

**TENISA ZANOTO BOEIRA**

**ERICO VERISSIMO: LITERATURA E FILOSOFIA**

**Orientador: Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves**

**Caxias do Sul – RS  
2006**

**TENISA ZANOTO BOEIRA**

**ERICO VERISSIMO: LITERATURA E FILOSOFIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultural Regional da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau em Mestre em Letras e Cultura Regional.

**Área de Concentração:** Estudos da Identidade e Cultura Regional

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Cultura Regional

**Orientador: Prof. Dr. FLÁVIO LOUREIRO CHAVES**

**Caxias do Sul – RS  
2006**

## RESUMO

Dentro do panorama literário do século XX a novela *Noite* (1954, de Erico Verissimo) aborda o conflito entre o indivíduo e a sociedade no espaço da crise urbana. Este trabalho relaciona a novela às correntes filosóficas da época da sua redação. Visa também indicar a filosofia como um elemento de interpretação do texto literário. A localização da narrativa no contexto histórico de sua produção sugere uma leitura interdisciplinar.

**Palavras-chaves:** Erico Verissimo, Tempo, Memória, Filosofia, Existencialismo.

## ABSTRACT

Inside the literary panorama from the 20th century, the novel *Noite* (1954, by Erico Verissimo) treats the conflict between the individual and the society within the context of urban crises. This study correlates the novel with the philosophical lines from the time of its writing. It also indicates philosophy as an interpreting element from the literary text. The narrative location in the historical context of its production suggests an interdisciplinary reading.

**Key-words:** Erico Verissimo, time, memory, philosophy, existentialism.

## SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>6</u>
<u>1 NOITE: UM INTERLÚDIO?.....</u>	<u>9</u>
<u>1.1 Cenário: o espaço urbano.....</u>	<u>14</u>
<u>1.2 A cidade: monstro de corpo escaldante.....</u>	<u>16</u>
<u>2 TEMPO E MEMÓRIA.....</u>	<u>32</u>
<u>2.1 As lembranças – constituição da identidade.....</u>	<u>37</u>
<u>2.2 O tempo: noturno.....</u>	<u>50</u>
<u>2.2.1 Tempo versus duração.....</u>	<u>51</u>
<u>2.2.2 O tempo na novela.....</u>	<u>53</u>
<u>3 UMA RELAÇÃO DIALÓGICA.....</u>	<u>58</u>
<u>3.1 Sartre e Roquentin.....</u>	<u>61</u>
<u>3.2 Erico Verissimo e o Desconhecido.....</u>	<u>75</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>80</u>
<u>BIBLIOGRAFIA.....</u>	<u>89</u>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo relacionar a novela *Noite*, de Erico Verissimo, às correntes filosóficas da época da sua escritura. Visa também apontar de que modo a filosofia pode ser um elemento de interpretação do texto literário. Pretende-se realizar a investigação do texto literário situando-o no contexto histórico de sua produção através de um trabalho interdisciplinar, ressaltando a relação estabelecida entre a linguagem literária e as ciências humanas. Uma análise nesse âmbito ancora-se na possibilidade das múltiplas leituras do texto literário, possibilitando a compreensão dos conteúdos de caráter filosófico por meio da obra literária.

Dentro do panorama literário do século XX, destaca-se a novela *Noite* (1954), de Erico Verissimo, que apresenta como temática a busca introspectiva instaurada pelo conflito entre o “eu” e o “social” na crise urbana. A validação da escolha dessa novela fundamenta-se no fato de que seu personagem, denominado simplesmente de Desconhecido, é o retrato de uma época, não somente à referida pela novela, mas àquela em que ela é escrita.

Esse período caracteriza-se, sobretudo, pelos conflitos sociais originados pelas duas grandes guerras, pela produção industrial em massa e pelos avanços tecnológicos. As conseqüências dessas transformações sociais foram decisivas para uma nova concepção de vida, pois o processo de aceleração no ritmo de vida ocasionou um sentimento de perda da essência do ser humano:

Os grandes projetos políticos revolucionários da Era Moderna, que anunciavam libertação pessoal e social, gradualmente levaram a condições em que o destino individual era cada vez mais dominado pelas superestruturas comerciais e políticas. Assim o Homem se tornava um átomo sem sentido no Universo moderno, as pessoas se tornavam números insignificantes nos estados modernos - milhões a manipular e coagir. A qualidade de vida moderna parecia invariavelmente equivocada (Tarnas, 2001, p. 415-416).

O Existencialismo surge da necessidade de reestruturação das condições de vida do homem moderno. Nesse sentido, entende-se essa como uma tentativa de revalorização do homem a partir das condições de sua existência, conforme afirma novamente Tarnas (2001, p. 416): “O homem não possuía nenhuma essência determinante: tinha somente sua existência, uma existência tragada pela mortalidade, pelo risco, medo, tédio, contradição, incerteza. Nenhum Absoluto transcendental assegurava a realização da vida ou da história humana”.

