

## A "NEGAÇÃO" DA REALIDADE OU A CRIAÇÃO DO ROMANCE ATMOSFERA — UMA ANÁLISE DE CORPO VIVO, DE ADONIAS FILHO

Teoberto Landim

E. M. Cioran em *La tentation d'exister* (Paris, 1956) admitiu a morte do romance, em consequência de se ter verificado, na ficção européia, segundo o autor, "uma crescente perda das potências instintivas", o que derivou no que Olga Bernat chamou depois de *roman de l'absence*. O mesmo, talvez, poderíamos dizer do romance brasileiro se não encontrássemos nele os elementos comprobatórios da assertiva que se refere à "astúcia do romance", como recurso de que ela se vale para assegurar sua permanência.

O romance brasileiro chegava ao seu esgotamento quando *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida, inaugurou uma nova fase na nossa literatura de ficção, marcada pela instauração do romance da terra, e, como diz Franklin de Oliveira, "mesmo quando urbano, em face das migrações rurais, o romance de 30, na sua feição nordestina, não perdia a vinculação agrária".<sup>(1)</sup> O que se pode observar é que entre altos e baixos, os seus momentos mais importantes foram: *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes; *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos; *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz; *Fogo morto* (1943) de José Lins do Rego. Outra fase, 1946, o chamado romance da terra, por sua vez chegava ao esgotamento. Aquele foi o ano de *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, que já não exibia o tom épico de *Terras do sem fim* (1942), nem retinha na sua trama as teias polifônicas de *São Jorge dos Ilhéus* (1944), cenário da região cacau-cira.

Em 1958, Jorge Amado, com *Gabriela Cravo e Canela*, volta ao cenário de Ilhéus, retornando, portanto, à sua circunstância nordestina.

1. OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e Civilização*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1983.

tina, mas, desta vez, o romance picaresco substitui o romance da terra. O mesmo se dá com Herberto Sales que, com *Cascalho* (1944) e *Além dos Marimbus* (1961), persistia na linha telúrica; também em 1965, *Dados biográficos de Frei Marcelino* troca a ficção documental da região da área madeireira da Bahia, pelas incursões psicológicas centradas na exploração da memória.

O que podemos observar é que houve um deslocamento da criação literária brasileira. A literatura do Nordeste que iniciou o ciclo do romance da terra, cedeu espaço à ficção do Brasil Central, a "literatura do Chapadão" como a designou M. Cavalcanti Proença. Em 1944, com *Ermos e Gerais*, Bernardo Elis recoloca os problemas da terra e do homem sob o signo da brutalidade e da violência, num palco noturno de maldições, sangue e morte. Registrando o social, como a ficção de 30, a gesta do Brasil Central prossegue e sem dúvida mais forte quando em 1965 João Guimarães Rosa publica *Sagarana*, com seu transrealismo; e daí por diante a ficção Centro-Oeste converte-se na mais poderosa presença literária brasileira: 1956, *O tronco*, de Bernardo Elis; *Vila dos confins*, de Mário Palmério; *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, apenas citar estes.

Ora, a data que demos como limite, 1944 (ou talvez 1946), de mudança do eixo geográfico da criação literária, é porque serve de limite e convergência — separa e reata. Separa quando marca o fim do ciclo romance de 30; e reata porque o temário nordestino pedia um outro tratamento artístico. Dizia não ao objetivismo do neo-realismo. Pedia o que nós mencionamos no início: a "astúcia do romance", ou seja, que o romancista fizesse uso de novo instrumental criativo para que penetrasse mais fundo a realidade.

A estratégia não foi outra, senão desrealizar a realidade, para atingir o seu núcleo; negar a realidade para atingir a realidade. E esta negação se daria com a criação do romance atmosfera.

É em 1946 que Adonias Filho, com *Os Servos da Morte*, retoma a temática nordestina — ângulo da sub-região do cacau — para através de seu realismo mágico desvendar as forças subterrâneas que permitem ao romance assumir a categoria de "terceira dimensão da História". Essas forças desaparecem na ficção de Jorge Amado e se fazem alucinatórias (no sentido de sonhar, dizer coisas estranhas) na trilogia do cacau de Adonias (*Os Servos da Morte*, 1946; *Memórias de Lázaro*, 1952 e *Corpo Vivo*, 1962).

