

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

LEONARDO SILVA MESSIAS

**QUANDO AS ALMAS SE MOVEM: LEITURAS DE *TEMPO DE AMAR* DE
AUTRAN DOURADO E A *CONFISSÃO DE LÚCIO* DE MÁRIO DE SÁ-
CARNEIRO SOB O SORTILÉGIO DE SEUS ITÁLICOS**

RIO DE JANEIRO

2023

LEONARDO SILVA MESSIAS

**QUANDO AS ALMAS SE MOVEM: LEITURAS DE *TEMPO DE AMAR* DE
AUTRAN DOURADO E A *CONFISSÃO DE LÚCIO* DE MÁRIO DE SÁ-
CARNEIRO SOB O SORTILÉGIO DE SEUS ITÁLICOS**

Monografia submetida à avaliação do Corpo
Docente da Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito para obtenção do título de Licenciado
em Letras: Português-Francês

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães
de Faria

RIO DE JANEIRO

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Messias, Leonardo Silva
585q Quando as almas se movem: leituras de "Tempo de amar" de Autran Dourado e "A confissão de Lúcio" de Mário de Sá-Carneiro sob o sortilégio de seus itálicos. / Leonardo Silva Messias. -- Rio de Janeiro, 2023.
31 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português - Francês, 2023.

1. Dourado, Autran, 1926-2012. Tempo de amar - Crítica e interpretação. 2. Sá-Carneiro, Mário de, 1890-1916. A confissão de Lúcio - Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Literatura portuguesa - História e crítica. 5. Narrativa (Retórica). I. Faria, Maria Lucia Guimarães de, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me dá o sentido de viver.

Aos meus amigos Thiago, João, Álvaro, Lucas, Amanda, Victor, Samira, Belly e tantos outros estimados companheiros, irmãs e irmãos de quem eu não sabia que precisava.

A Maluh, minha querida orientadora que tanto me ensinou. Depois de seus cursos na graduação e de nossas conversas, novos horizontes se inauguraram para mim. Sou muito grato pelo privilégio de poder conviver com você e com meus colegas de grupos de estudo.

Aos inumeráveis professores, funcionários da Universidade e conhecidos que me brindaram com palavras muitas ao longo desses anos.

À professora Dr.^a Mônica Genelhu Fagundes, que aceitou ler meu trabalho de forma solícita e gentil.

O que buscamos

uns nos outros

é sempre a noite

– José Tolentino Mendonça

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar usos de construção romanesca semelhantes nas obras *Tempo de amar* de Autran Dourado e *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro. Em ambas os livros os protagonistas se veem aturcidos e desorientados perante personagens secundários que, em dado momento da narrativa, se transfiguram em porções intangíveis, contudo presenças que lhes causam algum efeito. O fenômeno necessita ainda, nos dois casos, do auxílio dos recursos tipográficos dos *itálicos*. Nosso argumento é o de que a matéria das histórias, por sua própria demanda, requer um entrelaçamento formal que mobiliza recursos os mais diversos, sobretudo os itálicos, como se entre essas formas e a fantasmagoria houvesse uma ligação tão fugidia como sua própria expressão.

Palavras-chave: Autran Dourado, Mário de Sá-Carneiro, Maurice Blanchot, itálicos, construção romanesca

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. ALGUNS SIGNIFICANTES NÃO VERBAIS EM MALLARMÉ E NA TEORIA DA POESIA CONCRETA.....	9
3. AFASTAMENTO ANÍMICO EM <i>TEMPO DE AMAR</i>.....	11
4. DA TRANSITIVIDADE DAS ALMAS EM A <i>CONFISSÃO DE LÚCIO</i>.....	18
5. NOITES BREVES SEM VERDADES.....	25
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	32

1. INTRODUÇÃO

Em seu livro *O espaço literário*, Maurice Blanchot se dedicou a enveredar pelos caminhos de uma literatura que, para ele, estava afim com o desaparecimento, com a tensão entre memória e esquecimento e com os signos noturnos e diurnos impressos nas almas humanas.

Tempo de amar, do escritor brasileiro Autran Dourado e *A confissão de Lúcio*, do português Mário de Sá-Carneiro compartilham certo parentesco em relação aos termos blanchotianos. Em ambas as obras, somos tomados de assalto por desaparecimentos impactantes – no primeiro, logo no início do livro, no segundo, ao fim – que são fundamentais às linhas de força nos dois textos. Além do mais, a ligação entre as obras e os assombros ainda é reforçada pela utilização de uma técnica literária usualmente negligenciada: *a escrita com itálicos*.

Nestes dois livros, os itálicos atuam como elementos estruturantes da dinâmica de composição de cada um em particular. Para além disso, sugerimos ainda que parecem ser requisitados e atraídos por certos discursos, notadamente aquele em que as forças de esquecimento, de torpor e de repouso estão implicadas.

Em *Tempo de amar*, se opera o que chamamos de *afastamento anímico* da figura de Ursulina com relação ao seu irmão, o protagonista Ismael. Sentindo-se culpado pela morte de Ursulina, Ismael não deixa de lembrar dos momentos que passava em sua companhia, por meio de memórias que se corporificam em saudosismo que presente já a ruptura, o afastamento, a distância entre planos existenciais, mesmo que a narração insista em demarcar o espaço da memória com os itálicos.

Em *A confissão de Lúcio*, observamos a gradual mudança no comportamento do protagonista mediante a inserção em sua vida da companheira de seu melhor amigo, figura quase espectral, “sem passado”, misteriosa. As linhas da novela desenvolvem a relação deste triângulo afetivo rumo a um jogo de *entrelaçamento e decomposição anímica*, ao longo da trama e sobretudo ao fim. Há uma espécie de gênese de alma a partir dos personagens – alma que transita, interage e volatiliza-se ao fim do relato.

Procederemos ao comentário de cada obra em capítulos separados, com o intento de ressaltar o que há de característico em cada uma e possíveis relações que podem ser

estabelecidas entre elas, tanto com relação à afinidade de isomorfia gráfica entre o assunto de que tratam e sua expressão, como com as concepções blanchotianas que reverberam ao longo de ambas.

O capítulo a seguir discorre brevemente sobre os usos de elementos não verbais que influem no sentido estético e que foram objeto de pesquisa por grandes pensadores da literatura, aos quais recorreremos como forma de suporte teórico.

2. ALGUNS SIGNIFICANTES NÃO VERBAIS EM MALLARMÉ E NA TEORIA DA POESIA CONCRETA

Décio Pignatari, em artigo-manifesto reunido em *Teoria da Poesia Concreta*, defendia que o uso da tipologia, aproveitada enquanto insumo estético, bem como de toda uma rica fauna e flora de elementos textuais, seria de grande uso do poeta que pressentisse algum fio de comunicação partido. Para ele, esse esforço de mobilização de todos os recursos da poesia escrita teria como fim a reaproximação com a poesia oral. Esta mudança se afigura conseqüente e relevante, posto que implicaria também, de certa forma, a tentativa de recomposição do tecido social perdido em outras eras, quando os homens se faziam entender.

Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança do seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes. (PIGNATARI, 2006, p.11)

Esta “virada de chave” tem implicaturas políticas, existenciais e sociais. Para Pignatari, deseja-se voltar ao ato comum de comunicação que a oralidade traz para os grupos que se reúnem em torno de uma fogueira para ouvir histórias. As personagens dos livros de que fizemos objeto tiveram a comunicação partida. Há um esforço das narrativas – ora em voz narrativa intradieética, ora em extradieética – que demandam a participação dos itálicos. Não são adereços, mas significantes com funções, causas e conseqüências sérias, que reclamam ser notadas.

Referência para Pignatari e para os de Campos, Mallarmé já nos fins do século XIX compunha seu mais famoso poema por meio de artifícios e instrumentos os mais diversos, para além da palavra. O poeta francês era conhecido por levar às últimas conseqüências os desdobramentos entre a palavra, seus sons, sua grafia e o mundo. No prefácio a *Um lance de dados*, o escritor afirma que a versificação exigiu os espaços em branco em torno de seu poema (MALLARMÉ, 2013, p.84). Da mesma forma que o construto de Mallarmé exigiu as mudanças não verbais nas páginas para que sua expressão pudesse ser mais bem lida, os textos de Dourado e Sá-Carneiro também o fazem.

Augusto de Campos, no mesmo volume, atribui ao procedimento mallarmeano de utilização da tipografia a mesma importância que a fissão nuclear representou para os físicos. Tipografia funcional, continua Campos, atenta às demandas da fragmentada experiência vital do sujeito do pós-guerra e expressão fidedigna, mesmo que por vias tortas e cambaleantes, do nosso tempo (CAMPOS, 2006, p.18).

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento liberto do agrilhoamento sintático-silogístico. (CAMPOS, 2006, p.18)

A presença disruptiva dos elementos gráficos na estrutura da página estavam já no *Manifesto Futurista*, em que se chega a associar a escrita cursiva à representação ou recriação das “sensações análogas e rápidas”. Isso está presente em Sá-Carneiro de forma abundante, e a fortuna crítica em torno de sua obra parece associá-lo com as vanguardas modernistas do início do século XX. Tal recurso também não escapou a Autran Dourado, romancista conhecido pela preocupação com um apuro da arquitetura romanesca. Todos esses autores, junto de Mallarmé, Décio Pignatari e os irmãos Campos, valorizavam a confecção formal como via de entendimento de questões inexploradas da experiência humana, exigindo, por consequência, novas ferramentas de manifestação poéticas.

3. AFASTAMENTO ANÍMICO EM *TEMPO DE AMAR*

Dentre os livros que compõem a obra de Autran Dourado, *Tempo de amar*, publicado em 1952, merece uma posição de destaque. Talvez não somente pelo rigor composicional e pelo apuro romanesco pelos quais o autor mineiro se tornou conhecido, mas pelo estatuto de transição que adquiriu em sua carreira e em seu modo de pensar o fazer poético, como ele mesmo explicitou em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. O aspecto de passagem que este livro representou para a obra de Dourado talvez confirme a *substância de passagem*, de *transição*, que está impregnada na história em nível ficcional.

A fábula da narrativa se debruça, a princípio, sobre a história de Ismael, rapaz criado em família cuja riqueza e cujo poder influenciavam a cidade de Cercado Velho em tempos remotos ao presente do romance. Decadente, a fonte de renda e o prestígio escassos – algo que se estende ao próprio espírito da cidade e de seus habitantes –, a família de Ismael cinde-se em constantes disputas tácitas: Ismael contra a casmurrice do pai, contra a inércia benevolente da mãe e contra a presença da irmã Ursulina que, paradoxalmente, está morta.

O livro é composto de três partes: a primeira delas, intitulada *Os retratos*, traça as linhas gerais do convívio do protagonista com as personagens de seu entorno. As cenas do enredo se revezam entre o passado do protagonista – junto de sua irmã Ursulina nas brincadeiras e reinações pela fazenda dos avós quando pequenos – e o presente de um Ismael mais velho, dilacerado pela dor da morte da irmã ainda criança, pela qual se sente responsável. A segunda parte, que recebe o nome de *A constelação*, aprofunda o drama do desconcerto de mundo de Ismael, ferido pela chaga aberta do luto contínuo e pela incompreensão dos parentes em geral, enquanto mantém um relacionamento com Paula, uma garota que também se sente afastada do círculo social de Cercado Velho. A terceira parte, cujo título é *As divindades obscuras*, marca as rupturas das mais frágeis relações, sobretudo entre Ismael e a namorada Paula e entre Ismael e seu único amigo (que é preso após matar o pai), enquanto, no entanto, não desfaz o nó que sufoca e extingue o ânimo do protagonista – uma vida que talvez não possa ser porque jamais tenha sido de fato.

O que nos interessa para os fins desta pesquisa, no entanto, é sobretudo a primeira parte do romance, *Os retratos*, não somente pelo que há de particular e insólito nela, mas

pelos elementos que parecem reger toda a estrutura da narrativa. Nos capítulos ímpares dessa primeira parte, narra-se o presente de Ismael e os dramas familiares resultantes de dores antigas, como vimos. As palavras que dão corpo à história são redigidas em caracteres gráficos tradicionais, em fonte gráfica comum e tipo habitual.

Algo diferente verifica-se nos capítulos pares: a narração nos mostra o passado de Ismael quando criança, junto de sua irmã, ambos alheios à tragédia que viria a acontecer. Todas as palavras que compõem este bloco estão em itálico, quase como se a memória daqueles tempos fosse lida em uma língua estrangeira que o protagonista compreende cada vez menos – tempos que não podem se misturar à realidade excruciante da existência sem a irmã.

Um dia, depois de moço, sentiu talvez a maior desilusão de sua vida – o contato com a realidade agreste dos Mamotes: as coisas agora eram silenciosas, frias e pequenas, não lhe segredavam mais os compromissos ternos, as vozes estavam mudas, tudo vazio. Para que o encantamento voltasse feérico aos seus olhos, era necessário um moroso esforço de memória: só dentro dele as coisas agora falavam. Mesmo assim, a qualquer barulho de passos, o sortilégio quebrava-se, a infância evaporava-se no dia quente, ensolarado, verde, que vinha da janela aberta. (DOURADO, 1979, p.29)

É justamente a dinâmica de alteração nos blocos da narrativa – presente e passado, tipo normal e itálico – que parece chamar a atenção do pesquisador Roberto de Andrade Lota no comentário que faz a respeito do romance no quinto capítulo de sua tese de doutorado. Para ele: “(...) a justaposição imagética em *Tempo de amar* potencializa a figura fragmentada de Ismael, personagem desvitalizado, que busca nas mulheres ao seu redor uma vida que não tem.” (LOTA, 2015, p.173)

Os capítulos ímpares se apresentam como o momento-lugar de aflição e, em paralelo, os pares parecem ser aqueles que correspondem ao refúgio, ao recolhimento, à reclusão a um tempo em que a irmã partilhava a vida com Ismael. Além disso, a intercalação entre estes momentos também distingue *dia* de *noite*, não apenas como signos temporais indicativos, mas como indícios de posições existenciais distintas. Procederemos a um melhor detalhamento destas questões no capítulo três.