A partir desse desligamento com o “Absoluto” e com as pré-condições de existência, o homem toma conhecimento, por intermédio da Filosofia, que ele agora é o senhor de si, já que não existem mais motivos para crer nas determinações estabelecidas pela essência. A crença de que o homem pode ser aquilo que ele próprio determina, conduz o ser humano a uma nova visão sobre si mesmo e sua história.

A novela escolhida apresenta um único personagem, que, em determinado momento, encontra-se numa rua qualquer de uma cidade que lhe é desconhecida, sem saber seu nome, portando objetos que acredita não serem seus e sem recordação alguma do seu passado. Diante de tal situação, ele pergunta-se quem é, de onde veio e que futuro o aguarda. Com a intenção de responder a tais questões, sai em busca de sua identidade, perde-se na imensidão da cidade, sem noção de tempo, levando uma dúvida que se alarga dentro dele.

Ao se analisar a narrativa, surgem problemas clássicos da filosofia: Existência, Tempo e Memória. São essas também as questões que envolvem a sociedade européia, visto ocorrerem as duas guerras mundiais que ali se desenvolvem e se alastram por outros países em virtude das crises financeiras, psicológicas e sociais da época.

Pretende-se visualizar e destacar os problemas próprios da filosofia: Memória, Existência e Tempo, já que são evidentes na leitura do texto e determinantes para a

compreensão da narrativa. A identificação desses problemas filosóficos permite a realização de uma orientação metodológica e teórica, já que só assim é possível identificar as teorias filosóficas presentes na época em que a novela foi escrita e que são relevantes para a construção do texto literário. A partir do referencial teórico, será possível fazer a relação entre os problemas filosóficos destacados no texto e as correntes filosóficas enunciadas.

A relação interdisciplinar que a Literatura e Filosofia podem apresentar constitui um fator de relevância para a leitura do texto em questão. Para tanto, este estudo apresenta no capítulo inicial a contextualização da novela *Noite* no conjunto da obra de Erico Verissimo e a repercussão dele na época de seu lançamento. Também analisa a constituição do cenário, ou seja, o espaço urbano e verifica como ocorre a constituição do personagem nesse cenário.

O segundo capítulo apresenta questões de Tempo e Memória, que se apresentam no texto como fatores determinantes para a compreensão do personagem. Pretende-se analisar de que forma as suas lembranças constituem a sua identidade. A memória está ligada a um tempo passado e, como no texto, esse passado está obscuro, observa-se como se procedem na novela as recuperações da memória antiga. Nesse capítulo, dedica-se um espaço à influência da teoria científica de Henri Bergson.

No terceiro capítulo, pretende-se estabelecer um diálogo entre a novela *Noite* e *A náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre, visto que esse último é um texto de significativa importância para a compreensão da filosofia existencialista. Apesar das semelhanças existentes entre ambos, foram analisadas quais as alternativas propostas pelos dois escritores para a solução dos problemas apresentados.

As considerações finais apresentam um diálogo entre Literatura e Filosofia, ressaltando a importância dos textos no panorama literário do século XX.

## 1 NOITE: UM INTERLÚDIO?

O tema da literatura moderna aborda, sobretudo, o drama da adaptação dos personagens à vida urbana e os relacionamentos interpessoais que se expressam num cenário urbano sem horizontes. O elo que existia entre o homem e a natureza desapareceu, perdeu-se o encanto pela prosperidade. A modernidade<sup>1</sup> e suas conseqüências passam a fazer parte da temática literária. Os personagens são marcados pela crise existencial originada nas duas grandes guerras mundiais que afetou as diferentes classes sociais. A literatura aproveita, então, a própria problemática vivida na realidade. Citam-se, por exemplos, produções como *O processo* (1925), de Kafka; *A náusea* (1938), de Sartre; *A peste* (1947), de Albert Camus; *O admirável mundo novo* (1958), de Aldous Huxley; dentre outras que, apesar de apresentarem as diferentes ideologias seguidas por seus autores, abordam o espaço urbano na sua gama de implicações.

No Brasil, o Movimento Modernista tem início com a Semana de Arte Moderna de 22. Candido e Castello (1972, p. 5) apontam como marco para o fim desse Movimento o ano de 1945, embora a produção artística que sucede essa data seja determinada pelos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais do período. Bosi (1994, p. 383) afirma que os acontecimentos da Revolução de 30 foram determinantes para a nova fase literária brasileira, porque esse movimento, “tendo nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma

<sup>1</sup> O termo Modernidade e seus derivados são usados nesse trabalho referindo-se exclusivamente à idéia de Modernidade instaurada no Brasil, através da Semana da Arte Moderna de 22 e às questões que dizem respeito aos avanços tecnológicos introduzidos no Brasil por volta da década de 30, principalmente pelo governo Getúlio Vargas. Esses termos não se referem em momento algum ao conceito de Modernidade desenvolvido nos séculos XVI e XVII que figuram a Idade Moderna.

corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente”.

