeiros anos da juventude. A sociedade, notadamente no seu requisito capitalista de produtividade suscita o casamento, mas o mesmo pode não vir criando a situação trágica, que coloca a eventual vítima numa condição de certo alijamento social. A própria designação “tia” traz uma dose de maledicência e exclusão. O narrador é sensível ao fenômeno:

Daí o chamarem-na todos amigos e conhecidos pelo nome de tia Carola, prefixo com que a boa Senhora solenemente implicava, pois não deixava de perceber o anátema que envolvia, condenando-a a ser tia de todos, designação essa pejorativa nos meios provincianos. (MESQUITA, 1927, p.58).

O narrador não insere intrusões de ordem social, mostrando-se mesmo um representante do meio, com suas contradições, mas com neutralidade. O conto, aliás, concentra-se na personagem. Massaud Moisés afirma:

O personagem erguido num conto pode constituir-se no objetivo principal, mas nunca atingirá o grau de plenitude, específico do romance. O contista centra sua atenção no exame da personagem, mas tendo em mira que deve obedecer à conjuntura própria do conto, quer dizer, sempre o fará no golpe peculiar à narrativa curta à unidade que lhe é inerente. (MOISÉS, 1971, p.113).

No entanto, por vezes, mesmo num conto, a personagem pode se fazer bastante perturbadora. Neste aspecto repousa claramente a maestria do contista e a dimensão artística da peça em questão.

Ficamos com nossa concepção, anunciada acima, dos dois planos interpretativos, afinal a personagem poderia ter se casado, mas não o fez: recusara “mais de uma proposta de casamento, por lhe não ver vantagens” (MESQUITA, 1927, p.59) e ainda “procurava consolar-se pensando que si tivesse casado poderia ter sido infeliz, encontrado um mau marido que lhe esbanjasse o dinheiro e, ainda por cima, a maltratasse”. (MESQUITA, 1927, p.62). Até alcançar o plano da sublimação da maternidade:

E ficava horas e horas insone, a pensar na sua vida passada, nos partidos que enjeitara, nos seus amores antigos, uma infinidade de ideias e lembranças a dançarem, como polichinelos, na sua pobre cabecinha de mulher... Manifestara sempre uma grande afeição sentimental as crianças, sentava-as ao colo, fazia-lhes mimos, dizia-lhes gracinhas e abraçava-as, dando-lhes palmadinhas e beijocas por todo o corpo. (MESQUITA, 1927, p.67-68).

O conflito de Tia Carola está ligado mesmo às prerrogativas da modernidade, mesmo considerando o espaço provinciano mato-grossense, e a “pobre cabecinha de mulher”. O mundo melhor, para a modernidade, era outro mundo, uma conquista para o futuro e não faltaram infinitas promessas nesse sentido (uma espécie de segundo tempo do recrudescimento capitalista do final do século XIX e começo do XX). É claro que o casamento sempre fora sustentado na amarração Estado e Igreja. Tia Carol, portanto, vive um momento de reboque das tradições e promessa de futuro. A tradição, no caso da modernidade, era um atraso, passível de superação. A pós-modernidade, para entendermos melhor a modernidade, implicou abandono desse idealismo, o fim das utopias, porque acabavam sendo uma forma de niilismo, considerando a perspectiva nietzschiana, na medida em que eram

crenças inventadas, colocadas acima do real, anulando a vida. É compreensível que se Tia Carol vivesse no século XXI seriam muito mais amenas suas preocupações, tanto com a idade como com a solteirice.

A independência da mulher, nessa nossa pós-modernidade, está ligada à conquista. O século XX foi de revoluções nesse sentido. Tia Carol não chegou a experimentá-los. Como comentamos, e no caso desse conto, tem peso, Mesquita, enquanto intelectual, sempre foi avesso ao modernismo brasileiro.

O conto “O último dia da mocidade” apresenta, também, um diferencial muito próprio da modernidade: o enredo psicológico. Por um lado, o protagonista reflete a vida pregressa, mas não de uma maneira linear, mas *flashes* de acontecimentos e sentimentos pinçados aqui e ali, conforme lhe convêm enquanto consolo de alma; mas, por outro, obedece bem o modelo realista no que se refere à verossimilhança do relato, acentuando todos os aspectos no sentido de deixá-los perfeitamente plausíveis. No segundo aspecto, parece-se muito com “Tia Carola”; no primeiro mostra-se mais profunda e mais trabalhado.

Em ambos os contos, o narrador pratica a onisciência seletiva, terminologia grafada por Friedman (2002), a onisciência neste caso se reduz somente a uma personagem. O ângulo é central e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente. Uma consequência natural da onisciência seletiva, como já comentamos, é o discurso indireto livre em que o narrador fala *com* a personagem.

No primeiro parágrafo, o espaço já nos revela alguma coisa da personagem. Gontran é seu nome:

O relógio sobre a mesa de mogno bateu lentamente as nove horas da noite. Gontran teve um ligeiro sobressalto na otomana em que estava sentado, ao fundo da sala meio escura e silenciosa. Olhou o seu relógio de algibeira como para certificar-se da hora e continuou na mesma posição, a fumar o seu cigarro quase consumido. (MESQUITA, 1927, p.116).

Espaço caracterizador.⁹ Ora, tudo sugere um estado de alma: o relógio anunciando as horas “lentamente, o fundo da sala meio escura e silenciosa”, a personagem certificando-se da hora no relógio de algibeira, o cigarro quase consumido... Tudo então é muito significativo de inquietação, ansiedade, preocupação e necessidade de recolhimento.

⁹ Conforme Osman Lins (1976, p.97) uma das funções mais importantes do espaço na narrativa é a *caracterizadora* na medida em que, situando a personagem, informa-nos sobre o seu modo de ser, mesmo antes que a vejamos em ação. O espaço caracterizador é, em geral, restrito – um quarto, uma casa – refletindo o modo de ser das personagens. Elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica, indicados ou insinuados podem sugerir sua inserção social. A projeção da psicologia da personagem, ou traços importantes, já constitui casos raros. Mas será sobre tal projeção que o espaço caracterizador neste caso nos anuncia.

O narrador acrescentou, ainda, pouco depois, a persiana verde escura. Tudo nos convida a inferências. O verde escuro por si só dá lugar para impressões lúgubres. Por que as persianas não são azul celeste? Morreram-lhe o amigo, de estreita camaradagem, e Gontran viera do enterro há poucas horas. Remoía, pois, a tristeza, caído em melancolia. Contrastando com seu estado de alma, no entanto, a família, na varanda, palestrava num recolhido e calmo serão de intimidade.

Sentia-se acabrunhado, apreensivo, preso de um abatimento que lhe não era possível dominar, nem sequer esconder aos demais. Olhava em roda de si e, pela primeira vez, parecia faltar-lhe aquela serena confiança que lhe animava os atos mínimos da existência e sentia-se incapaz de compreender a razão por que vivia. Tinha Gontran chegado, sem o perceber, a esse passo trágico da vida, de que uns se aproximam mais cedo e outros mais tarde, hora de desilusão entediada e amarga em que o viver principia a parecer-nos muito vazio no passado e muito incerto no futuro. (MESQUITA, 1927, p.117-118).

Seguem-se muitas informações relevantes nas reflexões densas do protagonista em discurso indireto livre. Acabrunhado, perdera a confiança que o animava a ponto de escapar-lhe o sentido da existência. De fato, um momento trágico da vida, como o narrador trata de explicitar: o vazio do passado e a incerteza do futuro. O sentimento trágico, portanto, não está ligado ao evento da morte, mas da sensibilidade em relação ao andamento da vida. A sensibilidade trágica suscita o viver com intensidade. É inevitável que nos venha a consciência o título do conto, sim “o último dia da juventude”. O que Mesquita queria nos esclarecer? Que a juventude é esperança e Gontran perdera a esperança, e está nisto a sua tragédia. De qualquer forma, é isto que nos indica a leitura analítica.

O descobrimento não é só *conhecimento* pelo que lhe aconteceu, mas *reconhecimento* da sua nova condição em relação à vida potencial aniquilada a que renunciou. Cabe citar Frye, referindo-se ao arquétipo de Adão e do paraíso perdido: “Esse fato, irônico em si mesmo e agora chamado *Angst* [erro de compreensão], torna-se trágico quando a sensação de um destino perdido e originalmente mais alto se acrescenta a ela”. (FRYE, 1973, p. 209). Ora, a situação trágica de Gontran provê de um erro de compreensão em relação ao acolhimento da vida, de vivê-la em toda a sua inteireza. Isto ocorre com menos intensidade, mas perceptivelmente, também, com Tia Carola. Ela constantemente evoca o passado, como vimos, e não é demais inferir, que há nisso uma procura, digamos assim, da perda.

Mircea Eliade (s.d., p. 30) exemplifica, dentre tantos outros exemplos, com o caso do herói Aquiles e de Soeren Kirkegaard. Aquele, apesar de ter-lhe sido profetizada uma vida harmoniosa com o casamento, permanece sozinho, uma vez que implicaria, no seu caso,

renúncia à heroicidade e, conseqüentemente, à imortalidade. Kirkegaard padece o mesmo drama existencial: ele não se casa com Regina Olsen para manter-se ‘único’, e espera o ‘Eterno’, relegando ao ‘geral’ a possibilidade de uma existência feliz. ‘Eu seria mais feliz num sentido finito’, conforme confessa num fragmento do seu *journal íntimo*, ‘se pudesse afastar de mim este espinho que sinto na minha carne, mas num sentido infinito, estaria perdido’.

E neste ponto da leitura do conto, sustentados pela reflexão que Eliade nos propõe perguntaríamos: Gontran, qual Aquiles ou Kirkegaard teria também se sacrificado em nome da heroicidade, aspiraria, também, ao infinito?

Vivera, entanto, até ali quase sem o notar, gozando a juventude sem sequer cuidar na sua efemeridade, procurando dela tirar o maior número de prazeres possível, sem mesmo reparar nas dores que passavam ao seu lado. Só agora este golpe inesperado na sua sensibilidade afetiva viera despertar-lhe a ideia dolorosa da situação em que se achava, de par com a sensação angustiosa de ver-se tão isolado nas vésperas da velhice. Tinha outros amigos, parentes, mas, a despeito do muito que lhes queria e era por eles querido, sentia a falta de alguém que lhe compreendesse a alma pela inteligência mais do que pelo carinho. (MESQUITA, 1927, p.117-118).

Ora, Gontran, digamos assim, *perdeu* a vida, perdido nos prazeres superficiais dela, inenso às dores ao seu redor, isto é, à problemática da vida. No caso de Tia Carol, podemos alinhá-los no mesmo drama, no entanto, ela, pelo menos, se comprometeu mais. Se renunciou ao casamento, foi porque se aproximou mais dele.

Voltando a Gontran, a morte do amigo atingiu-lhe a sensibilidade fortemente, pela primeira vez, anunciando-lhe a inevitável solidão da sua velhice, de uma afetividade efetivada antes de tudo pela inteligência. Como resolver este impasse trágico?

Via que lhe era mister o afeto de uma pessoa que lhe fosse ligada pelos laços indestrutíveis de uma dessas afinidades espirituais solidamente radicadas no mutuo entendimento das almas, amizade mais intelectual que afetiva, e na qual entrassem, de metade, semelhanças de caráter e paridades de gosto estético. Tivera um grande amigo que lhe dera, por vezes, a ilusão de ter encontrado essa alma gêmea da sua, feita para entendê-lo naquilo que de inteligível possuía a sua complicada organização psíquica. (MESQUITA, 1927, p.118).

Ratifica-se o que já estava posto anteriormente: *almas gêmeas* com a relação alicerçada pela inteligência e que desse conta de uma complicada organização psíquica. Mesmo à primeira leitura do conto, sabemos que o narrador, neste mergulho interno à

personagem, chegará na questão do amor e tudo que o envolve. Por enquanto, fala-se de *laços indestrutíveis*, *afinidades espirituais*, *semelhança de caráter* e *paridade de gosto estético*, *alma gêmea*, *amizade*, mas o amor é outra coisa e toda esta longa argumentação haverá de chegar lá. Afinal, o que estava subjacente ao pensamento dele era a solidão de não ter feito continuidade de si, por meio de uma mulher e filhos.