Se os capítulos em itálico são tentativas frágeis e delicadas de ler um passado, é preciso que alguém auxilie Ismael nesse projeto. Ismael não narra a história em um “eu”. Quem o faz é um narrador que se acopla a ele e lhe reflete os pensamentos mais íntimos

porque Ismael não poderia dar forma sozinho ao ocorrido ou não gostaria de fazê-lo. A função que o narrador exerce sobre a consciência de Ismael é estendida a outras personagens da cidade, que perecem com o miasma de morte que ela exala.

Segundo Ronaldo de Melo e Souza, no ensaio “Agonia e morte em Autran Dourado”, o que denomina “princípio teleotânico” emaranha-se nas linhas das obras de Autran Dourado. Em outras palavras, infiltra-se nelas o princípio pelo qual a vida dos personagens se deseja fascinada e conduzida pela finalidade de morrer. Esses seres não vivem uma vida pontuada pelo desenvolvimento com suas sortes, acasos e eventual morte natural. Algo nesse processo malogra. Eles acabam sobrevivendo como mortos em vida e suas ações marcam aquilo que poderia ter sido e não foi. O processo de luto pelo qual passam não acabará e eles se refugiam no recolhimento, na reclusão e na preferência pelas sombras ou escuridão. (SOUZA, 2010, p.136).

A sensação de estranheza que Ismael nos causa, como se não pertencesse a lugar algum, inclusive ao observarmos a dinâmica dos capítulos – alteração entre um bloco narrativo e outro, em itálico e em tipo normal –, parece ser este caráter “anômalo e apátrida” sobre o qual Souza escreve.

Os personagens de Autran negam o quanto podem o poder que o tempo exerce sobre suas vidas. Paradoxalmente, esses seres regidos pelo desejo teleotânico recusam a morte. Ao tentar impedir o avanço irrefreável do tempo, a fim de que a morte não chegue, perdem também o sopro vital e recaem novamente e inevitavelmente no domínio da própria morte em vida. (SOUZA, 2010, p.137). Ao negar a memória ao fato do falecimento da irmã, Ismael a traz de volta enquanto infinitamente morta, enquanto morta para ele ou viva apenas em sua presença mais aterradora e sem corpo.

A volta ao presente intransigente dos pais, da família e de uma comunidade, encobertos em miasmas de morte, sem um devido processo de acolhimento externo e interpessoal, expulsa Ismael dos instantes em que se refugia nos signos e símbolos de escuridão e recolhimento ao longo da história – lugar em que ele pode ver a irmã, mas não pode permanecer por muito tempo.

Citação 1: Vistos de longe os próprios problemas, à luz esbranquiçada da distância e imensidão daquelas montanhas, tudo caía na inutilidade. Sentia no corpo um desejo de afundar-se, de arrastar na terra o corpo cansado, de abafar a alma na humilhação. (DOURADO, 1979, p.28)

Citação 2: *O açude ficava um pouco distante da casa (...) Era um lugar sombrio e agradável de se ficar.* (DOURADO, 1979, p.60)

O lugar confortável é o da noite, ícone que remete ao sono e ao tempo de outrora. Tanto de forma concreta, física, quanto em relação ao repouso mental. Não é possível, para Ismael, viver muito tempo de memórias afáveis, um reino de entorpecimentos reconfortantes. Mesmo assim o narrador se esforça por mantê-lo de alguma forma resguardado, esquecido momentaneamente da realidade clara e luminosa. A primeira citação exemplifica a escrita de um trecho de capítulo todo em tipos normais, momento do presente de Ismael e também de apatia e abatimento. O segundo traz um dos muitos momentos em que os itálicos estão a serviço desse aconchego fugidio e momentâneo.

O dia é momento-lugar da “clareza”, onde o presente escancara todos os problemas de sua vida e atesta a impossibilidade do retorno da irmã e da normalidade pregressa. O que resta da irmã é uma presença sem corpo cujo essencial se esvai aos poucos, um afastamento anímico o qual o narrador tenta remediar.

O efeito, então, é de que todos aqueles que Ismael conhece, no presente, não se assemelham mais do que a fotografias pálidas de antigamente, a ninguém sendo permitido o direito de seguir em frente, enquanto a própria reminiscência recriadora de Ismael para com a infância e as circunstâncias da morte de sua irmã, embora lhe tragam um reconforto fugaz, já são o próprio atestado de distância dessa realidade.

Theodor Adorno, ao tratar dos sinais de pontuação enquanto elementos consequentes e significativos na composição literária, nos pareceu relevante para a investigação da constituição de textos literários a partir de elementos paralinguísticos. No ensaio “Sinais de pontuação”, o filósofo identifica tais estruturas como sinais de trânsito na linguagem. O ponto de exclamação, segundo ele, corresponderia ao sinal vermelho. Os dois-pontos, ao verde, de passagem. Os travessões dizem “stop” (ou “pare”), isto é, estabelecem uma digressão temporal no raciocínio. No entanto, segundo o intelectual alemão, estes não são sinais de comunicação gentis ou zelosos entre a linguagem e o leitor. Funcionariam antes “como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias” (ADORNO, 2003, p.142). Dos mais singelos itens em torno da linguagem, ao auxílio da linguagem, se poderia fazer um uso em que a interpretação crítica fosse requisitada e provocada.

Declara Adorno, sobre o que chama “sinais de elocução”, que “cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença incorpórea alimenta o corpo da linguagem” (ADORNO, 2003, p.146). As proposições de Adorno nos fazem refletir: processo semelhante não aconteceria com o uso do itálico em textos literários, além dos sinais de pontuação? Estes elementos consequentes, ao lado dos vocábulos, não os auxiliariam na constituição de sentido textual, uma relação amistosa e às vezes também munida de rivalidade? Quando a palavra despida já não parece dar conta de dizer o mundo com fidelidade, não se insinuariam esses recursos ao longo da trama, os revestimentos que o itálico, em sua forma bruxuleante, poderia conferir a uma trama narrativa fugidia?

Especificamente sobre o uso do itálico em forma de produtor ou auxiliador de produção de sentido estético, os escritos de Gabriela Saldanha, autora de *Itálico Enfático em Traduções em Inglês: Falha Estilística ou Recursos Estilísticos Motivados?*¹, dão fôlego à problemática. Segundo ela, são recentes os estudos entre o campo da tipografia e o da linguística aplicada, bem como são escassos os trabalhos produzidos a partir desta relação. Apesar disso, ela afirma que “a organização visual de um texto tem um impacto em como ele é entendido e interpretado por leitores, possivelmente facilitando a leitura ou o realce de algumas informações em detrimento de outras informações” (SALDANHA, 2011, p.425).