O sistema político, econômico e cultural brasileiro é profundamente afetado pela Revolução de 30. Os artistas da época não aceitavam a massificação social que vinha ocorrendo e procuravam, sobretudo, apontar novas visões do mundo nas próprias produções. O maior desejo era a livre expressão da realidade social e espiritual do país. No Rio Grande do Sul, destaca-se a presença do escritor Erico Verissimo, o romancista da classe média dos anos 30, que aborda com sucesso o drama do homem moderno. Zilberman (1992, p. 93) nota que:

[...] a década de 30 impulsionou profundas modificações na vida social do país, com o aumento da produção industrial, o crescimento das cidades e o paulatino fortalecimento das classes urbanas, burguesia e proletariado. A nova composição social igualmente forneceu assuntos originais aos ficcionistas, determinando o aparecimento, no Rio Grande do Sul, de novelas que valorizam a paisagem urbana e aproveitam as novas situações como pretexto para o desenrolar dos eventos literários.

A mesma autora afirma ainda que Erico Verissimo não é reconhecido como o romancista urbano somente porque introduz a cidade Porto Alegre no cenário de sua obra, mas também porque por meio do cenário urbano “desvela e questiona as contradições existentes” (ZILBERMAN, 1992, p. 94), investigando o lugar do homem na sociedade e a sua estrutura econômica e social. Erico Verissimo destaca-se no panorama literário da década de 30 já com *Clarissa*, explorando a urbanidade, uma vez que utiliza como pano de fundo a cidade, que passa a ser “uma outra personagem, na verdade tão viva quanto aquelas, individualizadas: é o coletivo urbano” (HOHLFELDT, 1996, p. 97).

Na década de 50, Erico Verissimo lança a novela *Noite*, que, sendo publicada em 1954, interrompe o ciclo do romance histórico d’*O tempo e o vento* (1949-1962) e faz com que o público cativo de Verissimo olhe-o de outro modo. O espaço utilizado na narrativa de

*Noite* é o centro urbano, cujas características geográficas permitem que o leitor suponha ser Porto Alegre. Hohlfeldt (1996, p. 97) salienta que:

Um romance desgarrado, *Noite* (1954), completaria o panorama de debate sobre Porto Alegre, ainda que a narrativa desse curto texto possa, rigorosamente, ocorrer em qualquer espaço urbano que não necessariamente na capital gaúcha, mesmo que as descrições externas da paisagem, aqui e ali, possam referir explicitamente a capital gaúcha.

Esperava-se que a narrativa heróica dos Terra e Cambará prosseguisse, mas a força mítica dos personagens Ana Terra, Pedro Missioneiro e sua estirpe foi substituída, momentaneamente, por um personagem sem identidade nem memória. O autor afirma:

Foi durante esse veraneio que produzi o livro mais controvertido de minha carreira de contador de estórias. [...] A verdade é que alguns leitores ficaram chocados e até indignados quando leram essa estória sombria, que passou a ser uma espécie de ovelha negra no meu rebanho literário. Escrevi-a em menos de dois meses, à beiramar, em dias geralmente luminosos que eram a negação mesmo do espírito da novela (VERISSIMO, 1973, p. 307).

Da crítica literária da época, pouco se ouviu, destacando-se um artigo intitulado *Uma aventura noturna*, de Moysés Vellinho, publicada em 1955, na revista *Província de São Pedro*. Nesse texto, o autor, além de salientar o caráter confessional da obra, supondo que a novela tenha surgido dum “apelo interior” (VELLINHO, 1955, p. 141), aponta o impacto causado pela novela na época: “*Noite* é, sem dúvida, um livro desconcertante” (VELLINHO, 1955, p. 141).

Constituindo, assim, uma das principais críticas dirigidas à novela *Noite*, Vellinho traz à tona todo o valor literário que cabe ao texto. O autor parte do pressuposto de que o texto de Erico transmite os anseios do escritor, que por sua vez, deixa transparecer o seu lado mais íntimo: “o outro lado de sua alma” (VELLINHO, 1995, p. 142). Afirma ainda que essa experiência, muito além de constituir um exercício literário, apresenta o caráter de uma confissão. A questão central desse artigo parece estar no cerne dessa “confissão”, que, para Vellinho, é a do homem moderno, urbano, industrializado, ofuscado pela diversidade das

luzes da metrópole , buscando além de uma confirmação de sua existência, a diferença entre o bem e o mal.