Falando destes dois escritores bahianos que tematizaram a região cacauzeira, diz Costa Lima: "aí entretanto, cessa a semelhança entre os dois autores, pois a proximidade das suas obras se cinge a este material anterior (a zona do cacau da Bahia é o espaço comum) —

ao tratamento expressivo. Enquanto a realidade de Jorge Amado encontra paralelo em uma área historicamente configurada, que lhe fornece estórias, personagens e condicionamentos, em Adonias Filho trata-se de uma realidade criada, acidentalmente situada em uma região precisa, através da qual o homem é visto como um ser fatalmente cercado pela violência e pela desgraça".(2)

Em *Corpo Vivo* (1962), o terceiro romance da trilogia que passamos a analisar, a grande presença é a violência. É um mundo compacto de fúria, onde os personagens se debatem nas garras dos instintos das paixões animais. A vingança, o gosto da morte e do sangue é nele bem a expressão de quanto fazem falta as forças reguladoras da razão e do espírito. Marcado pela violência e pela vingança, como dissemos, logo no início deparamo-nos com as declarações de João Caio: "Quem sustenta Cajango são os seus mortos". Depois: "É a mão de seu pai que puxa o gatilho". Estas duas declarações do personagem-narrador confirmam a proposição primeira em *Corpo Vivo*: Os mortos não existem para a morte, e sim para os vivos. Ora, o romance tem seu núcleo na cena do massacre: Tudo ocorreu porque quiseram tomar as terras de Januário, onde o cacau começou a dar seus frutos de ouro. E como tomar as terras? Massacrando a família de Januário. O menino de onze anos (Cajango) escapa, e assiste, na noite desvairada, ao trucidamento. Adonias é duro e cortante, e seus pressupostos sociológicos e artísticos estão concentrados nessa narração que oscila entre o épico e o trágico.

Observando com detalhe, o dado sociológico da região cacau-cira surge de maneira indireta, ou seja, a forma linear do realismo de 30 cede lugar a uma situação psicológica que emerge quando Cajango, poupado do massacre, consegue fugir — daí o menino é iniciado na turva preparação para a vingança. A ação psicológica, de que falamos, se arma como determinante do destino posterior de Cajango (sobre este fator determinista voltaremos depois): pelas mãos de Inuri se torna jagunço, depois chefe de bando, viver para ele é matar, era a maneira de como tornava seus mortos (pai, mãe e as duas irmãs) vivos.

Para manter o clima duro, cortante da violência Adonias Filho apela para certas técnicas como por exemplo o da animalização do homem, candente em nossa época. Este recurso já está em Wedekind e Strindberg, em Buechener e Faulkner; na ficção brasileira, em Graciliano Ramos (no personagem Fabiano). É através da sua visão do realismo psicológico que consegue comunicar a dimensão social de *Corpo Vivo*. A animalização de Cajango aponta para um problema:

2. LIMA, Costa. *A Literatura no Brasil*. Organizada por Afrânio Coutinho, Rio, Editora Sul América, 1969. V. 5.

o próprio mundo o submeteu a esta condição, um mundo marcado pela violência, mundo no qual, segundo Franklin de Oliveira, "o homem não se sente sujeito criador senão quando realiza funções animais." (3) Lembramos o que diz Sônia Brayner ao mostrar Fabiano em sua infra condição humana: "que não podia sequer verbalizar o seu pensamento." (4) Quanto a este aspecto o ponto de semelhança entre Cajango e Fabiano é notório na ficção brasileira. E por que não aceitar que esta ligação tenha um significado maior, ou seja, um elo entre o romance de 30, a ficção do Brasil Central e o romance brasileiro marcado pelo senso de noturnidade?