Para ela, o itálico e as marcas de citação estão entre os limitados dispositivos extralinguísticos que chamam a atenção do leitor para formas particulares (SALDANHA, 2011, p.425). Se juntarmos essa proposição às ideias de Adorno, o tratamento particular, ordenado e intencional de Autran Dourado com os itálicos serviria a fins artísticos e influenciaria o modo de percepção dos leitores e sua recepção. O realce físico de uma palavra poderia sinalizar o realce informacional que o autor poderia infundir no texto, segundo os termos de Saldanha (SALDANHA, 2011, p.426).

Há outro caso em que um autor reveste literalmente a palavra com um invólucro gráfico a fim de buscar um reforço para a própria experiência que a palavra inaugura e resgata. Na estória do personagem central de “Nenhum, nenhuma”, conto de João Guimarães Rosa presente nas *Primeiras estórias*, falam muitas vozes que, segundo Maria

¹ Tradução livre de “*Emphatic Italics in English Translations: Stylistic Failure or Motivated Stylistic Resources?*” a fim de facilitar a leitura.

Lucia Guimarães de Faria, “(...) lutam para desentranhar o passado envolto em espessas camadas de olvido, num complexo ‘jogo da memória’ (...) de cujo sucesso depende o seu chegar a existir” (FARIA, p.1). Dessa narração polifônica, podemos destacar duas dessas vozes. Observemos o seguinte trecho:

Tênue, **tênu**e, **tem de insistir-se o esforço para algo lembrar** da chuva que caía, da planta, que crescia, **retrocedidamente, por espaço**, os castiçais, os baús, arcas, canastras, **na tenebrosidade, a gris pantalha** (ROSA, 1978, p.45).

Neste excerto, pode-se notar um procedimento curioso que seguirá ao longo de todo esse estranho conto. Nessa estória, o protagonista se identifica com o narrador que se desdobrará em três eus que pouco parecem conhecer (ou se lembrar) uns dos outros, sobrepondo-se sem cessar: a primeira voz é a do presente, marcada em negrito, voz que tenta se lembrar angustiadamente dos acontecimentos passados; a segunda é uma voz do passado que media os pensamentos do Menino, o protagonista, e os organiza na escrita para nós. A terceira delas é como que distante de ambas e funciona como meio-termo entre o passado e o presente, mediando a rememoração frágil e as experiências do Menino alheio a tudo isso.

Maria Lucia Guimarães de Faria faz notar uma carta de 1966 de Guimarães Rosa para seu tradutor alemão:

No conto ‘Nenhum, nenhuma’, é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isso é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro *plano*: representam o esforço do Narrador, em solilóquio, tentando recapturar as lembranças do que se passou em sua infância. Tá? (*apud* ARAÚJO, 1998: 99).

Algumas edições recentes de *Primeiras estórias* perderam a marcação gráfica requisitada pelo próprio autor. No entanto, a de José Olympio, de 1978, ainda conserva esses traços. Mais do que simples marcações visuais de diferença, esses recursos acabam se tornando um eco na sensibilidade e no foro íntimo de cada leitor, solicitando, como o fazem ao próprio personagem empenhado em resgatar o passado,

(...) não só o tremendo empenho de concentração, como também o cuidado, a delicadeza do gesto que evoca, para não comprometer a delgada seda do tecido que se manipula. Emaranham-se a recordação e a reflexão, entrelaçam-se a imaginação e a memória (...) (FARIA, p.3)

A afirmação de Faria no que tange a esta obra de Guimarães Rosa parece se prolongar para o romance de *Autran Dourado*. Em ambos os textos, nota-se o envoltório cintilante do itálico ou a evidência espessa do negrito – mais do que formas dispostas aleatoriamente, manifestações de um incômodo maior que demanda ser notado e faz o possível para sê-lo. Em *Dourado*, analisado primeiramente neste estudo, a performance gráfica proporcionada pelo itálico ainda evidencia uma nota ambígua: o sofrimento de Ismael, sua infância e seu passado, essa língua “estrangeira” que lhe faz tanto mal ainda era sua única fonte de contato com o plasma de vida da irmã, seu entusiasmo corrompido na única forma que lhe restou.

Tanto parece proceder dessa forma, que nas outras partes restantes do livro, *A constelação* e *As divindades obscuras*, a dinâmica da altercação formal entre o presente grotesco e o passado ambíguo se dissolve: os últimos dois capítulos são redigidos com caracteres normais, em blocos monolíticos de eventos laborais e sem novidades ou sucessos. Acaba-se por retirar, à força do esmagamento da imaginação, seu direito de sofrer, que era também seu direito de repouso.

4. DA TRANSITIVIDADE ENTRE ALMAS EM A *CONFESSÃO DE LÚCIO*

São estas características itinerantes e oníricas associadas aos itálicos que serão privilegiadas também no arranjo de *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro. O autor português é mencionado no estudo de Saldanha que utilizamos como suporte teórico. Nele, a autora afirma que sua produção se mostrou a mais repleta de casos de itálico em língua portuguesa dentro do corpus com que trabalhava:

No sub-corpus português, itálicos enfáticos geralmente destacam unidades mais longas, em alguns casos orações completas, como no exemplo 5 abaixo extraído de um texto de Mário de Sá-Carneiro. Seria interessante analisar em mais detalhe a função comunicativa dos itálicos nesses casos, mas por questões de espaço este ensaio se concentrará na função focalizadora do itálico em textos em língua inglesa e suas traduções (SALDANHA, 2011, p.430)²

A trama da novela se produz na interação entre os amigos Lúcio, dramaturgo boêmio e *bon vivant* e o conhecido poeta Ricardo de Loureiro. Um e outro partilham do sentimento de descompasso com um mundo que não é o deles, que não é *mais* o deles. Compromissados com um passado que jamais pôde gerar-se, aflitos pelos múltiplos estímulos que os sideram, a incomunicabilidade com seus pares une os amigos em suas andanças e confissões pela Lisboa e pela Paris da virada do século XIX.

Em momento-chave do relato, no entanto, quando os amigos já estreitaram deveras seus laços, Ricardo lamenta a Lúcio sentir que jamais poderia ser amigo de qualquer pessoa sem que pudesse ter com ela relações sexuais, sendo a relação carnal por pessoas do mesmo gênero tomadas como impossíveis tanto para um quanto para o outro:

— É isto só: — disse — *não posso ser amigo de ninguém...* Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos — já lhe contei — apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! (...)