A novela *Noite* é, em síntese, para Moysés Vellinho, o texto de Erico Verissimo que mais traduz os anseios do escritor como homem e como autor. Por esse motivo, acaba se constituindo um marco na sua carreira: “Ou muito me engano, ou a nova experiência terá uma importância decisiva no futuro itinerário do escritor” (VELLINHO, 1955, p. 142). Já o autor, anos mais tarde, em suas “memórias”, discorda de muito do que disse Vellinho, mas no que se refere à receptividade da obra, ambos estão de acordo, ou seja, *Noite* tornou-se um marco literário:

Quando afirmo que *Noite* não passou dum exercício literário, sem raízes profundas em problemas pessoais – espécie de divertimento, de *morceau de bravoure* –, alguns de meus amigos sacodem a cabeça, negando-se a aceitar a idéia. Insisto em que não escrevi essa novela para exorcizar nem mesmo cutucar fantasmas que porventura assombrassem a casa de meu ser. (Num agudíssimo ensaio sobre minha obra, o crítico Moysés Vellinho por assim dizer me “desmascara”, afirmando principalmente a propósito de *Noite*, que nesse livro se pode surpreender o outro lado, o lado clandestino de minha alma. [...] *Noite* foi publicada – e pouco lida – no Brasil em 1954. A “ovelha negra” de meu rebanho fez no entanto uma carreira que eu não esperava (VERISSIMO, 1973, p. 307 - 309).

O pouco destaque atribuído à novela na época de seu lançamento justifica-se pelo anseio que os leitores apresentavam em relação à continuidade do romance histórico. *O tempo e o vento* apresentava uma multiplicidade de personagens, inseridos num tempo cronológico de duzentos anos, que relatava a saga histórica da formação do Rio Grande do Sul, enquanto *Noite* possuía apenas um personagem inserido num período de tempo de apenas uma noite, na qual as sombras, a escuridão ou as luzes artificiais nada tinham a ver com os poentes de Santa Fé.

Nota-se, porém, que, apesar do distanciamento que aparenta existir entre *O tempo e o vento* e *Noite*, ambos os textos constituem um só quadro, quando apresentam a mesma problemática.

Silva (2004) propõe que o vínculo entre o romance e a novela sejam os conceitos de “horror antigo” e “horror moderno”. Hohlfeldt (1984) é ainda mais específico: acredita que o

surgimento do Desconhecido transpassa *Noite*, sendo inclusive anterior à própria criação da novela, pois surge nas linhas do capítulo *Uma vela pro Negrinho*, do *Arquipélago*, e continua existindo até *O prisioneiro* (1967). É Floriano Cambará, personagem d' *O tempo e o vento*, que por meio de suas divagações elabora uma conceituação própria para o “horror antigo” e “horror moderno”. Por horror antigo, entende-se o medo causado pelas casas assombradas, pelas almas de outro mundo, pelo desconhecido e pela morte, temas esses que estiveram presentes em toda a história da cidade de Santa Fé e de seus moradores. Floriano, porém, observa que o momento vivido lhe transmite outros medos. A atualidade para Floriano causa horror; tem-se medo das coisas que os próprios homens produzem: guerras, torturas, racismo, armamento, imposição de leis dogmáticas, estupidez humana, etc.:

Começou (Floriano) a andar lentamente rumo ao portão do cemitério. Havia pouco, num artigo que não chegara a publicar nem mesmo a terminar, esboçara um paralelo entre o horror antigo e o horror moderno. O antigo era o das histórias que a velha Laurinda costumava contar em torno das casas assombradas, cemitérios noturnos, bruxas e almas de outro mundo. [...] O horror moderno era o pavor da Vida e do Conhecido, o horror social causado pela violência e crueldade do homem contra o homem (VERISSIMO, 1995, p. 595).

Floriano é o personagem-chave. Ele foi capaz de perceber a fragmentação da família, determinando, assim, que cada um passasse a ser uma ilha, e a família o “arquipélago”. A falência paterna tanto financeira como moral é o ponto final do clã dos Terra Cambará. A partir dessa perda, Floriano passa a repensar a sua família “desde a sua gênese até a sua dispersão contemporânea, com o objetivo de resgatá-la das brumas do passado e avaliar o significado de uma trajetória de dois séculos, tanto no sentido histórico quanto existencial”, conforme observa Gonzaga (1986, p. 20).

A partir dessa reflexão surge a pergunta: Qual é o sentido da existência humana? Floriano faz-se essa pergunta a todo o momento enquanto recapitula a trajetória de sua família. Como romancista da própria família, seu senso crítico impulsiona-o às mais diversas investigações, analisando sempre a contraposição entre o passado e o presente, na qual o

presente nada mais é do que a “nadição” do ser humano em meio à indiferença dos semelhantes.

### **1.1 Cenário: o espaço urbano**

Na literatura moderna, a temática é influenciada diretamente pelo cenário proposto no texto. A compreensão dos personagens está ligada diretamente ao contexto social em que atuam. Dimas (1994, p. 5) sugere que o espaço apresentado no texto literário é uma “armadilha” à espera do leitor, com o intuito claro de chamar a atenção:

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante (DIMAS, 1994, p. 5-6).