Esse amigo fora Eduardo — alma simples de bom, espírito culto, forrado de uma sadia inteligência. Ei-lo, porém, arrebatado ao seu convívio, numa dessas surpresas com que a morte nos fere, dando-nos, ao vivo, a real noção de nossa fragílissima contingência! E a Gontran, não lhe parecia possível acreditar ainda na realidade e com ela conformar-se. Pobre Eduardo! repetia, uma, dez, cem vezes, de si consigo, numa lastima inconsciente, pois, no seu íntimo, á mais acurada análise, não via, porque deplorar assim os que morrem, parecendo, a rigor, que, nessa separação, mais infelizes são os que ficam... Pobre dele, sim, que ficava só, justamente agora ao abeirar-se dos 50 anos, quando a mocidade lhe fugia, apesar do apego desesperado com que tentava prendê-la e prolongar por mais tempo a doce ilusão de felicidade que ela leva consigo. (MESQUITA, 1927, p.119).

Como podemos observar, refletindo acerca do estilo de José de Mesquita, de molde realista, como já comentamos, o narrador, envolve o problema, sempre tomando cuidado de retomar questões já colocadas. Pois bem, Gontran lembra do bom amigo, “forrado de sadia inteligência”, usurpado, no entanto, dos convívios dos vivos a demonstrar “nossa fragilíssima contingência”. Mas, ao mesmo tempo em que lastima a prematura morte do amigo, reconhece, numa acurada análise que infelizes são os que ficam: “Pobre dele, sim, que ficava só, justamente agora ao abeirar-se dos 50 anos, quando a mocidade lhe fugia, apesar do apego desesperado com que tentava prendê-la e prolongar por mais tempo a doce ilusão de felicidade que ela leva consigo”. (MESQUITA, 1927, p.119). Pois sim, bate-lhe a dolorosa consciência de que a mocidade lhe foge, levando consigo a felicidade. Ora, é a mesma situação de Tia Carola que, sendo mulher, vive outra expectativa em relação ao casamento, mesmo porque uma mulher não se casava por conta do querer, principalmente no começo do século passado: “Tia Carola não se tendo casado até essa idade fazia supor a toda a gente, menos a ela talvez, que se não casaria mais. (MESQUITA, 1927, p.58).

Gontran passa a refletir sobre os laços parentais que não lhe bastavam. Lembra da presença dessas novas famílias que se formaram da sua, “enquanto ele permanecerá solitário no tronco já ressequido do lar paterno, lhe trazia maior pesar e angustia, frisando o contraste de sua solidão em meio à alegria gárrula dos demais”. (MESQUITA, 1927, p.120). Tia Carola

não chegou ao extremo do descontentamento em relação ao contato da numerosa família, mas demonstrava sim certa amargura:

Vira casar, uma por uma, as irmãs e as amigas e nascerem os sobrinhos, crescerem e fazerem-se rapazes e moçoilas. Destas, algumas já lhe chegavam pelos ombros, moças feitas, o que era, para Tia Carolina, motivo de secreta e mal dissimulada tristeza, vendo que, dentro em pouco, chegaria a vez delas, enquanto a sua tardava tanto, fazendo-a esperar indefinidamente... (MESQUITA, 1927, p.59).

E tem mais:

Às vezes, refletindo, a sós, na desigualdade da sorte e no destino que lhe coubera, Carolina sentia uma, indefinida amargura, como a ele alguém que se visse traída, abandonada pelas pessoas que mais deviam estima-la e que se deram pressa em deixa-la para seguirem o primeiro desconhecido que lhe falara de amor...

E sentia-se envelhecer sozinha, num abandono ingrato, enquanto as irmãs e amigas, se iam casando, vivendo entre as alegrias do lar, no doce aconchego dos maridos e dos filhos... (MESQUITA, 1927, p.61-62).

Tia Carola culpa aos outros, mas Gontran demonstra mais clareza da dimensão da renúncia que fez:

A estes [parentes casados e com filhos] a vida sorria, de certo, e, apesar dos inevitáveis dissabores e contratempos domésticos, sentir-se-iam confortados pela doce solidariedade da família, profundamente egoística dentro dos seus muros, que mesmo querendo fazer dela participar um estranho, dificilmente lhe poderá transmitir, em toda a sua pura efusão, a calidez dos afetos em que se apura. (MESQUITA, 1927, p.120).

Tia Carola, por sua vez, tinha mais inserção na vida das irmãs, sobrinhas e sobrinhos, absorvendo, no entanto, a custo os novos tempos:

De resto, as pequenas alegrias do lar, ela as sentia, como um reflexo dos lares alheios, nos dias em que ia passar com as irmãs, ou amigas casadas, e a sua alma simples e comunicativa se expandia, sem reservas, entre a algazarra das crianças e as boas palestras familiares. (MESQUITA, 1927, p.62-63).

O melancólico Gontran sente o peso da superficialidade (leveza) em que viveu e vive um momento de constatação da *insustentável leveza*. Por ter fugido dos problemas, egoisticamente, trazia agora o sentimento de ser um estranho na própria família que não

poderia lhe dar o afeto que agora tanto carecia. Ora, ele não construiu vínculos propriamente seus.

O conflito trágico é de menor proporção em “Tia Carola” por conta do egoísmo que ela não explorou com tanta firmeza como Gontran, afinal ela se rendia em atenção e doações aos mendigos, bem como era confidente dos sobrinhos e sobrinhas, e, ainda, a sua relação com a negrinha Mariazinha era bem mais intensa, por maternal, do que a relação de afetividade intelectual de Gontran e Eduardo. Cabe lembrar, antes de avançarmos, o paralelo que estabelecem nos contos Mariazinha e Eduardo.

Uma das compensações de Tia Carola era a independência financeira, pois possuía duas casas: uma em que vivia e outra que alugava para suprir-lhe os gastos que eram poucos e se combinavam ao seu tino administrativo o que resultava em uma vida confortável. “Fora feliz, ainda assim: vivia só, é verdade, mas tinha todo o conforto, toda a liberdade, tinha uma boa criadinha e, afinal, bastava-lhe aquela independência de não precisar de ninguém, de ter do seu o bastante para passar, sem ter que incomodar aos outros...” (MESQUITA, 1927, p.62).

Gontran morava na casa dos pais falecidos:

Das suas irmãs e irmãos em número de oito, todos dispersados em busca de novos ideais, apenas ele ficara, guarda do lar antigo, tão cheio de reminiscências, tendo agora, de uns meses atrás, a minorar-lhe a solidão, a companhia de uma irmã viúva, que, à mingua de recursos, que lh’os não deixará o marido — um perdulário — viera abrigar-se, com os seus cinco filhos, à sombra patriarcal do solar da família. (MESQUITA, 1927, p.120).

Só Gontran, portanto, ficara no lar antigo. O narrador não se estende sobre a questão, mas este *ficar* está no pacote das suas renúncias em assumir os *problemas* da vida. O recente convívio com irmã e sobrinhos diminui-lhe a solidão, mas, como já ficou claro, não passa de um superficial paliativo. E o narrador intensificará o conflito, agudizando a melancolia de Gontran:

Esse velho casarão, tipo das antigas propriedades brasileiras, grandes como as virtudes dos que as habitavam, vinha despertar-lhe a evocação da vida comum em família, dos seus dias de menino, tão felizes quão distantes. Tudo daquele tempo ia-se acabando, quando já não havia acabado... (MESQUITA, 1927, p.120-121).

Gontran, afinal, não experimentou os rituais de passagem que, no caso, se evidencia na saída da casa paterna. Aproximam-se novamente em se considerando que o casamento também se efetiva como ritual de passagem:

Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. (ELIADE, 1992, p.87).

O rito de passagem por excelência é o início da puberdade (da infância ou adolescência à juventude), mas nascimento, casamento e morte são ritos: trata-se sempre de uma iniciação que “envolve mudança radical de regime ontológico e estatuto social”. (ELIADE, 1992, p.89). Pode-se, inclusive, enumerar o fenômeno:

Em outras palavras, o primitivo coloca seu ideal de humanidade num plano sobre humano. Isto quer dizer que: (1) só se torna um homem completo depois de ter ultrapassado, e em certo sentido abolido, a humanidade “natural”, pois a iniciação se reduz, em suma, a uma experiência paradoxal, sobrenatural, de morte e ressurreição, ou de segundo nascimento; (2) os ritos iniciáticos comportando as provas, a morte e a ressurreição simbólicas foram fundados pelos deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos: **esses ritos têm, portanto, uma origem sobre humana, e, ao realizá-los, o neófito imita um comportamento sobre humano, divino.** É importante reter este fato, pois nos mostra mais uma vez que o homem religioso se quer diferente do que se encontra ao nível “natural”, esforçando-se por fazer-se segundo a imagem ideal que lhe foi revelada pelos mitos. O homem primitivo esforça-se por atingir um ideal religioso de humanidade, e nesse esforço encontram-se já os germes de todas as éticas elaboradas mais tarde nas sociedades evoluídas. (ELIADE, 1992, p.90). Grifo nosso.

Ora, o caminho da completude negado tem um peso incomensurável. O não renascimento é uma ratificação prematura da morte. É verdade que nas sociedades religiosas modernas, a iniciação já não existe como ato religioso. Mas está neste ponto a explicação mítica para a melancolia de Gontran e de Tia Carola, guardadas as devidas diferenças, principalmente em se considerando a questão de gênero. E robustece-o a ideia da morte que “infundia-lhe um instintivo horror”. (MESQUITA, 1927, p.121).

A morte não nos deveria causar horror, mas causa. Está nisto um aspecto da tragicidade da vida: queremos viver, mas vamos morrer. No caso de Gontran, no entanto, o

horror toma uma proporção descabida e é verossímil que isto ocorra pela ausência dos rituais de passagem em sua vida.

Pois toda a existência humana se constitui por uma série de provas, pela experiência reiterada da ‘morte’ e da ‘ressurreição’. É por isso que, num horizonte religioso, a existência é fundada pela iniciação; quase se poderia dizer que, na medida em que se realiza, a própria existência humana é uma iniciação. Em suma, a maioria dos homens “sem religião” partilha ainda das pseudo religiões e mitologias degradadas. Isso, porém, não nos surpreende, pois, como vimos, o homem profano descende do *homo religiosus* e não pode anular sua própria história, quer dizer, os comportamentos de seus antepassados religiosos, que o constituíram tal como ele é hoje. (ELIADE, 1992, p.100).

Dois aspectos fundamentais podemos tirar desta citação, diretamente ligada ao nosso interesse a nossos personagens: 1) Gontran e Carol construíram horror à morte porque não desenvolveram os rituais de iniciação que implicam morte e ressurreição; 2) trazem arquetipicamente tal herança como todos nós, isto é, o comportamento de seus antepassados religiosos.

A morte está presente profundamente em uma cultura, reunindo nossas impressões da vida e seus valores, enquanto indivíduo e sociedade.

A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem como base naquilo que vemos como a realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como um senso trágico da vida. (WILLIAMS, 2002, p.81).

O que argumentamos é que não ter vivido plenamente, como fez notadamente Gontran, sintonizado somente nos prazeres superficiais da vida, implicou, digamos assim, em medo exagerado de morrer, mesmo em se tratando da aversão à morte como “senso trágico da vida”.

Gontran levantou-se, num ímpeto, irado contra si, contra aquele “outro”, aquele, “intruso” que lhe pretendia, á viva força, subjugar a consciência e dominar a vontade. Estava moço ainda, embora os seus 47 anos e o muito que lhe parecia haver vivido nesses intensos dias da mocidade tão cheia! Sentia-se ainda estuante de vida, de desejo, de esperança ... (MESQUITA, 1927, p.121-122).