Outro recurso técnico de Adonias é a utilização do fantástico, como forma de realismo. Essa técnica não é só uma maneira de descoberta do mundo subterrâneo, a qual lhe permite romper ao mesmo tempo com o documentarismo linear da ficção social e o registro psicológico bruto, mas também representa a conquista de um horizonte supra-real que lhe possibilita a percepção do mistério na vida cotidiana, através da tensão interiorizada, ao mesmo tempo em que a transfigura. Cajango e Malva "descobrirão as cavernas, examinarão os fossos, encontrarão o ninho"; se temos nisso um final feliz, com todas as características do romantismo brasileiro, antes foi preciso o mundo deles explodir. Malva que trouxe o amor funciona como símbolo da transformação e de mudança do tempo humano — e o autor sugere o recomeço de um mundo novo numa autêntica recusa à violência, às vidas desgarradas. Se a expressão de um final feliz foi infeliz, a de considerá-la um final poético é mais que justa, pois quem sabe partindo da afirmação de Brand de que "o melhor amor é o ódio", Adonias Filho opera pela transmutação.

Passemos agora a outro aspecto da trilogia do cacau, de Adonias Filho, principalmente *Corpo Vivo*, que marca aquele período limite de reencontro do que chamamos de romance da terra. Este aspecto é a preocupação do autor na renovação formal do romance. O primeiro ponto que chamamos a atenção, é para o equilíbrio de concepção e realização desta obra marcado pelo que podemos assegurar que houve um planejamento e uma execução: o livro está dividido em quatro partes e cada parte precedida por uma espécie de *trailer* que antecipa o enredo. Esta antecipação do foco narrativo, numa primeira instância dá ao leitor a impressão de uma estória paralela, opinião que cai por terra, quando se vai tecendo a narração no seu sentido mais próprio.

Há nesta ficção um narrador onisciente que assume o primeiro

3. OLIVEIRA, Franklin. op. cit. p. 157.

4. BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. S. 1., Rio. Ed. 1977. (Coleção Fortuna Crítica 2).

plano, apesar das interferências de outros personagens que também contam; este recurso é utilizado pelo romancista, para marcar as personagens e também para recorrer a episódios passados. Os personagens estão sempre contando uns aos outros sejam as suas próprias e tristes histórias, seja alguma velha lenda que um parente morto engrolou há anos atrás. Um dado particular desta técnica é que entre os personagens, há um com uma função especial: ele exerce o duplo papel de narrador-participante. Sua missão é filtrar dentre a prolixidade os dados pertinentes. Desta maneira, sem dúvida, oblíqua mas realista, genealogias (desconhecidas) são trazidas à luz; rixas entre os grupos de jagunços são reveladas. Por um lado, essa técnica narrativa de Adonias Filho afasta o leitor da fonte de origem (primeira); por outro lado, oferece a vantagem de propiciar uma narração mais convincente, onde o narrador se limita a contar o que lhe foi contado:

“— É uma guerra como todas as outras — João Caio prossegue — Eu conheci Dico Gaspar. Eu também conheci o padrinho Abílio. Foi ele quem me contou a história de Cajango” (CV. p. 34).\*

João Caio é uma figura periférica, um estranho no acampamento de Camaçã, onde Cajango é o chefe. Portanto, como narrador (por ser o único sobrevivente no meio urbano, o único a conhecer os pormenores da história de Cajango), era justo e apropriado que ele fizesse perguntas a todo mundo sobre o que se passa, e, ao mesmo tempo, que usasse a primeira pessoa para transmiti-la ao leitor.

Como já falamos, neste livro de Adonias Filho é comum a alternância de vozes entre os personagens e entre o narrador onisciente, quando uma visão panorâmica é mais indicada: “O tropeiro [João Carlos] tem os ouvidos abertos e enquadra no olhar aquele que se chama Cluão. Fita-o com interesse...” (CV. p. 51).

Ora, o recurso do uso do narrador onisciente estabelece a possibilidade de diálogos extensos, embora muitas vezes truncados, e o indireto livre como condição para o empreendimento de estudo psicológico quando no envolvimento com personagens centrais.

De uma forma ou de outra, o deslocamento que ocorre não ultrapassa o nível da voz, não chegando a atingir o foco narrativo. Os personagens falam mais do que dialogam, e, à proporção que falam, transfiguram a simples narrativa linear. Esta constante tradicional, que no começo vai se delineando, aos poucos é rompida, e a narrativa dos pormenores ganha mais interesse. Daí, portanto, não haver uma

\* CV. — abreviatura do romance em análise, *Corpo Vivo*, 1962, de Adonias Filho.

trama muito articulada, mas a explosão de uma ação episódica que se desenvolve na parataxe que, além de produzir, no caso de *Corpo Vivo*, uma ficção de mais efeitos, (pela independência dos fatos que se tecem para a construção de sua unidade) dá a esse romance maior força conceitual.