O cenário apontado na novela *Noite* é prioritário e fundamental ao desenvolvimento da ação do personagem. A adoção do cenário urbano sinaliza o comprometimento do autor com a intenção de abordar o tema da situação do homem frente ao esvaziamento do seu “eu”, originado pela modernização, que o coloca como peça na engrenagem absurda da vida. A relação entre literatura e experiência urbana faz-se presente quando se percebe que o autor problematiza a experiência do homem nas “grandes” metrópoles, de forma ser possível salientar a importância do espaço urbano, tanto na literatura de Erico Verissimo quanto na prosa brasileira e internacional em meados do século XX. A importância do espaço urbano deve-se, nesse período, aos problemas advindos nas cidades já desenvolvidas e populosas. O desemprego, a falta de habitação, a violência, a solidão e o abandono são algumas das questões que vêm à tona nas grandes cidades, como que frustrando a utopia de uma cidade moderna, racional e funcional.

O movimento populista inicia-se em 1930, quando Vargas, conhecido como o “pai dos

pobres”, manipulou com habilidade as carências do povo, consolidando seu poder e criando um mecanismo de esperanças e democratização. Foi nesse período que a industrialização ganhou corpo e se firmou. A era Vargas inaugura o populismo no Brasil, apresentando, através de seu discurso, a intenção de atender às camadas sociais mais baixas, procurando responder a suas necessidades. Weffort (1978, p. 28): “O populismo é, no essencial a exaltação do poder público; é o próprio Estado colocando-se através do líder, em contacto direto com os indivíduos reunidos em massa”.

Esse movimento tinha um objetivo amplo, pois procurava atingir as grandes massas. Alcançando-as, Getúlio Vargas legitimou toda sua ação governamental. Formou-se um mercado nacional para a indústria, que visava à livre circulação de mercadorias, levando à fusão dos mercados isolados e locais. Esse período foi marcado pela construção de portos, ferrovias e rodovias, integrando fisicamente as regiões e os pólos industriais. Apesar disso, a sociedade continuava estratificada, o latifundiário agro-exportador estava em crise, a burguesia não tinha poder e a classe operária estava em formação. Não existia, assim, uma unidade social com poder político.

O projeto populista de Vargas, além de ser uma política de Estado baseada na satisfação das necessidades mais imediatas das camadas populares sem alterar a estrutura do poder, incluía também a promoção do desenvolvimento autônomo do país, com base na empresa nacional, sob a liderança da burguesia nacional. Devido ao crescimento da industrialização, aumenta consideravelmente o processo de urbanização e, conseqüentemente, começam a surgir os problemas característicos da formação das grandes metrópoles.

A situação brasileira teve forte influência na literatura, possibilitando a agregação ao texto literário da tendência predominantemente urbana do cenário. Essa é, inclusive, exemplificada pela tradição urbana da literatura brasileira, através de uma leitura ilustrativa da novela *Noite*, de Érico Veríssimo.

No âmbito da temática literatura/cidade moderna, é possível perceber os aspectos referentes à questão da identidade do homem no espaço plural e fragmentário da cidade, buscando indicações sobre a identidade própria de seus habitantes, seja no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Porto Alegre ou em qualquer outra cidade não nomeada – a tendência dessas metrópoles é interferirem diretamente na constituição do ser humano, como uma condição prévia da existência do homem.

A cidade, conforme Gomes (1994, p. 23), como construção coletiva, “é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza” e, dessa forma, extrapola as dimensões racionais, determinando um padrão de comportamento humano influenciado diretamente pelo organismo vivo que essa cidade passa a ser. Esse novo padrão de cidade viva, que influencia diretamente as relações humanas, tem origem em Babel, cidade mitológica cristã, descrita no Livro do Gênesis, que narra a edificação da primeira cidade pelo fraticida Caim, que desobedece às leis de Deus e estabelece novas em sua terra, submetendo a natureza às suas vontades. Conforme afirma Pesavento (2002, p. 7), é nas obras coletivas, como no caso da cidade, que “se descarrega o castigo divino”. A cidade moderna é a Babel castigada pela pretensão coletiva, é o símbolo da cidade deformada pela auto-suficiência, que produz uma estrutura injusta, exploradora e opressora. A marca da modernidade é a tentativa de ordenar o mundo, conforme explica Gomes (1994, p. 27), em contraposição, o mundo encontra-se num “emaranhado das existências humanas”. É nesse emaranhado que o Desconhecido, personagem de *Noite*<sup>2</sup>, procura, na cidade de luzes e sons artificiais, um significado para a sua existência.