A personagem demonstra um transtorno psicológico, identificando mesmo um “outro” que o tenta subjugar pelo abatimento. Em diversas circunstâncias o narrador aplicou o termo melancolia. O *Dicionário de psicologia prática*, de PEREIRA LIMA (1973, p.358), refere-se à melancolia nestes termos:

Afecção mental muito frequente, caracterizada por depressão relativamente acentuada, sentimento de incapacidade, falta de interesse pela vida, desgosto de viver. Este estado pode chegar até a **inclinações para o suicídio**, podendo também manifestar-se através de ansiedade, insônia, e às vezes, **idéias delirantes de auto-acusação**, indignidade etc. [...] por alguma ação real ou imaginária. (Os grifos são nossos).

Sim, a falta de interesse pela vida, a depressão (“E Gontran sentia-se muito só e fatigado, como após uma longa viagem”), colocam-no adequadamente no quadro de melancolia. Conforme GARNIER & DELAMARE (1984, p.699), a melancolia pode remeter ou passar ao estado crônico. Gontran não se deixa abater como demonstra sua luta contra o “outro” e afirma agora seus 47 anos em contraponto a momento anterior das suas elucubrações que se punha próximo aos 50 anos. Há um matiz de positividade, de resistência, neste seu súbito posicionamento incisivo. E a tensão se intensifica entre o eu e o outro:

Que cousa horrível deve ser a velhice! Que triste ver apagar-se a febre dos sentidos e bruxulear o lume da confiança no futuro! Mas a ele ainda lhe faltava muito para chegar a esse ponto... Ó seguramente muito ainda lhe restava prelibar no cálice dourado da existência! Mas, então, por que se sentia tão outro, tão diverso do que fora antes, *tão estranho a si mesmo?* **Fazia-se, dia a dia, mais egoísta, mais cético, mais sem ideal.** (MESQUITA, 1927, p.122). (Os grifos são nossos).

Temos mais claramente configurado o quadro doentio da melancolia nesta perda do ideal. Gontran estabelece forte dicotomia entre juventude e velhice. Mais uma situação reveladora da sua condição trágica e ele acaba suscitando o que deveria ter feito e não fez, como o casamento que, como vimos, também constitui-se num ritual de passagem. A cena é bastante reveladora.

A dramaticidade no conto “O último dia de mocidade” ganha em muito de “Tia Carola”. Há naquele um rastreamento psicológico, enquanto nesta uma preocupação com os ditames externos que a perturbam.

Gontran, em seguida, associará a extinção da mocidade ao cigarro que se consome, mas o que é significativo é a imagem representada no cinzeiro: “[...] uma ninfa perseguida por um sátiro capripede e veloso...” (MESQUITA, 1927, p.122). Seria a imagem do sátiro,

ironicamente, mais reveladora do apagar-se da sua mocidade? Morria, pois, o sátiro Gontran. Nenhuma sombra dionisiaca na figura de Tia Carola. Um pragmatismo que poderia se revelar trágico se o conto não fosse um corte determinado numa situação que, no entanto, se insinua trágica.

Este nos parece o momento oportuno para inserir a teoria da tragédia, por conta da menção ao sátiro.

Refletir sobre o trágico implica retomar a tragédia e tomamos a filosofia de Nietzsche em relação à tragédia grega.

Em princípio a tragédia era coro e nada mais. O coro da tragédia primitiva requer um terreno “ideal”, acima das sendas reais do perambular dos mortais. A tragédia ficou livre de se submeter a uma retratação servil da realidade. Isto não deixa de ser um fato desconcertante para nós, observa Nietzsche (1999, p.54). O coreuta dionisiaco, o sátiro, vive numa realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto. Com ele começa a tragédia e da sua boca fala a sabedoria dionisiaca. O consolo metafísico da tragédia: “aparece com nitidez corpórea como coro sátiro, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos”. (NIETZSCHE, 1999, p.55).

Ora, o que é a civilização? Tudo o que construímos, depois da perda do paraíso. O que somos afinal? Sátiros em busca do deus esfacelado, Dioniso. Depois matamos Deus novamente, na figura do Jesus, o filho, o Deus vivo. Os arquétipos se combinam na nossa consciência trágica.

Na leitura nietzschiana, o coro de sátiros é a imagem mais verdadeira, mais real, mais completa da existência (*coisa em si*), em oposição ao homem culto (*aparência*), embora este se considere a única realidade. Como tal evidência coloca em xeque a postura de Gontran e ele padece dramaticamente a situação de fundo psicológico. O seu drama inclusive da a dimensão da situação de Tia Carola que se torna, digamos assim, mais claramente trágica a nossa sensibilidade.

Na perspectiva de Nietzsche (1999), tal como a tragédia mostra a evidência eterna desta essência da vida, apesar da perpétua destruição da aparência, também o coro de sátiros exprime, simbolicamente, a relação primordial da coisa em si com a aparência. A imagem do sátiro, para os gregos, era acompanhada pela visão de uma natureza ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura. Ora, o

trágico está na complexidade do mundo que criamos e como o criamos sem que isto represente nenhuma negação ou censura, mas uma evidência da condição humana.

Representava, pois, o sátiro, o tipo primigênio do homem, a expressão das suas emoções mais altas e mais fortes, o sonhador entusiasta que cai em êxtase na presença do deus, a voz profunda da natureza que proclama a sabedoria. “O sátiro era algo de sublime e de divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco.” (NIETZSCHE, 1999, p.57). O homem culto, diante dele, torna-se uma caricatura mentirosa. O pastor do idílio moderno, por sua vez, não é mais que um composto de ilusões que a cultura opõe à natureza. O grego dionisíaco, esse quer a verdade e a natureza em toda a sua força, e porque a quer, vê-se encantado em sátiro.

O sátiro, digamos assim, é vislumbrado no universo de Gontran que, como vimos, buscava consolo da intelectualidade e está infinitamente longe da austera e boa Tia Carola que se assustava com qualquer vestígio de Dioniso.

Mas, como apontamos, Gontran não reflete sua condição a partir da imagem do cinzeiro, mas do cigarro que se esvai. Mas, digamos assim, o mal está feito, dissimuladamente. O sátiro suscita na nossa consciência o horizonte trágico do protagonista que se combina à ambientação *reflexa*:¹⁰

O *tique-taque* monótono do velho relógio começou a impressiona-lo, fazendo avolumar-se lhe n’alma toda a sombra e todo o silencio de entorno? Através dos vidros esmerilhados das janelas, a paisagem se abria no desconsolo infinito de uma noite de inverno. Ouvia-se, de instante a instante, o barulho surdo dos carros que passavam, abalando o lajedo. (MESQUITA, 1927, p.123).

Implica, pois, uma *atmosfera* trágica.¹¹ O formalismo russo designará o fenômeno como *motivação caracterizadora homóloga*, muito adequado ao conto em que todos os recursos são subvertidos para robustecer o desfecho.

A *ambientação* suscitará reflexões do passado:

Perdera o melhor de sua mocidade num vago sentimentalismo doentio que o fizera desejar todos os gozos sem a coragem de os acometer... Mesmo depois que começara a viver, não lhe lembrava ter passado por nenhuma emoção

¹⁰ Conforme Lins (1976), o espaço é percebido pela personagem sem a colaboração sistemática do narrador que acompanha a perspectiva da personagem numa focalização interna e visão *com*.

¹¹ Lins (1976, p.76) designa, como *atmosfera* à ideia de espaço invariavelmente de caráter abstrato – “de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca”.

forte, pois que, tímido e de um fundo romântico invencível, fugira sempre a todas as situações violentas. Os seus amores foram, a princípio, doces idílios, breves e apagados, dessas curtas ligações sentimentais que o tempo se encarrega de fazer e desfazer... (MESQUITA, 1927, p.123-124)

Sim, ele não vivera com a devida intensidade o que o levou a este sentimento de perda da mocidade, fugira das situações violentas, isto é, amou superficialmente, curtas ligações sentimentais que não foram suficientes para levá-lo ao casamento, na passou pelos rituais de passagem. Tia Carola, por sua vez, como já dissemos, não passa por um rastreamento psicológico tão profundo. Ela, por conta do pragmatismo, não encontrou vantagem nas propostas casadoiras e era fundamentalmente, organicamente séria: “Não se lhe apontava, nem nos tempos da garrida mocidade, a menor leviandade e a maledicência própria do lugar pequeno em que vivia jamais lhe encontrara brecha na reputação de moça discreta”. (MESQUITA, 1927, p.58).

Gontran avançará em suas reflexões em que procura a coerência do seu estado de alma, e o narrador fala com ele: “Gontran não se recordava de haver amado, de ter sentido essa necessidade imperiosa de amar, que os poetas, como os psicólogos, proclamam como uma das **funções primárias do homem**”. (MESQUITA, 1927, p.124). (O grifo é nosso). Chegou-se à indagação que já havíamos anunciado em outras palavras. Quando não se vive com intensidade invocamos o tempo perdido como uma tragédia pessoal.

Instintivamente, evocava, numa longa seriação mental, as que se haviam ligado à sua vida sentimental, desde os 15 anos... Claras e louras, de lábios desabrochados e em sorrisos que eram promessas de beijos; morenas e lânguidas, de olhos dormentes e cheios de mistérios; meigas ou sensuais; submissas ou caprichosas; risonhas ou melancólicas; constantes ou volúveis; resolutas ou tímidas; fortes ou frágeis, — todas as que o tinham amado, em meia hora de *flerte* ou em longos meses de convivência amiga, todas desfilaram ante os seus olhos d’alma, cheias do mesmo encanto que a saudade lhes emprestava, na idealização fantástica em que as revia... (MESQUITA, 1927, p.124-125).

Digamos assim, a asseverar o conflito trágico, que Gontran teve infinitas possibilidades de atender à *função primária do homem* de se realizar por meio de amor. O mesmo ocorreu com Tia Carola: o amor não vingou. Não há comentários do narrador sobre as aproximações amorosas dela, ao contrário das muitas de Gontran:

A conta delas nem ele mesmo o sabia: foram tantas, mas todas vieram, detiveram-se, em longos colóquios, em olhares furtivos, em idílios deliciosos, um dia, um mês, um ano, e depois partiram... De umas ficara-lhe

apenas na lembrança a florescência espiritual de um sorriso ou a réstea luminosa de um olhar; outras ligaram-se mais de perto a sua vida, foram suas, deram-lhe essa vertiginosa ilusão da ventura amorosa, mas também, em lhes chegando a hora da partida, o abandonaram ... (MESQUITA, 1927, p.125).

Sobrevivia nele um sentimento de abandono. Fora abandonado e a culpa era dele, situação, portanto, bem coerente ao seu estado de melancolia, de autoacusação: “Ah! Pensou Gontran, é preciso sentir passada a mocidade para se compreender todo o bem e todo o mal de viver!” (MESQUITA, 1927, p.125). Tia Carola, pelo menos, se salva dessa culpa. Ela culpa os outros, como já comentamos.

As quatro últimas citações do conto “O último dia da mocidade” constituem-se um único parágrafo, bem longo, que acabará na citação abaixo. Não é sem justificativa que assim seja. O efeito está na concentração do conflito, no sentido de intensificar o efeito trágico. Primeiramente, Gontran não se recordava de ter amado, depois temos as lembranças dos leves idílios, numa longa seriação mental como a ratificar a ausência de um amor intenso, até concluir que perdera a conta de quantas mulheres passaram superficialmente pela sua vida e, por fim, a trágica consciência que é preciso sentir passada a mocidade para se compreender todo o bem e todo o mal de viver. Imediatamente abaixo, em ambientação reflexa, uma atmosfera inusitada:

No silencio do quarto ouviu-se de novo o surdo ruído do relógio, a soar pausadamente as dez horas... Gontran não deu pelo tempo que fugia, e continuou a reviver sozinho, no retiro sombrio do aposento, numa saudade dolorosa, a sua mocidade quase extinta. Uma singular voluptuosidade lhe vinha dessas recordações. Ele vivia integralmente o seu passado e sentia, na nítida flagrância das cousas reais e presentes, velhas emoções de vinte e trinta anos atrás. (MESQUITA, 1927, p.125).