² In the Portuguese sub-corpus, emphatic italics generally highlight longer units, in some cases whole clauses, as in example 5 below from a text by Mário de Sá-Carneiro. It would certainly be interesting to analyze in more detail the communicative function of italics in these cases, but for reasons of space this paper will concentrate on the focus-marking function of italics in English texts and their translations. (SALDANHA, 2011, p.430) Tradução livre

Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo. (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.35)

A relação dos dois se complexifica com o aparecimento de Marta, companheira de vida que Ricardo conhece em Lisboa quando de uma viagem repentina e súbita ao país. Figura “sem passado”, sem família e sem interesses próprios, Marta se reduz a um corpo. Ao longo da obra, ela parece complementar as opiniões de Ricardo, fazer coro aos comentários dos convidados à sua casa e manter relações sexuais com Lúcio, sem expressar rompantes de desejo ou de repulsa. O desenrolar da história alia os traços marcantes da obra de Sá-Carneiro com episódios de obsessão, de fantasmagoria, de crime e, ao fim, de confissão em torno de uma história em que o componente anímico está envolvido.

De fato, Marta é um corpo em aparência e com o qual outros personagens podem interagir materialmente. No entanto, nos fica sugerido ao longo do enredo que ela é uma resposta a um desejo de Ricardo: o desejo de se transmutar em outro ser a fim de “ser autorizado” a estabelecer relações íntimas com amigos queridos.

Marta parece ser a corporificação da alma de Ricardo, de algum modo tornada tangível. Ricardo torna-se Marta, que porventura *desaparece* e deixa de *ser vista* em pelo menos dois momentos. Sugere-se na novela esta espécie de *transitividade entre almas*, levada a cabo por um complexo jogo de constituintes verbais e não verbais, sendo o mais marcante deles o itálico.

Narciso do Amaral decidira-se enfim a executar-nos o seu concertante. *Além*, que terminara há muitas semanas e que até hoje só ele conhecia.

Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas...

Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num fauteuil ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.

Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.

E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi — sim, na realidade vi! — a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...* (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.42)

Desde as primeiras linhas do romance há ocorrência abundante dos itálicos. Eles estão na epígrafe que abre o livro e que serve de mote para o próprio relato, em retrospectiva, como também estão na primeira seção, que funciona como uma espécie de prefácio fictício, diegético, dentro da narrativa que o protagonista nos contará. A perspectiva narrativa é inteiramente dada pelo protagonista. Todas as informações que chegam até os leitores passam pelo centro receptor da sensibilidade de Lúcio. Talvez por isso, o bloco todo nos é apresentado quase que inteiramente em itálico. Os termos e sintagmas divergentes, que mereceriam a tutela desse recurso em outras ocasiões, são grafados em caracteres romanos, como se o espanto fosse a regra e o entendimento comum, aquilo que é raro:

Por tudo isso, independentemente do belo discurso de defesa, o júri concedeu-me circunstâncias atenuantes. E a minha pena foi curta. Ah! foi bem curta — sobretudo para mim... Esses dez anos esvoaçaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou — apenas — os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio. (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.8)

Não por acaso talvez, os únicos termos não marcados nesse longo período, como que turvado de itálicos, como uma neblina, sejam o adjetivo “desencantados” e a palavra composta “mortos-vivos”, de certa forma sinônimos nessa passagem. O termo morto-vivo adianta o fim do protagonista, preso e sentenciado a repassar os fatos que serão expostos em forma de documento confessional para a posteridade, porém, ao mesmo tempo, não deixa de fazer menção a uma forma de vida aparentada com a morte – nem vivo nem morto, como a Ursulina de *Tempo de amar*, como o Ismael desprovido de energia vital em vida, como Marta, vulto e pessoa, alma de outrem, quase como sem vida ela mesma.

Talvez o fato da escolha de uma palavra como “mortos-vivos”, dupla união de palavras que têm liberdade per si – “mortos” e “vivos” –, mas que só pode ter seu sentido apreendido por meio da união, seja um traço também de adiantamento do drama em que os personagens se enovelam.

Neste sentido, estranhos e “marcados” são os termos em caracteres romanos. A escrita denunciada pelo itálico parece emanar de um centro receptor – a instância narrativa

em primeira pessoa – que convive ou conviveu com esse estado de torpor permanente. A escrita em itálico torna visível e frequente o sobressalto que não deixa de ser comum. Isso é fartamente explorado nesse capítulo introdutório, em flashback, contado depois dos acontecimentos da narrativa, o que sugere que esse estado foi crescente e gradual. Nessa lógica, o itálico é o indício de um estado de sensibilidade alterada que cresce ao longo da novela – uma função estruturante e não ornamental, como no livro de Dourado.

Se compararmos a obra de Dourado com *A confissão de Lúcio*, podemos notar que há uma tendência do itálico em cumprir uma função entorpecente, reconfortante e que altera a percepção temporal dos sujeitos envolvidos na trama. Em *Tempo de amar*, Ismael é auxiliado pelo itálico para se transportar a outros ambientes-intervalos em que a irmã estivesse presente e de cuja companhia pudesse desfrutar, mesmo que temporariamente. Como um entorpecente, o período é limitado, vacilante e em determinado momento se esfuma e se finda.

Na *Confissão*, o preâmbulo é todo redigido com essa névoa gráfica que, além de já ter se tornado a forma de o protagonista exercer sua cosmovisão, ainda o aliena temporalmente. Ao longo das páginas da novela, essa escrita flutuante é utilizada de tal forma que parece difícil, senão tarefa impossível, atribuir um significado de ênfase cênica para cada uma das ocorrências. Antes, preferimos pensar a elaboração em itálico como uma tendência coesa e que possui um significado homogêneo na novela de Sá-Carneiro. Em *A confissão de Lúcio*, o itálico também desempenha um papel fundamental na composição de sentido estético da obra de arte. Em termos de importância, está lado a lado com as próprias palavras em que o livro é redigido.

Os itálicos parecem ser a confirmação isomórfica da novela que se embebe de éter do começo ao fim. Se, por um lado, o protagonista é participante desta suscetibilidade às informações de álcool, sonho e passado, por outro, todos os protagonistas estão em contato com a personagem Marta, ela própria participante do intercâmbio espectral com Ricardo. Em ambos os casos, os itálicos parecem ser atraídos para este assunto, dando forma e expressão adequadas ao conjunto astral que tenta escapar. No meio do caminho entre uma forma aberta e uma forma gráfica rígida, os itálicos parecem conter os resquícios desta substância de pó os quais eles são levados a representar.

É na análise a que Maria Lucia Guimarães de Faria procede sobre “Nós, os temulentos”, terceiro prefácio do livro *Tutameia*, de Guimarães Rosa, que encontramos

reforço para o que suspeitávamos a respeito do uso de itálico em outras narrativas. A professora e pesquisadora argumenta que a palavra em itálico também é distintiva deste espaço peculiar do livro. Nos prefácios de *Tutameia*, ela compõe uma porção de texto que se diferencia das estórias *grosso modo* contadas imediatamente em seguida.

É forte marca distintiva dos prefácios a adoção do itálico. Forma estilizada oriunda da caligrafia, o itálico ostenta uma delicada semblância dançante, apta a desencadear uma disposição seu tanto sonhadora e evasiva, confeccionada à tessitura extravagante dos assuntos dos prefácios e responsiva às vielas para cujo percorrer se aviam as suas malhas. (FARIA, p.3)

A relação entre prefácio e texto corrido, já ambos literários, não é de simples disposição prática, mas de consequências estéticas. É assim com o prefácio e é assim com os caracteres em itálico.