### **1.2 A cidade: monstro de corpo escaldante**

O Desconhecido, personagem noturno que concentra toda a ação da narrativa, caracteriza-se essencialmente pela problemática vivida no período do auge do Existencialismo

---

<sup>2</sup> As páginas citadas de *Noite* correspondem à 21ª edição de 1997 – Editora Globo, Porto Alegre.

sartreano. A novela permite ao leitor relacionar o drama do personagem à realidade dos meados do século XX. Segundo Vellinho (1955, p. 143-144), o personagem denominado simplesmente de Desconhecido:

[...] parece traduzir, sob forma angustiante, o drama opressivo do homem que não deparou na sua busca introspectiva, por carência de senso metafísico, nenhum motivo profundo de afirmação, nada que lhe assegura-se não ser substancialmente arbitrária a distinção entre o bem e o mal. Creio que essa sensação de vazio interior, de irremediável desamparo, está magnificamente simbolizada pelo homem que se extraviou de si mesmo e é como se carregasse a noite dentro dele.

Essa sensação de vazio interior e desamparo é oriunda dos conflitos sociais predominantemente urbanos. Ao adotar o cenário urbano, Erico Veríssimo, “procurou a fixação tipológica dos grandes conflitos sociais da vida urbana fundindo-os na organização do painel coletivo”, conforme afirma Chaves (2001, p. 115). *Noite*, junto com *Clarissa* (1933), *Caminhos Cruzados* (1935), *Um lugar ao sol* (1936), *Olhai os lírios do campo* (1938) e *O resto é silêncio* (1943), faz parte do conjunto de obras de Erico Verissimo publicadas entre 1933 e 1943 que possuem um cunho realista, por isso captam a parte mais fria e mórbida da realidade, apontando nas suas narrativas: “O flagrante obtido sobre a vida mecanizada, a trepidação aparente da cidade na qual se situam os desajustes classiais que condicionam os indivíduos privando-os do exercício da liberdade” (2001, p. 115), afirma Chaves.

Dessa forma, afirma Chaves (2001, p. 115), “o escritor assume o romance como instrumento de revelação e denúncia, e as personagens devem ser compreendidas em seu nexos indissolúvel com o contexto social em que atuam”. Ressaltando ainda o pensamento de Chaves (2001), este aponta a importância do cenário para a constituição do personagem:

Nasceu nas grandes cidades do mundo moderno das quais desapareceu o sentido da harmonia com a natureza a ser dominada para dar lugar ao atrito do homem com o próprio espaço em que habita, um espaço sem história e sem data, onde se desenvolve o drama da privação de liberdade individual. Esse é o tema obsessivo da literatura moderna, instaurado pelo conflito romântico entre o indivíduo e a sociedade, mas trazido ao primeiro plano pelo realismo do século XIX que refletiu nas personagens de ficção a crise das relações transindividuais típica da “revolução industrial” onde ocorre a cisão irremediável: o homem e a natureza, o indivíduo e o mundo que lhe é imposto (CHAVES, 1975, p. 1).

O cenário é, portanto, fator de grande importância para a constituição dos personagens, e, sendo esse o centro urbano, verifica-se que a vida urbana é um dos motivos que leva o homem à “sensação de esvaziamento do ‘eu’, de perda do domínio sobre a própria individualidade, que advém do confronto com a engrenagem absurda da vida imposta, no momento em que se intui, embora nebulosamente, o seu caráter imperativo” (CHAVES, 2001, p. 117).

É possível, então, perceber que, tanto no ambiente fictício da novela quanto na realidade dos anos 50, o cenário presente é opressor e negligencia a identidade:

Ninguém lhe prestou maior atenção, pois naquele local e hora – uma esquina da avenida principal da cidade: oito da noite – ele era apenas uma das muitas centenas de criaturas humanas que se moviam nas calçadas (VERISSIMO, 1997, p. 1).

A caracterização espacial é o motivo que leva o indivíduo a dar conta do seu estar no mundo, possibilitando a indagação sobre o seu agir e, conseqüentemente, oportunizando a deliberação individual sobre seus atos. Daí o momento em que o indivíduo pode realmente projetar-se no mundo:

O homem de gris deu alguns passos, fez uma volta em torno de si mesmo, pareceu que ia entrar pela porta duma casa de apartamento, mas recuou e, depois de colidir com dois ou três passantes, estacou à beira da calçada, moveu a cabeça dum lado para outro, como que procura orientar-se, e deu um brusco passo a frente...(VERISSIMO, 1997, p. 1).

A visão que o Desconhecido tem da cidade constitui o primeiro fator que o impulsiona a tomar uma ou outra atitude, pois, inicialmente, ele observa à sua volta para depois dar conta de si mesmo. Ninguém o percebe, ninguém o reconhece. Eis o drama do homem frente ao mundo moderno:

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se tivesse a cidade e a noite dentro do peito (VERISSIMO, 1997, p. 2).

A jornada que o personagem está destinado a percorrer a fim de recuperar sua identidade transporta-o aos mais diversos ambientes e esses, por sua vez, levam-no, se não ao seu destino, às suas perguntas:

Que sou? Onde estou? Que aconteceu? (VERISSIMO, 1997, p. 2).