O silêncio do quarto, o surdo ruído do relógio, o retiro sombrio do aposento, a saudade dolorosa, mas, apesar de tudo “uma singular voluptuosidade” que vinha das recordações. Nem tudo está acabado. A mocidade, enquanto força e esperança no futuro, ainda sobrevive nele e se efetiva um debate vigoroso em o *eu* e o “outro”. Enquanto a melancolia tenta roubar-lhe a esperança, Gontran resiste como pode:

A sua memória flutuava deliciosamente entre essas reminiscências. Prazer virgem dos primeiros encontros, aventuras duvidosas e incertas, lances imprevistos, acre sabor de desejos irritados e frustrantes, anseios desfeitos ante o impossível, voluptuosidades imaginadas e, ao cabo, cheias do travo amargo da desilusão... **Gontran se agoniava ao pensar que tinha perdido,**

voluntariamente, o melhor de sua vida, nessas aventuras sem alcance, nessas peripécias de novela, nestes trechos de um grande romance a que faltassem os mais belos capítulos **Não, nada perdera, sussurrava-lhe outra voz, pois que, de par a tanto desejo malogrado, quanta hora feliz essa evocação lhe vinha avivar!** (MESQUITA, 1927, p.126). (Os grifos são nossos).

Sim, resistência. “Nada perdera”, a evocação despertava-lhe a felicidade. Vive isto num robusto antagonismo interior. E se vive com intensidade a luta continua. Mas o que representa a realidade dos seus 47 anos?

Sim, mas, ao cabo de tudo isso, que lhe restava agora, ante a chegada fatal e dorida da velhice? Um enorme, invencível desânimo tomou-o, varrendo-lhe a alma como um vendaval repentino... Acordado da meiga ilusão da saudade, Gontran olhou, com espanto e horror, a realidade que o cercava. Velho ... Não, ele não era propriamente um velho... Aos 47 anos, muitos ainda começam a viver. Mas Gontran sentia que já vivera muito, que a existência, dali por diante, já lhe não poderia oferecer nem encanto do imprevisto nem o incentivo do desconhecido. (MESQUITA, 1927, p.126-127).

O conflito cresce em tensão, esperança e melancolia se rodiziam rapidamente na *psique* conturbada de Gontran. Era um velho ou não era um velho? O significativo é o sentimento de impotência diante ao que o futuro pode lhe oferecer, acordado da meiga ilusão da saudade.

Por fim, vencerá o “outro”, a melancolia, a desesperança em detrimento à felicidade:

Tudo para ele era gasto, vazio, sem expressão nem sentido preciso. O que, por ventura, empreendesse para o futuro já traria, no fundo, o vago receio do insucesso, o saibro envenenado da dúvida, a vermina voraz da desilusão. Viver mais seria sentir diariamente, constantemente, o antegosto da morte, e provar, numa agonia longa, o travo doloroso da desesperança. Ouviu vozes na sala de jantar, ruído de crianças que corriam, numa alacridade, brincando e cantando... (MESQUITA, 1927, p.127).

Em momento anterior, diante de um ambiente sombrio, Gontran resistia. Agora, diante no antegosto da morte, a vida vem gritar-lhe pela voz de crianças brincando. A tensão continua. Os convites para viver, para participar vêm de toda parte: a irmã que ralhava com a caçula de três anos; jovens que passeavam; um automóvel em desabalada corrida. Aborrecido com a vida lá fora, que sorria, Gontran toma um livro de um poeta novo “que, na cinzeladura das estrofes de ouro, cantava os enleios da paixão nascente...” (MESQUITA, 1927, p.128). Era o fim, uma leve contrariedade dos fósforos que se recusam a acender para o cigarro o leva a uma forte contrariedade nervosa. Tudo indica que se trata de um ataque cardíaco:

Acudam! Acudam! Eu morro!

A irmã e os sobrinhos correram, numa ânsia, e encontraram-no caído ao fundo da otomana, muito pálido, com as mãos ambas a sustentar o coração, a dizer-lhes, baixinho:

É a morte!... Não! Não! Eu não quero ainda morrer! (MESQUITA, 1927, p.129).

A situação não é tão dramática em “Tia Carola”, isto é, ela não alcança uma síncope. O fato que não comentamos anteriormente é que Mariazinha, como não contava Tia Carola, deixou-a por conta de uma relação amorosa:

Nesse dia, ao regressar para a sua casinha, sentiu-se só, inteiramente solitária, já no declive melancólico da velhice tristonha e não pode conter-se que não deixasse deslizar pelo rosto uma lágrima, lenta, longa e silenciosa: Até aquela... Até a Mariazinha... Só eu é que não pude ser feliz! (MESQUITA, 1927, p.71).

Este é o final do conto “Tia Carola”, uma constatação da ironia da vida, ironia trágica. A vida continuara para ela. Gontran, no entanto, morrerá? Se a infelicidade é o fim para “Tia Carola”, “O último dia da mocidade” tem um final em aberto.

Devemos considerar que os impactos que os contos nos causam resultam do tratamento estético. Os sabores de Tia Carola diferem dos de Gontran: nela a preocupação vem de fora, nele nasce de perscrutações interiores.

Os finais em aberto não implicam inacabamento. Foi decerto um sintoma de incerteza da modernidade, mas havia, ainda, uma confiança no futuro. As reflexões sobre a pós-modernidade se faz maneira oportuna se olharmos, agora, para a modernidade.

Na modernidade o que se entendia por mundo melhor era sempre outro mundo, do futuro. A própria tradição viria a ser, para os modernos, conforme Bauman (*Modernidade Líquida*), um atraso que se fazia necessário superar para progredir. A Modernidade gerou uma perspectiva egocentrada: “A tarefa dos indivíduos livres era usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar: seguindo fielmente as regras e os modos de conduta identificados como corretos e apropriados”. (BAUMAN, 2001, p.14). A pós-modernidade implicou abandono desse idealismo.

Como argumentamos, o final em aberto do conto é mais um questionamento do futuro e não uma negação dele.

No drama moderno, encontramos a pretensão otimista da totalidade minha, do mundo, do Estado. No trágico pós-moderno, há uma preocupação pela *interidade*, que induz à perda do pequeno eu em um Si mais vasto, e de alteridade, natural ou social. O narcisismo individualista é dramático, a primazia do tribal é trágica. (MAFFESOLI, 2003, p.8).

Perdemos a perspectiva de futuro, mas argumenta Maffesoli (2003), o cotidiano alcançou lugar de verdadeiro princípio da realidade, um *eterno presente*, e a vida ordinária tornou-se o solo da renovação comunitária. Maneiras próprias de um tempo arcaico, do obscurantismo, podem agora ser retomadas: modos dionisiacos, tribais, nômades já não são simplesmente marginais, mas contaminam aos poucos o conjunto das práticas pós-modernas. Passou-se de um tempo monogramático, linear, seguro a um tempo policromático, trágico por essência, presenteísta e que escapa ao utilitarismo burguês. Apesar da aparente uniformização do mundo (globalização) o que existe é uma multiplicidade de atividades, de mestiçagens, de sincretismos musicais, filosóficos e religiosos.

Ser jovem, conforme Maffesoli (2003, p.11) é um novo imperativo categórico que atinge a todos. Na modernidade vigorou a figura do homem adulto e realizado, na pós-modernidade, e isto é muito significativo as nossas reflexões, nasce o mito do *puer aeternus* (eterno jovem): se propaga a sombra de Dioniso em nossas megalópoles. Somos, por fim, todos sátiros, seguidores do deus. Gontran e Carolina não poderiam entender e isto nos diz muito. José de Mesquita também não. Ele não poderia entender as prerrogativas da pós-modernidade, mas entendia muito bem a consistência trágica dos conflitos humanos na modernidade. A velhice perdeu peso, não só porque o nível de expectativa de vida aumentou, mas porque a vida apresentou-se outras motivações à vida comunitária.

Gontran e Carolina vivem conflitos trágicos por conta da inadequação ao tempo? Eles se sentiam velhos e sem perspectivas por conta dos paradigmas da modernidade? Ora, certamente o aspecto trágico que envolveu ambos mereceria outro tratamento nessa pós-modernidade que vivemos. O que se faz significativo em termos de pesquisa? O trágico se revela em viver com intensidade:

“O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício dos seus tipos mais elevados à própria inesgotabilidade – eis o que eu chamo dionisiaco, eis o que adivinhei como ponte para a psicologia do poeta trágico. [...]” (NIETZSCHE, 2008, p.54).

Sim, o trágico se revela em grande medida nos contos, na negação da vida, conforme acompanhamos na desenvoltura dos protagonistas, e na inadequação da inteireza da vida à

realidade. Não viver a vida na sua inteireza é trágico, mas vive-la pode ser trágico também, na medida da aceitação social. Porque queremos viver e queremos ser aceitos. A aceitação faz parte da condição humana.

3.5 “*A Provinciana*”: *Nietzsche revisitado*

O título do conto já aponta um conflito de ordem cultural. Ora, “a provinciana” suscita, pois, uma província que, obviamente, não é a capital. O enredo gira em torno da história do casamento, contada pelo viés do protagonista, que se realizou na sua cidade de origem, com uma prima. O personagem protagonista, ao contrário, pelo que tudo indica está numa metrópole estudando direito e sua narração memorialística se reporta à terra natal. A situação é inusitada pelo aparente temperamento dele, voltado para o pragmatismo do final do século XIX, conforme as leituras e temperamento que ele confessa: Flaubert (1821-1880), Ibsen (1828-1906) e Nietzsche (1844-1900), mas que no fundo sem real posicionamento amoroso, como também confessa: Lamartine (1790-1869) e Casimiro de Abreu (1839-1860). Subjacente, pois, a tais referências, está o embate, de resto clássico, entre o realismo e o romantismo. Em outras palavras: Lauro queria desacreditar no amor, porque isto se fizera, digamos assim, poderoso modismo e se voltar para a segura perspectiva do romantismo:

É verdade que mesmo durante esse tempo [em estudo na metrópole] me vinham, às vezes, uns acessos de sentimentalismo doentio a que eu chamava as minhas crises, caracterizados por um retorno invencível às antigas ideias... Mas eu reagia contra essas invasões do “mal psíquico”, da pieguice ridícula, dizendo-me que era irrisório estar um homem, educado à moderna, lido em Flaubert, Ibsen e Nietzsche, a arquitetar devaneios românticos, como os que faziam o enlevo das jovens cloróticas adoradoras dos poetas de 1830. Assim vivi muito tempo e assim vi correr, com a celeridade com que se escoam os dias felizes, os cinco anos dos meus estudos e chegar o dia em que, após uma ausência prolongada, revi a minha terra e os meus queridos... (MESQUITA, 1927, p.143).

Estabelece-se, pois, o contraponto de perspectivas realistas e românticas, explicitando mesmo o bovarismo por meio da menção a “jovens cloróticas”.

O fato é que o protagonista, Lauro, retorna a sua terra, doutor, toma contato com as pessoas do seu círculo familiar e isto desperta perspectivas que, se havia nele, estavam adormecidas enquanto estudante em São Paulo. Aliás, a tensão sempre houve, anestesiada.

Desde os primeiros dias a influência daquele doce ambiente doméstico, novo para mim, já acostumado à vida errante das repúblicas e pensões, agiu sobre o meu temperamento como um agradável sedativo e me senti vencido, dominado por uma aura de sentimentalismo e meiguice, no meio dos carinhos que, a todo instante, me eram proporcionados. Por outro lado, sofri, desde a chegada, o influxo poderoso do meio a atuar sobre a minha constituição nervosa e sensível: só quem conhece a vida monótona, mas encantadora, dessas nossas velhas cidades do interior, com as suas tradições de sociabilidade tão brasileira, seus bailes, suas novenas, suas intrigas, seus namoricos, suas politiquices, com tudo, enfim, que forma a moldura exterior da existência na província, está em condições de compreender a reação que se operou no meu espírito durante o período que se seguiu à minha chegada. (MESQUITA, 1927, p.144-145).