Diferentemente dos caracteres romanos, eretos e fixos, as fontes itálicas inclinam-se levemente à frente, postura dinâmica que incita um posicionar-se ímpar, e parecem estar sempre a mover-se. Esta é, de fato, a principal diferença entre os dois tipos: não tanto a inclinação, mas o fluxo. A estrutura cursiva e contínua do itálico outorga à escrita uma *transitividade*. (FARIA, p.3)

A discussão tipográfica em Sá-Carneiro não só é justificada pela profusão de ocorrências que instigaram pesquisadores a lhe dedicar textos e notas, mas também pela própria menção de seu uso nas linhas de sua obra ficcional. Na novela, isso é citado explicitamente uma vez, quando Lúcio narra as disposições afetivo-críticas de seu amigo Gervásio Nova: “Era uma das *scies* de Gervásio Vila-Nova: elogiar uma pseudo-escola literária da última hora — o *Selvagismo*, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica” (SÁ-CARNEIRO, p.12).

Parece evidente que a tipografia desempenha algum papel nas obras literárias, sendo elas alvo de comentários. Neste caso, mais à disposição das escolas literárias em deixar a “novidade” a cargo da expressão banal da tipografia do que ao próprio recurso. Não é o caso de Mário de Sá-Carneiro: a própria menção em uma de suas obras sobre este recurso indica uma pista de leitura. Não nos parece contraditório que a passagem seja em tom de desprezo, uma vez que o próprio autor tecia a si críticas ferrenhas e não raro exageradas sobre sua escrita. Como uma espécie de ethos ligado à sua identidade,

momentos de grandeza revezam com profundo desprezo por seus próprios achados intelectuais e artísticos.

A profusão de itálicos talvez venha em auxílio das personagens quando as próprias palavras se mostrem ineficientes para o manuseio da experiência totalizante que os aflige. Tanto Ismael quanto Lúcio Vaz seriam beneficiários deste tipo de ajuda.

Todo o cenário mudara — era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* — não sei porquê, pareceu-me assim, bizarramente — aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. Declaro-me impotente para a descrever. Apenas, num esforço, poderei esboçar onde residia a sua singularidade, o seu quebranto. (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.18)

A linguagem literária não serve para veicular informações com o máximo de objetividade possível. O discurso da literatura se vale de outros meios, de outras semioses para se atingir um determinado efeito. O suspense causado pela natureza do enredo e das questões postas narrativamente se coaduna com o suspense gerado pela forma de expressão, por sua estranheza de registro imagético, especialmente pelos caracteres em tipo incomum e textualmente marcado. *O suspense pela explicação do motivo de os itálicos estarem presentes em grande quantidade se soma ao próprio suspense da obra e o amplifica:*

O artista prosseguiu:

— Ai, como eu sofri... como eu sofri!... Dedicavas-me um grande afecto; eu queria vibrar esse teu afecto — isto é: retribuir-to; e era-me impossível!... Só se te beijasse, se te enlaçasse, se te possuísse... Ah! mas como *possuir* uma criatura do nosso sexo?...

« Devastação! Devastação! Eu via a tua amizade, nitidamente a via, e não a lograva sentir!... Era toda de oiro falso...

« Uma noite porém finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A!... criei-A!*... Ela é só minha — entendes? — é só minha! ... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós-dois!*... Ah! E desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afecto — retribuir-to: mandei-A ser tua! *Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava!*... Satisfiz a minha ternura: venci! E ao possuí-la, eu sentia, *tinha nela*, a amizade que te devera dedicar — como os outros sentem na alma as

suas afeições. Na hora em que a achei — tu ouves? — foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se tivesse materializado. *E só com o espírito te possuí materialmente!* Eis o meu triunfo... Triunfo inigualável! Grandioso segredo!... (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.75)

A revelação que Ricardo faz a Lúcio é o estopim para as últimas consequências dessa relação tencionada e tensionada. O disparo do gatilho que matará Ricardo-Marta e o consumo da pólvora são quase como que o consumo dessa amizade que se desfaz ao fogo, no ar. Não à toa, Marta desaparece mais uma vez e jaz o corpo de Ricardo ao chão. A morte sela o destino de todos e põe termo ao mundo e à vida de Lúcio, sendo ele próprio condenado e privado não só de sua liberdade física, mas também espiritual.

5. NOITES BREVES SEM VERDADES

Os itálicos em ambos os textos que analisamos aparecem ligados a jogos de luz e de sombra e, mais: de conforto e entorpecimento. Em *Tempo de amar*, eles propiciam certa fuga momentânea, relativo consolo. Na *Confissão*, os itálicos estilizam o pressentimento do mundo de sonhos. Seja como for, os pares luz e sombra, dia e noite, adquirem novos significados atualizados em ambas as obras e que ressoam com as considerações de Maurice Blanchot em seu *O espaço literário*.

Blanchot conduz uma investigação cujos termos configuram compreensões não apenas da ordem do que é literário, mas também se expandem para outras áreas de conhecimento e pesquisas do comportamento humano.

Para ele, são importantes as noções de *dia*, *noite* e *outra noite*. Na *noite*, tudo desaparece. O vocabulário remete ao silêncio, à morte, à reclusão, ao mistério que é fechamento. Mas isso não é uma percepção passiva. Em um nível mais grave, o “tudo desaparece” é que aparece. É, então, a *outra noite* (BLANCHOT, 1987, p.163). Essa “noite verdadeira”, não acolhe ninguém e é inacessível. Ela é noite sem verdade, mas que não é noite falsa, essa noite não mente, não engana e não desorienta os sentidos, mas nela não se podem corrigir os erros. A primeira noite, diz Blanchot, é ainda uma construção do *dia*. É o dia que permite essa primeira noite e ela está a serviço dos signos diurnos.

É no dia que se pode querer a noite, apenas na lógica diurna pode-se crer em sua fusão e em sua aproximação amistosa. Mas é na lógica da outra noite, quando o ato excessivo já arrasta e nos arrasta para o seio desse lugar de esquecimento, que talvez se perceba que a união jamais seria possível. Nesse sentido, podemos entender as mudanças dimensionais da primeira parte de *Tempo de amar*.