No início deste estudo falamos da ação psicológica se armar como determinante do destino posterior de Cajango; dissemos: pelas mãos de Inuri se torna jagunço, chefe de bando, viver para ele é matar, etc... A semente desta idéia foi lançada, mesmo que de leve, por Costa Lima em citação que já fizemos e que repetimos em parte: "... o homem é visto como um ser *fatalmente* cercado pela violência e pela desgraça." (5)

Se olharmos para as letras brasileiras dos séculos XIX e XX, constatamos que este fatalismo que marcou a vida dos personagens de *Corpo Vivo* se insere, de certo modo, em seu duplo caráter naturalista e regionalista. Estas duas tendências fundem-se completando uma à outra num eficiente suporte à tese determinista do autor, como, por exemplo a intercalação do homem com o meio que o rodeia. Até mesmo o tratamento dado pelo romancista é talvez mais rigoroso que o convencional naturalismo brasileiro. Tanto em Adonias Filho quanto no naturalismo temos uma visão determinista da vida humana de um lado, por exemplo, na declaração de João Caio: "— Cajango cumpre um destino." Por outro, mostra sua identidade para com o meio onde fora criado, explora a influência deste como causa de um ciclo vital predeterminado e fatalístico:

"Era um bugre aquele Inuri. Não sei se Deus ou o Diabo levava o menino a ele. Sei que Cajango pertencia à Selva como qualquer das suas feras, outra natureza dentro da sua, de povoado no mundo conhecendo apenas o Vargito, oito anos, ao lado do índio, dentro da selva. Por isso é que nada como um peixe, percebe o ruído mais leve, não sabe o que seja o medo (...) criou a fera pior que a pior fera". (CV. p. 36).

Como se vê, Adonias Filho tanto quanto os naturalistas tem consciência de uma ciosa fidelidade à representação realista do homem e da sua esfera. O que o distingue é a habilidade com que explora a psique dos seus personagens, arrancando do seu mundo interior num conhecimento mais profundo, a realidade essencial do drama humano que consiste nessa luta contra as forças misteriosas do destino da morte.

5. LIMA, Costa. op. cit. 1969.

Finalmente, por degradante, desesperada e naturalista que seja no princípio, a situação encaminha para um final feliz, como já falamos, pois o amor tudo vence. Entretanto não deixa de haver no final uma alusão bíblica a Adão e Eva, ou quem sabe, mítica, onde a Serra funciona como o paraíso. Termina, portanto, evidenciando esta possibilidade, passando a palavra ao narrador onisciente que relata: "Poderão viver entre os bichos da selva, nus poderão andar, e paz existirá porque outro homem e outra mulher não descobrirão o ninho." (CV. p. 121).

\* \* \*

Koln, verão de 1987.

## 1. REFERÊNCIA CLÁSSICA

Ecce monumentum aere perennius  
Regalique pyramidae altius.  
Quod non habet auras, non Aevula lapsura  
Possit dicere, aut innumerabile  
Annorum series et furta incomptura  
Non vult mutare. (1)

A partir da obra de Diderot sobre a transmissão e o ensino da filosofia para explicar a racionalidade da cultura humana. Quando se fala da obra de Diderot, sempre se refere ao tempo de corte de Maria Antônia, quando a filosofia da sua época começava a abandonar a perspectiva cartesiana ao longo do tempo e para além de Diderot. Assim como a Col Branta, o pensamento de corte de Adria, o ensino da obra de Diderot e a obra de Diderot.

Conhecido como o primeiro entre o movimento de agitação humana de Diderot sobre a razão humana e o ensino da filosofia e dos métodos de ensino de Diderot, Diderot e o pensamento de Diderot. Por isso, Diderot, Diderot e o ensino cultural de Diderot, Diderot e o ensino cultural de Diderot. — Diderot e o ensino cultural de Diderot.

1. Diderot, Oeuvres, t. 11, p. 111.