Temos, como em outros contos, como claramente se observa na citação acima, na descrição dos costumes, a preocupação regionalista de José de Mesquita quase como quem diz: “minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá...”, conhecidíssimo poema de Gonçalves Dias. Força em que não há resistência: “Tentar resistir, nesses casos, é inútil — nem eu o tentaria, consciente da poderosa força de adaptação com que o meio plasma, modifica, subordina à sua influência, os indivíduos. E, inconscientemente, me encontrei dos meus, entre os meus...” (MESQUITA, 1927, p.145). O que está subjacente à confissão de Lauro? Adiantamos em situar forças arquetípicas nesse processo, ainda que o narrador não se use desse termo. Eliade (s.d., p.10) adverte que todas as ações humanas significativas são fixadas pelo mito. Esta é a sua função. O mito cosmogônico serve de modelo arquetipo para todas as criações, tanto no plano biológico como no psicológico e espiritual. O arquetipo de um conjunto de mitos e sistemas rituais: *restauração*, *renovação*, *recomeço*, como é o caso de Lauro, como explica Eliade (s.d., p.11) são redutíveis à noção de *nascimento* e esta, por sua vez, à de *criação cósmica*. Isto, apesar da possibilidade de se manifestarem em planos muito diferentes. A primavera, por exemplo, re-atualiza a cosmogonia.

Não há como não fazer a aproximação do conto “A provinciana” com o romance *Piedade* que Mesquita publicou em 1937, portanto, dez anos depois da publicação do conto. Este romance foi o primeiro de uma suposta trilogia que Mesquita preparava. *Piedade* revela todo um processo que é permitido pela desenvoltura do romance. De tudo, semelhante ao conto: as aspirações profissionais e intelectuais do protagonista, a paixão pela prima, as crises do relacionamento por ciúme etc. Mas em *Piedade* há o avanço às mazelas do casamento e, por fim, a morte de Piedade que, digamos assim, por tentar amparar o marido, acaba absorvendo a doença dele. Tudo se passa como se ela morresse para que ele permanecesse. Gatto, Martins, Oliveira (2009, p.91) sintetizam assim a situação:

O fato é que Paulo melhorará para acompanhar a morte da esposa. O romance termina assim. Dentro da perspectiva metonímica e do processo seletivo podemos inferir que a crítica recai para a degradação da realidade, criando um movimento dialético, como se o autor explicitasse: o mundo vai mal, vejam Paulo (personagem metonímica na visão patriarcal). Há, pois, de se fazer alguma coisa para salvá-lo. Há de aplicá-lo um poderoso remédio. Tal remédio, no caso, se chamou Piedade (nome bastante sugestivo), voltando-se o olhar para a participação da mulher na sociedade, causadora da degradação social na perspectiva patriarcal e machista do século passado, voltamos a acentuar. José de Mesquita se resolve esteticamente (dialética da realidade), criando um idílio num momento em que as relações eram pautadas por outros valores, notadamente, superficialidade e consumismo.

Podemos dizer que “A Provinciana” estava no processo de construção de *Piedade*. Ora, Yáyá, conforme a articulação interna do conto (tradição *versus* mundanidade), também, salva Lauro que, como Paulo (de *Piedade*) se revela um romântico retardatário:

Eu vivia como os mancebos que amam pela primeira vez: nem me era possível mais dissimular que Yáyá se tornara necessária à minha vida como um oxigênio vital e que aquele amor completava o ritmo de minha existência, que eu já não poderia compreender doutra maneira. (MESQUITA, 1927, p.149).

A menção a Saulo, à saída de Damasco, corrobora nossa interpretação à medida que, conforme o Cristianismo, Jesus o salvou.

Em *Piedade* está também a presença do arquétipo influenciando as decisões do coração:

De interrogação em interrogação, de duvida em duvida, ia-se o espírito do moço pairando assim um mar de indecisões, de receios, de desejos que não tomavam corpo, porque temiam a realidade, sendo-lhes mais propício esse intermúndio do sonho e das idealizações. Não podia furtar-se, mau grado a si mesmo, a certa perturbação que de algum tempo causava a só presença da prima. Via a ligada, por elos de uma cadeia invisível, mas que se fazia sentir imperiosamente, a todas as recordações mais gratas do seu passado distante ou próximo. E o passado, mesmo quando o não queiramos, exerce um papel importante e decisivo em nossa vida. Ninguém consegue furtar-se lhe a influência boa ou nociva e, por mais frio e prosaico, que homem haverá que se esquive de todo ao poder dessa força imperiosa da evocação? Paulo, temperamento de **romântico retardatário**, vivendo no meio de uma sociedade burguesa, avessa às idealizações, sentia mais que ninguém esse prazer da *segunda vida*, da *vida mental*, superior à vida quotidiana e banal. **E, por isso, o amor que sentia por Piedade começou a deitar raízes profundas em seu coração.** (MESQUITA, 2008, p. 61). (Negrito nosso).

Muito se tem confundido as ambições de José de Mesquita por conta do romantismo retardatário de Paulo associando às ambições do autor. *Piedade* é um romance moderno. O próprio enredo avança para as mazelas pós-casamento, mas isto já é outro assunto.

O modelo narrativo de “A Provinciana” já se apresenta diferentemente: o narrador onisciente, seguindo ainda Friedman (2002), deixa que o personagem conduza a narração sem nenhum artifício salientador em termos gráficos e depois retoma no final. Trata-se, no caso de um narrador onisciente neutro, isto é, sem intrusão, conduzindo apenas os discursos diretos.

Pensamos ter deixado claro que o conflito está no choque da tradição com a modernidade. Em primeiro plano aparece o amor na figura de Yáya, mas será somente um forte motivador para que o protagonista valorize sua terra e os seus valores.

Refletimos, na análise de outros contos, sob a dicotomia natureza e civilização, resgatando a figura do sátiro. Tal constatação cabe aqui também. Percebe-se sempre a valorização do mais simples em relação ao mais complexo, da primitividade em detrimento à cultura. Voltemos ao conto:

— E é preciso notar que eu não tive a preocupação de fazer um romance... Ao em vez disso, o que lhes narrei é tão singelo e natural como a própria vida.
— É — concluiu o Aires, muito dado a generalizações filosóficas, — que a verdadeira fonte de beleza é a naturalidade... Nós complicamos a vida, procurando resolver a equação da felicidade, quando ela está nas nossas próprias mãos ... (MESQUITA, 1927, p.153).

Parece ser essa a tônica da contística mesquitiniana, a busca pelo que já se tem. Nesse sentido, justo é a nossa menção ao arquétipo. Em outras circunstâncias mencionamos que o regionalismo de Mesquita se encontra com a perspectiva trágica. Inclusive, poder-se-ia fazer a analogia Lauro e Dioniso. O culto a Dioniso consiste no retorno a condição primordial, acompanhado de júbilo. O entusiasta seguidor (sátiros e mênades) cantava e dançava em torno da sua realidade primeira reconstituída. Festa, música, dança, máscara, o êxtase da embriaguez e orgia mística fazem parte do culto ao deus esfacelado. No conto, a situação não se exprime por outros paradigmas, mas se tem a alegria do reencontro de alguma coisa que parecia definitiva perdida. Consideraria Lauro: “mas os anos passaram-se sobre aquelas fugazes impressões da meninice, apagando-as como as ondas sobre a areia oscilante das praias”. Foram reconstituídas, no entanto, marcado o retorno trágico pela felicidade. Sim, retorno trágico pela felicidade. Não entender como o trágico pode oferecer felicidade e não se

tem consciência da nossa própria condição. Discutiremos esta polêmica questão em outro momento.

Quando as festas dionisiacas avançaram para as civilizadas cidades gregas houve uma acomodação do culto que era por demais selvagem, abrigado morte de animais, beberança de sangue que ocorriam depois de embriaguez e orgia. Podemos inferir, fazendo mais uma analogia, que Lauro passou por situação similar ao sair da Cuiabá antiga e viver em São Paulo por conta do estudo na universidade. Neste processo, há uma saliente dicotomização da situação em que o narrador-personagem, como já mencionamos, radicaliza os seus pensamentos para as perspectivas realistas em que há uma influência poderosa do positivismo. Aliás, podemos concluir que foi o racionalismo positivista que criou condições propícias à resposta trágica. Flaubert e Ibsen realmente se acomodam ao realismo, configurando o romantismo como doença. O filósofo do eterno retorno, no entanto, é caso para se pensar. Nietzsche, conforme Souza (1992, p.4), se coloca na ruptura do romantismo rumo à modernidade que não chegou a vivenciar: “foi um preparador”. Aliás, ele mesmo diz que sua obra foi luta contra o romantismo. Identifica-o como sintoma da “barbárie moderna” de uma época de “esgotamento nervoso”, combinada com uma “superexcitação nervosa”. É precisamente porque vê nele uma caricatura da verdadeira expressão do instinto que ele chama de “dionisismo”.

Não obstante Mesquita tenha alinhado Nietzsche a Flaubert e Ibsen devemos argumentar aqui que foi Dioniso, na perspectiva nietzschiana, que deu significação ao amor de Lauro. Nietzsche, enfim, criou condições propícias para o retorno às raízes, por meio de Dioniso.

3.6 “Renúncia”: o choque trágico e a opção pela tradição

De pronto, podemos adiantar que o conto “Renúncia” já indica, pelo próprio título, uma opção trágica, porque se quer uma coisa, mas se tem que abrir mão da mesma por conta de uma falha trágica.

O conto é rico em detalhes de aspectos regionais que se combinam, como os demais contos, ao olhar à natureza enquanto propiciadora às evocações.

O modelo narrativo, segundo Friedman (2002), é o praticado na maioria dos contos de Mesquita: o narrador onisciente que, no entanto, pratica aquela onisciência seletiva dando prioridade ao protagonista.

Tem-se, de início, o que podemos chamar de cena sumarizada: Juca Duarte saindo de Vila-Maria para ir à fazenda. O narrador não poupa particularidades do espaço mato-grossense, própria da perspectiva do regionalismo mesquitiniano. Outros elementos entram na narrativa: dureza e amor pela profissão. Na descrição da paisagem distinguem-se aquelas características propícias a acordar o trágico, notadamente solidão, silêncio e tristeza no “amplo horizonte indefinido”. (MESQUITA, 1927, p.34).

Comentários significativos acerca do personagem:

Sim, que ele era o rapaz mais *cuéra* daquela zona toda, desde S. Luis até as fronteiras da Bolívia, e não recebia lições de ninguém quando se tratasse de abrir *picadas* no mato, de encurtar caminhadas e escolher pousos em toda aquela extensão de mais de cinquenta léguas que vivia a percorrer desde meninote. (MESQUITA, 1927, p.34).

Temos, pois, um personagem fincado às suas origens. O que o narrador, nesse processo, tenta acentuar é que o amor de Juca tem ingredientes pouco comuns, combinados à solidão e tristeza: “grotas perigosas”, “traíçoeiros redemoinhos”, “curvas imprevistas de estradas”, “matas sombrias” etc., e o orgulho da profissão:

Conhecia bem todos os perigos do mato e não seria ele, com mais de vinte anos de viagens continuas, na sua rude profissão de tropeiro, que voltaria do caminho, como qualquer novato, só porque uma trama de cipoal lhe cercava a estrada ou por ouvir ruídos estranhos nos taquarais da margem. (MESQUITA, 1927, p.35).

Talvez nem todos possam entender como a felicidade pode se fazer com tantos perigos e problemas. No entanto, está nisto o sentido trágico da vida. Reafirmando, de passagem, que uma postura de conforto e comodismo também se configuram trágicas, porque há em nós, arquetipicamente, impulsos ao aniquilamento. Basta lembrar Nietzsche, o entendimento mais profundo da sabedoria trágica (afirmação da vida no seu vir-a-ser), como já comentamos, “O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas”. (NIETZSCHE, 2008, p.54). As descrições da natureza apontam um quadro que pode parecer incoerente à paixão do personagem, tendo em vista que a natureza emana tristeza, silêncio e solidão. Como tais sentimentos estão ligados à felicidade? Para entender isto devemos afastar nossa concepção de felicidade do universo burguês. Devemos considerar felicidade como um

sentimento de completude diante da vida, bem como diz Nietzsche, um sim à vida e não apenas conforto e comodidade. É claro, que nosso herói tem lá os seus medos. Todos muito coerentes com a necessidade da prosa regionalista de José de Mesquita, empenhada em descrever as particularidades espaciais e culturais de Mato Grosso. Não vamos gastar tinta com este aspecto, tendo em vista que o nosso interesse está no trágico.