Os personagens autranianos são conhecidos por preferirem ambientes, espaços e ações regidos pelo signo noturno. Eles preferem a noite, a sombra e a reclusão – componentes perfeitos das inquietações de origem barroca do autor mineiro. Ismael não é diferente: ele se refugia em seu sono, em seu quarto, nas memórias do passado protegidas pelo reforço gráfico do itálico. Quando a luz adentra seu quarto ou o ambiente em que se encontra, ele é obrigado a deixar estes pensamentos reconfortantes e retornar à frieza dos dias ensolarados de seu presente sem interesses. A narrativa volta ao tipo normal e espera pacientemente até a próxima oportunidade de retomada das lembranças de outrora:

Um dia, depois de moço, senti talvez a maior desilusão de sua vida – o contato com a realidade agreste dos Mamotes: as coisas agora eram silenciosas, frias e pequenas, não lhe segredavam mais os compromissos ternos, as vozes estavam mudas, tudo vazio. Para que o encantamento voltasse feérico aos seus olhos, era necessário um moroso esforço de memória: só dentro dele as coisas agora falavam. Mesmo assim, a qualquer barulho de passos, o sortilégio quebrava-se, a infância evaporava-se no dia quente, ensolarado, verde, que vinha da janela aberta. (DOURADO, 1979, p.29)

Se o dia que ilumina Ismael o traz para a imanência de dias mais próximos à realidade compartilhada por outras pessoas do seu convívio, por outro ele impede que o protagonista tenha o direito de fazer seu luto e de passar por sua própria catábase. A noite à qual ele se volta é ainda a primeira noite, aquela em que os mistérios são possíveis e em que se pode descansar e, sobretudo, esquecer.

A segunda noite, *a outra noite*, é aquela em que lembramos sem descanso das coisas, a morte que não encontramos. A escuridão que devasta sua intimidade é produto desta outra noite – não o dia claro e racional, nem a noite dos entorpecimentos, mas *esta* em que tudo vanesce. A noite que chama atenção para o fato de que tudo desapareceu obriga a encarar o fato de que Ursulina desapareceu em sua personalidade vigorante. Ela faz parte do “tudo” que desapareceu e aparece justamente como a que não pode deixar senão de desaparecer.

A armadilha da *outra noite* acontece quando aquele que age entra na primeira. É esse ato que desde sua gênese compele o sujeito adiante, cada vez mais à frente, em busca de algo essencial, que o leva à noite sem verdades. Caminhar nessa primeira noite, então, diz Blanchot, não é um movimento fácil. Como exemplo, cita o conto de Kafka, “Le terrier”, “A toca”, em que uma criatura arma sólidas defesas contra o mundo de cima, afundando progressivamente naquilo que está abaixo de si. A toca se edifica à maneira do dia, na forma de pensar do trabalho diurno, só que a experiência é noturna.

Assim,

quanto mais a toca parece solidamente fechada ao fora, maior é o perigo de que se seja encerrado com o fora, que se seja entregue ao perigo sem saída, e quando toda ameaça estranha parece afastada dessa intimidade perfeitamente fechada, então é a intimidade que se torna a estranheza ameaçadora, então anuncia-se a essência do perigo (BLANCHOT, 1987, p.169).³

³ *Plus le terrier paraît solidement enfermé au dehors, plus grand est le péril qu'on y soit enfermé avec le dehors, qu'on y soit livré sans issue au péril, et quand toute menace étrangère semble écartée de cette*

Ursulina é quem pode, morta, descansar. Ismael é quem não pode, pois, para ele, Ursulina demora a morrer. Sua lembrança aparece como assombro e não como memória.

A quietude da sala crescia, para se ouvir o trabalho silencioso de pequenos bichos escuros, de aranha tecendo, de moscas voejando.

— Como dói na vista este sol! tentou contra o silêncio. As palavras, como vidro, quebraram-se dentro dele, como quebra o cristal atirado de encontro às montanhas de minério, porque tudo contrastava com a realidade brumosa que enegrecia dentro dele, cantando. — Quer que eu cerre um pouco a cortina?

— Não, obrigada, está bem assim... (DOURADO, 1979, p.77)

A primeira noite guarda uma estreita relação com o dia. Essa noite só pode falar do dia. Porque o dia começa e termina – nisso estão os signos de labor incessantes e os sinais positivados. Deus no início fazendo o mundo. Mas se a relação se desbalanceia, o noturno deixa de dizer o dia, e aquilo que nos ilumina é cada vez mais noturno.

No dia, pode-se desejar a morte, projetá-la e esperá-la. No dia, também a outra noite é alguma coisa com a qual a gente deseja se unir e se desiludir. No entanto, é na noite que percebemos que não podemos nos juntar ou nos unir a ela.

O perigo, então, a armadilha, seria passar da primeira noite para a segunda, algo que é difícil evitar, dado que as fronteiras são finas. As possibilidades são perdidas e nos encontramos no vazio – um vazio ativo que vem até nós. Parece que buscamos viver apenas na luz, no dia, na claridade. A participação da noite é inevitável – a primeira é convidativa e, quando menos esperamos, já estamos dentro da *segunda*.

Neste sentido, também podemos interpretar *A Confissão de Lúcio*. A morada de Ricardo e de sua mulher é para o narrador a volta a algum domínio esquecido, ornado de pedrarias e perfumes desconhecidos.

Ceguei. Um criado estilizado conduziu-me a uma grande sala escura, pesada, *ainda que jorros de luz a iluminassem*: ao entrar com efeito nessa sala resplandecente, eu tive a mesma sensação que sofremos se, vindos do sol, penetramos numa casa imersa em penumbra. Fui pouco a pouco distinguindo os objectos... E, de súbito, sem saber como, num rodopio nevoento, encontrei-me sentado em um sofá, conversando com o poeta e a sua companheira... Sim.

intimité parfaitement close, alors c'est l'intimité qui devient l'étrangeté menaçante, alors s'annonce l'essence du danger. (BLANCHOT, 1988, p.221)

Ainda hoje me é impossível dizer se, quando entrei no salão, já lá estava alguém, ou se foi só após instantes que os dois apareceram. Da mesma forma, nunca pude lembrar-me das primeiras palavras que troquei com Marta — era este o nome da esposa de Ricardo. Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o seu limiar, tivesse *regressado* a um mundo de sonhos. (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.37)

O contato de Lúcio com a morada de Ricardo e Marta é como que a materialização em casa de todos os signos que remetem ao lar hermético e inviolável. Ele representa a passagem a um cosmo em que o signo noturno reina sobre o diurno. Lúcio deixa o sol para se embriagar em alma querendo-se corpo (a gênese de Marta) e o corpo desejando se amalgamar com os êxtases etéreos. A transmutação de plasmas nesse nível mobiliza grande quantidade de caracteres em itálicos, análogos ao tema.

O domínio deste entorpecimento, no entanto, ainda é da primeira noite. Apenas em seu território é que o alento é permitido. A outra noite se infiltra e é descoberta quando Lúcio atira no objeto de sua perturbação, Marta, e quem cai baleado é Ricardo. Marta, como a noite em que desaparece, também não está mais lá. Lúcio encara o fato de que o amigo está morto e que a união entre eles nunca mais será possível e nunca fora exclusiva.