A sensação é como se estivesse “despertando em um quarto escuro, procurasse às cegas num terror quase pânico, uma janela para ar livre, para a luz” (VERISSIMO, 1997, p. 2). Na tentativa de encontrar esse ar e essa luz, inicia-se sua caminhada ou fuga.

Na primeira tentativa do Desconhecido, afugentado pelo “calor sufocante”, pelo “ar morto e espesso”, pelos “ruídos da noite” (VERISSIMO, 1997, p. 2 e 3) e pelos olhos da cidade que o levavam à “sensação de que estava sendo observado” (VERISSIMO, 1997, p. 3), ele chega ao Parque, onde procura um momento de salvação. A menor intensidade de movimento faz com que se sinta por alguns momentos a salvo. A ânsia, porém, de encontrar sua identidade move-o mais uma vez, a partir daí, a lugares movimentados.

A descoberta da face obscura da cidade ocorre na passagem do personagem por um café restaurante, um beco na zona portuária, uma casa onde ocorre um velório, uma igreja onde ocorre uma quermesse, um bordel, um hospital de primeiros socorros, um cabaré e uma casa de prostitutas. Cada local presenteia o Desconhecido com uma face oculta da noite.

No café restaurante, denominado de “Girassol dos Oceanos”, inicia sua jornada. Ali o Desconhecido conhece seus companheiros noturnos. Primeiro o Corcunda, que causa péssima impressão:

O Desconhecido não se podia livrar da impressão de que estava diante dum bicho, e essa idéia era agravada pela roupa da criatura, feita dum linho grosseiro, cor de pêlo de ratão (VERISSIMO, 1997, p. 19).

Esse personagem, por sua vez, já chega intrometendo-se na vida do Desconhecido, apresentando-se e definindo-se como um artista com um gosto um pouco diferente:

Eu podia ganhar uma verdadeira fortuna pintando retratos amáveis e falsos [...]. Só me interessam os que sofrem, os que têm um problema, os que vivem acuados... Está me ouvindo? Acuados! (VERISSIMO, 1997, p. 19).

O disparate apresentado no nome do café aponta para a falta de nexos da vida urbana, ao menos no que diz respeito ao público que frequenta o café. “Que seria da vida sem o absurdo?” (VERISSIMO, 1997, p. 21) – finaliza o Corcunda, legitimando a situação atual em que se encontra. Na companhia do Corcunda e do homem da flor, o Desconhecido parte com a promessa de “uma noite inesquecível” (VERISSIMO, 1997, p. 35), já que não tem nada a perder. O consentimento dado à dupla estranha que insistiu em conduzir o Desconhecido aos arredores da cidade, determina o futuro do personagem:

Você tem o dinheiro e nós temos a experiência. Vamos fazer uma farra. Conhecemos todas as bibocas da cidade. Somos os donos da noite (VERISSIMO, 1997, p. 25).

A partir daí, a sensação de vazio interior do Desconhecido movê-lo-á a uma busca introspectiva que se dará a partir dos cenários e se constituirá a partir das escolhas individuais dos personagens.

A cidade, no drama do Desconhecido, é uma potência capaz de gerar os mais variados efeitos. Conforme afirma Oliven (1984, p. 20), a cidade passa a ter a característica de um organismo vivo, em que a urbanização é uma nova forma de cultura, “constituída por indivíduos com papéis sociais fragmentados, contatos secundários, isolamento, superficialidade, fuga de envolvimento sociais, afrouxamento de laços familiares”. A sensação de esvaziamento que o indivíduo sente é fruto dessa forma de cultura que é caracterizada pela:

[...] explosão urbana produzindo macrocefalia urbana e hiperurbanização. Alguns autores levam esta analogia orgânica ainda mais adiante e falam a respeito de cidades inchando em megalópoles de um modo canceroso que poderia se espalhar por toda a sociedade. Isto levaria a uma crise urbana (e não social) e à pobreza urbana (OLIVEN, 1984, p. 23).

Com efeito, a cultura urbana é o resultado da industrialização capitalista e da emergência dos mercados de trabalho, nos quais as relações pessoais se afrouxam dando margem ao distanciamento entre os indivíduos, deixando-os cada vez mais solitários. A solidão originada nos centros urbanos está refletida no Desconhecido, provocando a sensação de vazio.

A aceleração nas transformações sociais, a redução do tempo em prol da produção em massa e o avanço tecnológico visando à substituição do homem pela máquina “dificultam a reflexão, criando um mal-estar, um atordoamento que se traduzem na convivência entre a racionalidade científica extrema e irracionalismos” (LAPORTE; VOLPE, 2000, p. 9). O Existencialismo, uma corrente filosófica que surge nesse mesmo momento, é uma das múltiplas possibilidades para se repensar a situação do homem dessa época.