A primeira parte, das cinco que contém a narrativa esmerasse em aspectos do regionalismo e na sumarização, como já comentamos. Será na segunda parte que teremos o motivo desequilibrador:

Aquela morena que ele vira dançando o *siriri* em casa do Nunes impressionara-o bastante. Mentalmente, ao repetir os versos, procurando emprestar-lhes a cadência da sua voz langorosa, Juca ia reconstituindo a emoção passada, qual si estivesse a vê-la de novo. Meia altura, gorduchinha, rosto redondo e picado de alguns sinais, olhos pretos e vivos, colo farto, um todo de veadinha arisca, com meiguices de rola e coleios de serpente — aquela mulher parecera resumir todo o ideal simples e fácil de sua alma rude de sertanejo. (MESQUITA, 1927, p.37).

Temos outros ingredientes interessantes da poética¹² de José de Mesquita, notadamente na descrição do objeto de desejo do herói:¹³ “veadinha arisca”, “meiguices de rola”, “coleios de serpente” apontam traços que Mesquita acentuará em Corá, personagem do conto “Corá” que foi publicado em 1930. No caso, Corá será assassinada a paulada, como se mata uma cobra, pelo próprio sogro, que se via perturbado pela tentação que a lhe infundia a jovem nora.

O fato que nos interessa é a motivação de Juca pela morena. O narrador dará conta de explicar, segundo modelo de verossimilhança realista (cuidando dos mínimos detalhes, como se fosse possível abarcar a complexidade do ser), da propensão dele: uma comoção delicada, como nunca sentira, aos 35 anos, muito experiente com as mulheres, belo rapaz, que tanto tinha de *prosa* e valente, com os seus parceiros, quanto de terno e apaixonado, perto delas, celebre a sua fama nas serenatas e nos desafios, em que sempre levava vantagem aos demais companheiros. Além disso, criava-se em torno dele uma atmosfera de lenda por conta das constantes viagens, a qual se mostrava afeito o espírito feminino. E tem mais, Juca não trabalhava como capanga ou assalariado e, ao contrário de seus companheiros, não trazia culpa de morte. Vivia com independência, tinha créditos, por conta da honestidade nos

¹² O termo poética não se refere somente à poesia, mas ao épico e ao dramático, também.

¹³ O termo herói é empregado amplamente enquanto sinônimo de personagem: herói problemático (Hegel), anti-herói (pícaro, malandro e pobre-diabo).

negócios. Por fim, órfão de mãe, sem ter conhecido pai, fora, desde meninote, obrigado a viver sozinho. Importante para o núcleo conflitivo: “Jamais a ambição o levava a exceder essas raias [entre Poconé e Vila-Bela]: nunca fora sequer a Capital, a que, aliás, votava mal dissimulado ressentimento, fazendo-a responsável pela rápida e dolorosa, decadência de Villa-Bella”. (MESQUITA, 1927, p.39).

Bem, de um lado temos um “mal dissimulado ressentimento” pela capital e, por outro, a impossibilidade de esquecer a morena do *siriri*: “sem dúvida era aquela morena que deveria fazer a sua felicidade... Mas, quem seria ela?” (MESQUITA, 1927, p.40). Combina-se às inquietações do herói a atmosfera do espaço: “A tarde, lenta, ia caindo... Os ares povoavam-se de vozes estranhas: eram nhambus a piar, melancolicamente, de dentro das capoeiras, casais de araras, que passavam, gritando, aves de toda a espécie, em voos lentos, a procura de ninho”. (MESQUITA, 1927, p.40). Sem dúvida, o autor investe nisto e o narrador adverte diante de um grande *mamangá* (inseto) que começou a rodear-lhe o chapéu: “Sai, demônio! gritou o caboclo, depois de procurar, por duas ou três vezes, afugentá-lo, irra! Que você até parece certo pensamento que me está a perseguir!” Bem o que queremos dizer: uma atmosfera em que a natureza participa na aproximação do casal protagonista.

Ele ouve sua voz sem vê-la numa ocasião, ao chegar em casa, na caída da noite. Entre um e outro, o mistério da natureza. Finalmente a vê e sente explicado o fenômeno: “Quis chegar-se, falar-lhe, pedir-lhe que o deixasse conduzir aquela carga tão pesada aos seus ombros delicados, mas faltaram-lhe os termos próprios, travou-se lhe a língua, embaraçaram-se lhe as ideias e ele se sentiu ridículo e sem forças diante dela”. (MESQUITA, 1927, p.44). O que temos aqui senão uma forte motivação para o herói que não via obstáculo, salvo medos poucos que já conhecia e administrava. Verossímil e pertinente.

Se temos um primeiro conflito na aproximação de Juca à Ditinha (só temos o seu nome apresentado no quarto capítulo), a situação que se anuncia, “um mês depois”, apresentado em sumário temporal. Previsível que nesse prazo tenha se efetiva o namoro e Juca tenha a pedido em casamento: “Na véspera, ela lhe dissera francamente o que tencionava e o que podia fazer. Só se casaria com ele se anuisse em irem os dois para Cuiabá, onde morava a família dela — a mãe velha e parálitica e uma irmã pequena — das quais não poderia separar-se”. (MESQUITA, 1927, p.45). Está posto, pois, o conflito maior, o núcleo de ação dramática que tão bem foi anunciado nas perspectivas anteriores do herói e agora “Juca hesitava, numa dubiedade angustiosa a que não conseguia pôr fim.” (MESQUITA, 1927, p.46). A possibilidade do desenraizamento que doía, apesar da força do herói.

O narrador trata de cobrir o conflito em toda a sua dimensão, naquela perspectiva que já apontamos, envolvendo todos os detalhes como o faziam os realistas. Por vezes, o parágrafo que se segue tem a função de apenas afunilar o problema, intensificando os contrapontos. Perpassa a situação uma clara dialética: Juca que se apresentava infenso ao envolvimento amoroso, agora amava Ditinha, mas se lhe apresenta um obstáculo digno do destino trágico: para ficar com ela tem de se afastar de sua amada terra.

Por ela iria renunciar a sua existência tão bem encaminhada, na sua terra, entre os seus, para arriscar um novo começo de vida, em terra estranha e talvez hostil? Na sua imaginação de matuto surgia a vaga prevenção que a Capital desperta na gente simples do campo, aguçando-lhe do mesmo passo a curiosidade e o receio de conhecê-la. Seria possível que uma mulher pudesse influir tanto na vida de um homem? Não que Juca sentisse uma dessas paixões irresistíveis e violentas de que ouvira falar, que levam ao crime, a loucura e a morte, mas, no seu íntimo, ele reconhecia, que não poderia mais achar gosto a vida, dali por diante, sem Ditinha. (MESQUITA, 1927, p.47).

Não é, pois, uma “paixão irresistível” o que move o herói, mas um “gosto à vida”. Comum os de conflitos amores intensos *versus* condicionamentos, preconceitos, costumes etc. Mas no caso não é isto. Há curiosidade em conhecer a capital, mas receio. É este receio o grande inimigo da futura união do casal.

Ela, naquele curto mês de namoro, conseguira, com um admirável e inconsciente poder de sedução, prendê-lo, a ponto que, por vezes, Juca se julgava vítima de feitiçaria ou mandingas e benzia-se com a canhota, dizendo:
— Arre! nunca pensei que existisse semelhante coisa! (MESQUITA, 1927, p.47).

Fora bem montada a estrutura psicológica do herói, como já comentamos: poder de sedução, autonomia, liberdade e domínio da situação. O que envolve Ditinha, não se trata de uma paixão irresistível, mas de uma situação inédita e desconfortável para o herói, porque agora ele é presa e sempre fora, digamos assim, predador. Metáfora, aliás, que combina muito bem à selvageria da natureza.

Diante da situação, “Juca pedira um mês de prazo para ir até Villa Bella ultimar uns negócios e voltar”. (MESQUITA, 1927, p.48) e “a decadente cidade avivou-lhe mais o sentimento nativo” (MESQUITA, 1927, p.50). O regionalismo de Mesquita, como nos demais contos estudados, encontra-se com o trágico por meio dos arquétipos: as gloriosas tradições da velha capital “de fausto e de esplendor, quando, no século XVIII, era o centro da vida da

Capitania” (MESQUITA, 1927, p.50) funciona como evocadora “na alma daquele sertanejo inculto e afetivo todo o sentimento de carinho que despertam os lugares a que anda ligada a lembrança dos velhos tempos quase esquecidos pela frivolidade dos contemporâneos”. (MESQUITA, 1927, p.50). Juca sente-se ligado às ruínas: “o caboclo se não dispunha ao regresso prometido, reconhecendo, no íntimo, o pulsar de uma fibra oculta do seu organismo que reagia violentamente contra, o sacrifício que se lhe impunha...” (MESQUITA, 1927, p.51). Partir implicava renunciar também ao passado que não havia vivido, o passado do lugar de que tinha reminiscências. Aspecto do trágico, ligado ao arquétipo. Enfim, Juca opta pela terra em detrimento ao amor de Ditinha:

E Ditinha exigia aquilo, para possuí-la era preciso aquela renúncia, aquela abnegação suprema... Era com o abandono daquilo tudo que ele havia de comprar a felicidade, representada pelo amor daquela morena formosa! Foi então que, afinal, na sua alma rude e simples, após a mais tremenda das lutas, triunfou, sobre o amor a Ditinha, o amor irresistível a sua terra. (MESQUITA, 1927, p.51-52).

A situação, no entanto, não se faz sem sofrimento. “Uma infinita tristeza de desamparado subiu-lhe d’alma ... Ela partira, como os outros que iam abandonando aquela terra, indiferentes ou esperançosos numa vida melhor. Poucos iam-se deixando ficar naquela ruínaria que a decadência lenta ia avassalando.”. (MESQUITA, 1927, p.52).

O narrador ainda afunda-se na consciência do personagem, apresenta o conflito, digamos assim, e vários enfoques, cada vez mais profundos e dilacerantes: se fosse previa a infelicidade; ficar significa perder o amor. A natureza devolve-lhe a compensação. Vale a pena acompanhar o desfecho:

Então, como para confortá-lo, a natureza compassiva começou a abrir sobre a sua cabeça a doçura e a calma das grandes noites estreladas do sertão... A sombra, como uma mancha enorme, foi envolvendo a cidade silenciosa. Casas em ruína, palácio, igrejas, praças desertas, tudo foi entrando na paz e no recolhimento do crepúsculo, diluindo-se nas tintas apagadas do poente... As águas do Guaporé cintilaram aos primeiros raios da lua cheia que, radiosa e doce, como uma benção do alto, clareou aos poucos toda a paisagem, iluminando de antigos fulgores aquele fantasma de grandezas extintas, aquelas ruínas dolorosas de um passado morto... (MESQUITA, 1927, p.54).

Se, por um lado, podemos identificar o personagem protagonista como anacrônico; por outro ele expressa a tendência da elite intelectual mato-grossense. Pensamos necessário nesse momento refletirmos sobre o processo de criação. O que pretendemos argumentar? O

personagem representa uma totalidade maior que a individualidade real. A arte pode proporcionar isto na procura, de fundo arquetípica, da totalidade. Como já argumentamos, só a grande épica pode dar forma à totalidade extensiva da vida. O que o drama pode fazer é dar forma à totalidade intensiva da essencialidade. O que acontece? Juca não é um mero tropeiro, mas o representante de um contexto maior, ou melhor: uma representação metonímica do antigo Mato Grosso que resiste às mudanças. O amor pode ser grande, mas não o suficiente para abalar a relação com a tradição que tendia a se esvair. José de Mesquita, enquanto artista, foi sensível ao fenômeno e a prova disso está na opção trágica de Juca.