Aquele que, entrando na primeira noite, intrepidamente busca caminhar para a sua intimidade mais profunda, para o essencial, num dado momento ouve a outra noite, ouve a si mesmo, ouve o eco eternamente repercutido de sua própria caminhada, caminhada na direção do silêncio, mas o eco lhe é devolvido como a imensidade sussurrante, rumo ao vazio, e o vazio é agora uma presença que vem ao seu encontro. (BLANCHOT, 1987, p.169)⁴

Tempo de amar e *A confissão de Lúcio* têm como elementos mais marcantes espécies de *desaparecimentos*. No primeiro, o desaparecimento físico da irmã do protagonista Ismael, Ursulina e, no segundo, a figura flutuante de Marta, desaparecida parcialmente em momentos-chave da obra e finalmente ao fim do livro: “O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém só de algo invisível que se faria

⁴ *Celui qui, entré, dans la première nuit, intrépidement cherche à aller vers son intimité la plus profonde, vers l'essentiel, à un certain moment, entend l'autre nuit, s'entend lui-même, entend l'écho éternellement répercuté de sa propre démarche, démarche vers le silence, mais l'écho le lui renvoie comme l'immensité chuchotante, vers le vide, et le vide est maintenant une présence qui vient à sa rencontre. (BLANCHOT, 1988, p.222).*

ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver” (BLANCHOT, 1987, p.163).⁵

Não nos parece coincidência que esses dois movimentos diegéticos estejam envoltos em estruturas chamativas e preponderantes nos dois casos com o uso do *itálico*. De alguma maneira, sua forma inclinada lhe dá um efeito apagadiço, bruxuleante, propício para a isomorfia entre apagamento e presença, memória e esquecimento, que as obras sugerem fortemente.

Orfeu – figura central para a teoria de Blanchot – parece experimentar, como outros artistas de que Blanchot trata no primeiro artigo, uma experiência da falta de término, uma continuidade dolorosa, um ininterrupto negativo. A morte que ele experimenta – porque ele também parece estar morto de alguma forma – é uma morte sem fim, sem término, que nunca deixou de ser. Pois Orfeu nunca deixou de ver Eurídice. Quando ele começa sua caminhada de catábase, ele já está “errando”. Por isso, a única coisa que pode fazer é olhá-la: parece que aí reside o entendimento grego. Mas também é trágico o olhar de Orfeu, pois o enredo se amarra de tal forma que ele só poderia fazer o que fez. Lúcio, da mesma forma, pressente que a ruína com Marta está próxima, mas tudo que pode fazer é continuar: “Os nossos encontros prosseguiram sempre todas as tardes em minha casa, e eu hoje esperava, tremendo, a hora dos nossos amplexos. Tremendo e, ao mesmo tempo, a ansiar numa agonia aquilo que me fazia tremer” (SÁ-CARNEIRO, 2013, p.56).

É como se fôssemos atraídos – nós, seres humanos – a um espaço sem medida, sem limites. Sem verdades também. Propenso ao infinito. No livro de Dourado, não se chega a qualquer conclusão satisfatória. A verdade do luto de Ismael entra em conflito com a verdade factual do falecimento da irmã. O fim do livro não corresponde a um desenlace das situações distendidas: Ismael abandona Paula nos últimos momentos, nada mais se diz de seus pais ou do amigo preso.

As últimas palavras do livro tratam de Ismael, que tenta desesperadamente retornar à ebriedade e ao repouso – sem sucesso: “Era para o Bordel da Ponte que ele se dirigia. Precisava beber, mergulhar numa névoa que o fizesse esquecer. E depois dormir o seu sonho” (DOURADO, 1979, p.244).

⁵ *Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres: l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, incessant qui se fait voir.* (BLANCHOT, 1988, p.214).

Em *A confissão de Lúcio*, embora o narrador-protagonista se esforce por contar aquilo que lhe parece verdade, sem quaisquer omissões ou vontade de faltar com a verossimilhança, ele é tomado de lapsos de memória e de um aturdimento que o impede de compreender o mistério, achando melhor encerrar suas ambições com a confissão do crime que cometeu e com o testemunho das maravilhas quase indizíveis em que ele mesmo soçobrou.

Não há resoluções, entendimentos ou ganhos. As histórias terminam em um tom noturno e sem verdades.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tempo de amar e *A Confissão de Lúcio* partilham recursos composicionais semelhantes para a expressão de assuntos afins. Nas duas obras, notamos a afinidade com que os itálicos – largamente utilizados nas duas produções – se enraízam no solo destas histórias traçadas com tom noturno.

O tom noturno que elas também partilham talvez não seja somente o de uma certa noite que preza o entorpecimento, o descanso e o refúgio como fuga de uma realidade imposta por uma certa ordem diurna. É possível que estejamos tratando já, nos termos de Blanchot, de personagens assolados pela noite que aterroriza pela vinda de um vazio que não cessa de chegar, mas não pode ser visto: Ursulina nos sonhos de Ismael, Marta enquanto Ricardo.

No meio da bruma que preenche os relatos ficcionais, os itálicos são como que os elementos demandados para a confirmação isomórfica entre seu conteúdo inquietante e a forma precisa de recriação dessa experiência.

Para fins deste trabalho, foram os itálicos escolhidos como objeto de estudo aparentados com as noites sussurrantes teorizadas por Blanchot. Contudo, a utilização de aparato não verbal para a construção literária verifica-se em outros autores, como Guimarães Rosa e Mallarmé, que certamente deixaram suas marcas para as gerações de escritores em suas épocas e adiante.

Todos estes esforços, para além de meros caprichos formais e excessos metalinguísticos, revelam preocupações de ordem social, política, simbólica e afetiva, como lemos a partir de Pignatari e de Augusto de Campos.

A empreitada de adequação de uma força a um conteúdo – mesmo que os termos não se separem – da maneira mais fiel possível à sua natureza parece solicitar o uso de formas incomuns, não viciadas, uma vez que a matéria das obras de que tratamos orbitava sobre o silenciamento e a incomunicabilidade. Como resposta a isso, os escritores, guiados por seus mestres também escritores, deram à sua maneira, o testemunho, cuja potência supera a de qualquer discurso que se pretendesse objetivo: a literatura.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Sinais de Pontuação*. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1988.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

DOURADO, Autran. **Tempo de amar**. 4ª. Ed São Paulo - Rio de Janeiro: Difel, 1979.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Quando o um não é nenhum, um e um são mesmo dois?: Poesia, filosofia e mitologia em “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 164, 2006, pp. 139-158.

_____. “Estar-no-mundo: ‘Nós, os temulentos’”. In: _____. **Voltar para fim de ida: da história à estória em Tutameia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022, pp. 37-44.

LOTA, Roberto de Andrade. **A atualidade clássica nas trilogias trágicas de Adonias Filho e Autran Dourado**. – Rio de Janeiro: UFRJ / FL, 2015.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

ROSA, Guimarães. *Nenhum, nenhuma*. In: **Primeiras estórias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. Projecto Adamastor, 2013.

SALDANHA, Gabriela. Emphatic Italics in English Translations: Stylistic Failure or Motivated Stylistic Resources? *Meta*, v. 56, n. 2, p. 424-442, jun. 2011b.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Agonia e morte em Autran Dourado*. In: _____. **Ensaio de poética e hermenêutica**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.