3.7 “A Magia do Luar”: o trágico no embate da natureza com a cultura

O título, “A magia do luar”, já é instigante e nos aponta para nossa experiência emocional com a lua, desde sempre, cantada em prosa e verso. O termo magia, no entanto, talvez requeira uma reflexão mais cuidadosa, mas deixaremos isto para momento mais oportuno.

Emilio é o personagem protagonista que se apresenta nas primeiras linhas do conto. Trata-se de um rapaz rico, com trinta anos de idade, que optará pela vida tranquila, infenso da ideia de casamento que lhe tolheria a liberdade, por conta de projetos de estudo que acalentava. Alugará uma casa pequena, nesse sentido, em que um único empregado lhe fornecia também a comida.

No caso, o narrador não começa o conto com um sumário como normalmente acontece, mas uma cena do personagem em êxtase diante da natureza.

Emilio debruçou-se a janela que se abria para a ladeira e ficou largo tempo a pensar, como enlevado num grande sonho delicioso. Tudo em torno, calado e recolhido, parecia condizer com aquela atitude indolente de cisma e a melancolia da noite despertava profundas evocações sentimentais. Quem não conhece essa emoção indefinida que nos vem quando nos sentimos absolutamente a sós, em face da natureza, por uma noite de lua, clara, silente e misteriosa? (MESQUITA, 1927, p.84).

O que temos de significativo nestas primeiras linhas: evocações sentimentais diante da melancolia da noite. Neste contexto, os ingredientes que o próprio título do conto anuncia: a solidão, a natureza e a noite enlutarada são responsáveis à libertação do espírito. Mas a coisa

não fica só nisto. O narrador aponta para uma apreciação valorativa da natureza em detrimento à urbanidade, apesar de que ainda timidamente:

São assim as noites do sertão, onde a vida e o bulício humano parecem acabar com as luzes que se apagam nas últimas casas retardatárias. Aquilo não era propriamente o que se pode dizer sertão, que muito mais bravio e inculto ele já tinha perlustrado vastas vezes, nas viagens a que o seu espírito curioso e observador o levava. (MESQUITA, 1927, p.84).

Temos dados suficientes para identificar a opção narrativa. Segundo Friedman (2002) trata-se de um narrador onisciente que pratica a onisciência seletiva. Isto implica a visão compartilhada, visão *com*, conforme Pouillon. (LEITE, 1987). O narrador seleciona a onisciência, considerando os horizontes do personagem, mas, por vezes, se distancia dele, conferindo o seu parecer. Isto se apresenta claramente na citação primeira. Num primeiro momento, o narrador está *com* o personagem, referindo-se ao seu estado de alma. Logo em seguida (“Quem não conhece...”), emitir sua opinião.

O que temos claramente em termo de informação? Emilio está em uma pequena cidade que, no entanto, não se trata do sertão bruto.

O narrador tratará de acentuar a dicotomia entre natureza e civilização, mas lembrando, como é verossímil, que Emilio guardava da metrópole ainda “uma vaga saudade, um tanto enternecida, que despertava, às vezes, do fundo sentimental da sua alma”. (MESQUITA, 1927, p.85). A alegria pela condição atual da vida na pequena cidade era quase inquestionável. Quase: “Mas seria aquilo a vida ideal que ele sonhara desde os seus tempos de estudante, vida apagada, sem brilho, como um areal monótono em que nem o prazer nem a dor deixam os seus sulcos indeléveis?” O que se insinua, portanto, na consciência de Emílio? Se a pergunta foi inevitável, a resposta pode esperar. Ele queria calma, mas a calma não lhe bastava. O jovem que procurava a “vida calma do interior” (MESQUITA, 1987, p.85), por fim, queria tão somente afastar-se do burburinho da cidade para sentir com mais clareza a vida por meio daqueles ingredientes que apontamos acima, essencialmente, solidão e natureza. Vejam o que perscruta o narrador no espírito do personagem: “[...] um areal monótono em que nem o prazer nem a dor deixam os seus sulcos indeléveis”. (MESQUITA, 1987, p.85).

Dizendo de outra forma, o personagem, por meio da onisciência seletiva do narrador, nos confessa que não obstante queira a paz da condição de solteiro não abre mão do amor e cogita a inevitável dor que o acompanha.

Será com tal constatação íntima que o protagonista absorverá, melancólico, o luar. O narrador ainda exibirá as lembranças infantis dos acendedores de lampião que ainda passavam-lhe pela memória, bem como a imagem da tia que o acompanhava no agradável passeio.

O *luar*, neste conjunto de recordações, processa a referida qualidade mencionada no título: a magia.

Levado naquela onda de recordações nem notara, o luar — um lindo o claro luar de verão que invadira a ladeira, a rua, a sala, da sua luz serena e evocativa. É preciso ter conhecido o encanto inefável e misterioso das noites de luar no sertão, quando tudo se cala e parece mergulhar-se num grande sono tranquilo, e uma infinita doçura se evola das coisas, sugerindo mil ansiedades, para compreender a esquisita emoção que naquela hora ia pela alma de Emilio. (MESQUITA, 1927, p.88).

Ora, recebe a alma de Emílio sob o a luar “encanto inefável e misterioso” e a “infinita doçura [que] se evola das coisas”. Podemos dizer que a perspectiva regionalista de Mesquita encontra-se com a lírica do trágico?

É necessário ter visto uma noite de lua cheia, em pleno verão mato grossense, julho ou agosto, noites em que o céu parece como que dilatar-se, aumentar o infinito, aprofundar o enorme e silencioso mistério da sua imensa curvatura azul, constelada de mundos siderais, que são outros tantos enigmas suspensos sobre as nossas cabeças; é preciso ter sentido bem funda a impressão dessas noites claras e divinas, de solidão e silêncio inefáveis, sem os ruídos que, nos grandes centros, perturbam o recolhimento noturno, um silêncio único, vasto, impenetrável, como se fora o grande espasmo da Natureza adormecida sob forte magnetismo do luar. (MESQUITA, 1927, p.88-89).

O que consideramos a lírica do trágico? Seria a perspectiva humana iluminada pelos sentimentos inerente à natureza humana que se combina ao cosmos, repleta de enigmas e mistérios “sobre as nossas cabeças”. O narrador enfatiza a ação das noites claras e divinas de “magnetismo do luar”. Como explicar isto? O narrador não explica, mas já acentuara nas primeiras linhas do conto: “Quem não conhece essa emoção indefinida que nos vem quando nos sentimos absolutamente a sós, em face da natureza, por uma noite de lua, clara, silente e misteriosa?” (MESQUITA, 1927, p.84). E o luar se faz dionisíaco:

Não há uma sombra, tudo parece tomar cor misteriosa do luar, cor feita de uma transfusão de todas as cores, de todos os matizes subtis e imponderáveis. Não há um ruído, apenas, de quando em quando, um grilo

vagabundo zizia numa árvore; uma viração medrosa corre nos ramos, encrespa, num beijo, a placidez das águas dormentes; um galo canta, nalguma chácara distante — e o silêncio volta de novo, amplo e solene, como feito da concentração ou do aniquilamento de todas as forças vitais.

A dinâmica do trágico, na perspectiva nietzschiana, está na parceria criativa de Dioniso e Apolo. Para o momento, basta lembrarmos no que se constitui o dionisíaco: a embriaguez, a incapacidade de pensar, a insuficiência das palavras, a comunhão com a natureza, o aniquilamento. Condição da qual o *ser* ressurge limpo da civilização e da cultura.

O mito dionisíaco vem sempre acompanhado do apolíneo como da embriaguez surge o sonho que salva a vida, tomada esteticamente, e Mesquita nos apresenta a Cuiabá de antanho em detalhes poéticos como projeção apolínea da embriaguez dionisíaca da magia do luar, promovida na clara noite. Emilio, na tentativa de fuga, “via-se incapaz de ler, de distrair-se”. Como parte da magia dionisíaca:

A claridade da lua penetrava aos poucos o aposento, sorradeira, insinuante, como uma tentação irresistível e ele se via de novo, na sala toda clara, presa das suas saudades.

Não se conteve e foi reabrir a janela.

Sobre a paisagem triste e erma pairava uma doçura enlevada do sonho. D’um golpe, Emilio relanceou o olhar, abrangendo todo o panorama e viu a lua cheia, enorme e avermelhada, que subia do morro ao fundo, quase na linha do horizonte a se esbater, ao longe, na curva da Serra. (MESQUITA, 1927, p.91-92)

Se o narrador até agora privilegiou o luar, neste ponto, atinge-se o auge, enfocando mesmo a imagem da lua “cheia, enorme e avermelhada”. E era como se aquele luar tivesse uma estranha influência de encantamento ou de magia. (MESQUITA, 1927, p.91-92). “Estranha”, porque dionisíaca.

Segundo Nietzsche (1999, p.27), a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter entre o *espírito apolíneo* e o *espírito dionisíaco*, “da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos”. Esses dois instintos, para melhor compreendê-los, pensemo-los como dois mundos artísticos separados: o do *sonho* e o da *embriaguez*.

O apolíneo “é a contemplação da aparência”. As intensidades móveis estão do lado de Dioniso. O apolíneo estabelece a “pura distância”, um recorte, destacando “formas frias e felizes; força de superfície, desprovidas de tensões ... aquém da ação”. (KOSSOVITCH, 1979, p.123). São expulsos as imagens terríveis e os pesadelos e Emilio é tomado por “Cenas antigas, pessoas esquecidas, fatos primitivos vinham-lhe a flor da memória, na incoerência aparente daquelas evocações, como num sonho de haschish”. (MESQUITA, 1927, p.92).

E Dioniso, o luar:

Aquele luar era como uma claraboia aberta pala o mundo misterioso de Sonho, como uma preamar do passado no oceano calmo da sua vida presente. Quantos não teriam conhecido aquela emoção, a quantos outros, talvez nessa mesma noite, a essa mesma hora, o luar não teria sugerido aquelas ideias que lhe acudiam num borbotão de sentimentalismo a que não saberia resistir? (MESQUITA, 1927, p.92).

Como um barqueiro em meio a um mar enfurecido confia na sua frágil embarcação, o homem individual, firme e convicto, se sustenta no *principium individuationis* (princípio de individuação).¹⁴ A vida, então, se torna possível e digna de ser vivida. Encontra-se, pois, em Apolo a expressão mais sublime, a imagem divina e esplêndida, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria e de toda a alegria da aparência, ao mesmo tempo em que nos falam da sua beleza. (NIETZSCHE, 1999, p.30). O dionisíaco é a supressão das distâncias e da visão, é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência. Na base da experiência dionisíaca, portanto, está o “colapso da individuação”, quando um homem sente que todas as barreiras entre ele e os outros estão quebradas em favor de uma harmonia universal redescoberta. “E Emilio sentiu ciúmes do luar, tão lindo e que não era só dele, ciúmes como temos ao vermos que um outro pode achar formosa aquela que é objeto do nosso amor”. (MESQUITA, 1927, p.92-93). É, pois, ainda Nietzsche (1999, p.30) a ruptura do *principium individuationis*: um “delicioso êxtase” análogo à *embriaguez* em que “o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento” uma vez rasgado o véu de Maia. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido.” (NIETZSCHE, 1999, p.31). E Emílio: “Sorriu diante daquela idealização panteística e procurou afastar essas fantasias. Para tomar pé naquela forte corrente que o arrastava, procurou uma ideia que o dominasse e lhe permitisse reassumir a direção da sua vontade”. (MESQUITA, 1927, p.93). E o trágico dá lugar ao drama, o sentimento intransitivo encontra um objeto: “E o seu pensamento fixou-se em Irene, sua namorada de poucas semanas, doce provinciana de lindos olhos sonhadores e feições místicas de uma suave madona de Rafael”. (MESQUITA, 1927, p.93).

O processo mágico é acompanhado pelo choque de duas realidades. De um lado Dioniso e Apolo e de outro civilização e cultura: “Como sentia ele amar e desejar aquela

¹⁴ O *principium individuationis*, Nietzsche recupera de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*).

criatura! Longe, um ruído de passos rompeu o silêncio, aumentou, passou, desapareceu numa esquina próxima. Algum burguês retardatário que se recolhia para a casa ou algum noctívago boêmio, vindo de uma noitada de jogo ou de amor”. (MESQUITA, 1927, p.94). Sim, de um lado o sentimento amoroso que se insinua; de outro um “burguês retardatário”. Metonímias de um estado de coisa em nossa interpretação. Mas tem, também, nesse contexto um “noctívago boêmio” para salvar a situação, afinal é uma forma de resistência à burguesia.

A magia do luar, que suscita o amor, encontrará mais obstáculos no amadurecimento edílico de Emílio. Na memória, as imagens terríveis do sertão.

Lembravam-lhe casos estranhos do sertão, ouvidos contar outrora nas viagens, nos pousos pitorescos, ao pé do fogo, enquanto, fora, as *polacas* batiam no silêncio e grilos guizalhavam numa canção de saudades. **De chofre, um rumor na alcova, assustou-o.** O aposento, ao luar, parecia maior, como se as paredes tivessem recuado ou os móveis desaparecidos. (MESQUITA, 1927, p.95).

A expressão da natureza, acordadas pela memória e pela saudade terão como contraponto um ingrediente da realidade: um rumor, um rato, alguém de tocaia. Permanece a tensão: “Apagou a lamparina, mas a sala permanecia clara, invadida do luar que entrava pelas frestas, refletia-se através das telhas novas do teto, perseguindo-o com a sua luz láctea e suave, como uma obsessão”. (MESQUITA, 1927, p.96). O luar insiste, “como uma obsessão” em termos do processamento da magia. O luar, enquanto inevitável interpretação metonímica, como expressão encantatória da natureza em contraponto a todos os ruídos da cultura opera como um influxo. O personagem, nesse sentido, reflete, acordando leituras de processo similares,¹⁵ o que ratifica nossa interpretação. Há uma intensificação da situação dramática. O fato, é que Emilio não conseguia dormir e cogita que se estivesse numa cidade grande não faltaria aonde ir. Fica, inclusive, “a ponto de maldizer aquela terra que ele tanto amava”. (MESQUITA, 1927, p.97).

O que está nos planos do autor, pelo que tudo indica, é conciliar o clamor da natureza às leituras do protagonista, porque Emílio, tentando fugir à magia do luar, vai procurar distração nesse sentido e o verso de Alberto de Oliveira que encontra, no entanto, não oferece a devida fuga, mas aponta para o mesmo sentido: “Não amo eu só! meu Deus, em noite assim

¹⁵ “Veio-lhe a mente um episódio de Paul Arene, no seu encantador *Jean des Figues* em que ele alude a um «insolado» perseguido pela visão solar e aquele trecho do «*Tartarin*» em que Daudét empresta aos meridionais faculdades de imaginação correspondentes ao sol ardente que os deslumbra. Julgou-se Emilio vítima d’um influxo, com os *ensolleilles* das lendas provençais”. (MESQUITA, 1927, p.95-96).

tão linda!...”¹⁶ Evidente que a literatura por ser arte da palavra e fugir do pragmatismo do conceito vai cair em questões próprias ao ser. Evidente, pois, que a literatura estará em comunhão com o luar. De resto, as coincidências acentuam a situação trágica. Emílio negará a saída piegas e condenará todos os poetas por conta disto. Mas acabará ainda conseguindo maior irritação, porque seus olhos ainda encontrarão um volume de Guy de Maupassant “Clair de Lune”. Coincidências literárias que, digamos assim, corroboram a magia do luar. O resultado é, por fim, a antítese das pretensões iniciais de Emílio: “Irritado, Emilio atirou o livro sobre a pasta e como se falasse a alguém, numa expansão incontida: ‘Decididamente, uma vida desta é intolerável! Peço amanhã a Irene em casamento. Outro luar já não me encontra [sic] sozinho!’” (MESQUITA, 1927, p.98).

O desejo inicial de Emílio estava ligado à solidão e o desfecho do conto apontou para o casamento. Processou-se assim a referida magia do lugar, como aponta o título do conto. Mas não temos, ainda, acabada as nossas reflexões, uma vez que queremos luz a questão do choque da natureza e da cultura. Aliás, isto foi bandeira do modernismo na sua vertente primitivista.

O que temos, por fim, em termos artísticos? O personagem protagonista alcançou clareza do que queria por meio de uma magia, verdadeiramente dionisíaca, como demonstramos, em contato com a natureza. Em que medida se revela o trágico nesse contexto? Revela-se à medida que todas as suas apreensões em relação ao luar já estavam nele, nas suas memórias e sensibilidade, esperando condições propícias para aflorar. Foi o luar que assim proporcionou.

Cabe ainda salientar que a natureza desperta perspectivas perigosas à cultura, mas ao apelo da própria cultura se revela a contradição trágica. Emilio resolve se casar: se o amor é fruto da natureza, o casamento é fruto da cultura; se o amor é dionisíaco, o casamento é apolíneo e apesar da ligação entre ambos, digamos assim, sem catástrofes permanece sua essência trágica.

¹⁶ Trata-se do poema “Volúpia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por um lado, identificamos em José de Mesquita uma aproximação ao filósofo do eterno retorno, com evidência no núcleo de ação dramática, como deixamos claro na análise dos contos. Em “O Véu de Noiva”, inclusive, pode-se fazer a aproximação da psicanálise com a filosofia subjacente ao desfecho catastrófico.

O cerne do conflito trágico está na impossibilidade, que por vezes se insinua, em não afirmar a vida. A vida que vale por si, como diria Nietzsche, com todos os seus problemas e contradições. Em “A Cavallhada” assistimos verossimilmente como um pequeno desacerto pode resultar em um colisão inusitada e fatal. A sociedade burguesa do começo do século exigia de Inês austeridade; o amor de Lopo pedia retorno. Por fim, não houve morte. Acertaram-se os noivos, mas o cerne do trágico permaneceu. Difícil, algumas vezes, convencer nosso interlocutor da dimensão do trágico sem o final catastrófico.

“Evocação” representa uma situação sutil. Ora, uma evocação. Há uma lírica no trágico, uma vez que os enredos foram deslocados ao movimento psicológico, ação da interioridade psíquica.

“Tia Carola” e “O último dia da mocidade” ofereceu-nos condição de pensarmos a modernidade pelos paradigmas conquistados pela pós-modernidade e não perdemos tal oportunidade, mas de qualquer forma argumentamos a incidência dos arquétipos enquanto justificativa de situações mal resolvidas, de resto trágicas.

“A Provinciana” e “Renúncia” bem que poderiam também ser analisados conjuntamente, uma vez que denunciam o sentido de regionalismo e modernidade de José de Mesquita. Ora, quem foi deve voltar e quem está deve ficar. O modernismo de Mesquita obedece a dialética da tentativa de retorno ao romantismo, como argumentamos.

Por fim, “A Magia do Luar”, permitiu-nos trazer a situação trágica os mitos de Dioniso e Apolo na dinâmica do trágico como já havíamos feito com “O Véu de Noiva”.

Uma pesquisa carece de unidade no sentido de alicerçarmos avanços científicos. Penso, por fim, que demos conta de cumprir tal tarefa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Claudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968**. 4. ed. São Paulo: Atual, 1996.

ANDRADE, M. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p.18. **A Noite**. Rio de Janeiro, 12 dez 1925. (Entrevista ilustrada com caricaturas de Paim. Recortes – Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP).

ANDRADE, Mário de. Vestido de preto. **Contos novos**. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996. p.19.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBUY, H. Nota para esta edição. In: SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BRAIT, B. **A personagem**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993.

CAMÕES, Luís de. **Camões: lírico**. Organizado por Aires da Mata Machado Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

CAMÕES, Luís de. **Lírica: redondilhas e sonetos**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CARVALHO, Vicente de. **Poemas e Canções**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1970.

CASADO, Tiago Souza Machado. Sabedoria trágica no último Nietzsche: o impulso dionisíaco para a vida. **Kínesis**, Vol. II, nº 03, Abril-2010, p. 60 – 71. Disponível em: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/5_TiagoSouzaMachadoCasado.pdf Acesso em: 30 out. 2014.

CHACON, V. **Heidegger e a tragédia do Ocidente**. *Revista Brasileira de Filosofia*. v.xxx, p.11-26, 1979.

COSTA, L. M.; REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28).

COSTA, Marta Regina Da Silva. **Autor, narrador e personagem: um estudo teórico do romance Piedade de José de Mesquita**. 2009. 33 f. Monografia (Especialização) - Curso de

Pós-graduação em Literatura Matogrossense, Núcleo Wladimir Dias-pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2009.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ELIADE, Mircea. Função dos mitos. In: ELIADE, Mircea et al. **O poder do mito**. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARNIER, M. DELAMARE, V. **Dicionários de termos técnicos de medicina**. 20.ed. São Paulo: Andrei, 1984.

GATTO, D.; CARVALHO, L. A.; MARTINS, D. N. F. . A Dialética da Realidade na Estética do Romance Piedade de José de Mesquita. **Polifonia** (UFMT), v. 18, p. 79-91, 2009.

GATTO, Dante. Religião e teatro no conto Restos de Carnaval de Clarice Lispector. In: Olga Maria Castrillon-Mendes; Vera Maquêa. (Org.). **Literatura, Tradição, Religiosidades**. 1ed.Cáceres: UNEMAT, 2014, p. 87-100.

GATTO, Dante. Tragédia antiga e narrativas contemporâneas: reflexão acerca dos fundamentos a partir da romanesca mato-grossense. PINTO, Aroldo José Abreu et. al. (Org.). **Esse entre-lugar da literatura: concepções estéticas e fronteiras**. São Paulo: Arte e Ciência, 2013.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.

GOTLIB, Nádia Battela. **Teoria do conto**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991. Série princípios, 2.

GUINSBURG J. O resgate do espírito trágico. **Folha de São Paulo**, 13 set. 1992, p.5.

KOSSOVITCH, L. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Ática, 1979. p.122.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. Série Princípio, 4.

LESKY, Albin. Do problema do trágico. In: _____. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.21-55.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p.47-99 (Biblioteca do leitor moderno, 58).

MAFFESOLI, Michel. **O eterno instante**: o Retorno do Trágico nas sociedades Pós-Modernas. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da literatura de Mato Grosso: século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

QUINTANA, Mário. **Espelho mágico**. Porto Alegre: Ed. Globo. 2005.

MARQUES, Suélen Da Silva Martins. **“O Véu de noiva” de José de Mesquita: um diálogo entre Nietzsche e Freud**. Tangará da Serra, 2015. 49f. Monografia (Departamento de Letras) – Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, campus de Tangará da Serra.

MESQUITA J. B. de. **Piedade**. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008.

MESQUITA, José de. **A Cavallhada**: contos mato-grossenses. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1927. p. 5-31. Disponível em:
<http://www.jmesquita.brtdata.com.br/1927_Cavallhada.pdf>. Acesso em: 18 set. 2014.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1960.

MOTTA, Sérgio Vicente. A árvore genealógica das principais formas narrativas: das origens ao nascimento do romance. **Itinerários**, Araraquara, n. 25, p.265-275, jan. 2007.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos Ídolos ou filosofia a golpes de martelo**. Trad. Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1984.

NIETZSCHE, F. W. **Genealogia da moral**. Trad. de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

NIETZSCHE, F. W. **O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. Tradução de Artur Morão. Covilhã: 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PEREIRA LIMA, L. **Dicionário de psicologia prática**. 5.ed. São Paulo: honor, 1973.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

SANTOS, M. D. A correspondência de Mário e a “felicidade” no credo modernista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.36, p.95-107, 1994.

SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.

SOUZA, P. C. Nietzsche polifônico. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 set. 1992. Mais, p.4.

THIERCY, Pascal. **Tragédias gregas**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009. 128p.

UNAMUNO, Miguel. **Do sentimento trágico da vida**. São Paulo: Hedra, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, J. M. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. *et al.* **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.195-228.