O século XIX aspirava a progressos, confiava nos avanços tecnológicos, acreditava na ciência. Sucedeu-se, no entanto, um tempo de crise, escuridão, dúvida, sofrimento e desilusão. Assim foi o século XX. Filósofos como Kierkegaard, Husserl, Heidegger e Sartre entre outros “procuraram repensar essa existência aparentemente gratuita” (GILES, 1989, p. 01).

O Existencialismo definido por Sartre (1978, p. 04), nos seus escritos é “uma doutrina que torna a vida possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana”. É uma corrente que surge testemunhando a angústia no meio dos flagelos da guerra e se torna intérprete da urgência da renovação no pensamento da época.

A filosofia existencialista procura sanar a “sensação de esvaziamento” sentida pela humanidade e também projetada do personagem de *Noite*. O primeiro princípio do Existencialismo reside na idéia de que “o homem não é mais que o que ele faz” (SARTRE, 1978, p. 6), o que, propõe a subjetividade humana como fator necessário para a auto-realização. Entende-se que “o homem é antes de mais nada, um projeto que se vive subjetivamente” (SARTRE, 1978, p. 6). A atitude de lançar-se ao futuro define o homem

como um projeto de vida, determinando sua existência, tal como se quer que ela seja. As atitudes, mesmo que simples, representam as decisões tomadas pelos indivíduos, que podem levá-lo a assumir caminhos determinantes de quem ele é. O momento de escolha é caracterizado, sobretudo, pela angústia, que segundo Sartre, (1978, p. 8), é a condição do homem frente à possibilidade de decisão:

Significa isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1978, p. 7).

A angústia é o sentimento de responsabilidade que temos ao usarmos nossa liberdade. O homem é responsável por aquilo que ele faz. Da mesma maneira, o Desconhecido sente-se angustiado, já que está atormentado pela possibilidade de haver cometido um crime, ou seja, a dúvida quanto à efetividade ou não de um delito o conduz ao estado de amedrontamento frente à possibilidade de ter de arcar com as conseqüências de seus atos. São os seus companheiros de jornada que lhe apontam a possibilidade do crime:

– No seu pulso – continuou o magro – traz um fino relógio: o vidro e o mostrador estão partidos, os ponteiros parados revelam a hora em que algo de violento aconteceu: seis e quarenta e sete. O Desconhecido continua a afirmar que não se lembra de nada, que não sabe quem é nem onde mora. *Bien!* Eis que de súbito, num gesto distraído, tira do bolso um lenço manchado de sangue...Que podemos deduzir de tudo isso?

O Desconhecido estendeu o busto, como se fosse para erguer-se.

– Não matei ninguém! – gritou (VERISSIMO, 1997, p. 31).

A angústia, segundo Sartre, não deve ser entendida como inação ou acomodamento e sim como um processo normal, vivido constantemente pela sociedade, não legitimando um movimento de aquietação generalizado: “Não se trata aqui duma angústia que levaria ao quietismo, à inação. Trata-se duma angústia simples, conhecida por todos que têm tido responsabilidades” (SARTRE, 1978, p. 08). Um dos fatores que levam o homem ao sentimento de angústia é justamente o fato de ser livre.

O sentido de liberdade proposto pelo Existencialismo fundamenta-se na afirmação sartreana que (1978, p. 9) “o homem está condenado a ser livre”. E justifica, pois o homem

está condenado porque não escolheu a sua existência, não criou a si próprio; porém, uma vez lançado no mundo, sua possibilidade é somente de constituir-se como tal, definir, em suma, o que pode vir a ser, como projeto de si mesmo.

Eis o drama do personagem de Erico, a angústia que sente frente às inúmeras possibilidades de escolha. A possibilidade de decisão que o Desconhecido apresenta causa-lhe esse sentimento caracterizado, sobretudo, pela responsabilidade em relação ao seu futuro. A angústia é entendida “no seu sentido filosófico, isto é, como atitude do homem em face de sua situação no mundo. [...], ou seja, o homem no mundo vive de possibilidade, já que a possibilidade é a dimensão do futuro e o homem vive continuamente debruçado sobre o futuro” (ABBAGNANO, 2000, p. 60). Essa situação apresenta-lhe a imensidão da cidade e propõe-lhe a liberdade de escolher aonde ir. Mas o personagem não o faz, ou simplesmente opta por concordar com os movimentos de seus companheiros, acompanhando-os aos lugares mais insólitos possíveis, absorvido pela afirmação de que é propriedade das criaturas noturnas:

Estas palavras ficaram ecoando na mente do Desconhecido. *Você agora é nosso, é nosso, é nosso, é nosso* (VERISSIMO, 1997, p. 28).

Sem tomar nenhuma decisão, embriagado pela companhia do Corcunda e do homem do cravo, o Desconhecido segue noite adentro. Como personagem “símbolo” de uma época, o Desconhecido apresenta-se entorpecido, ou seja, não demonstra uma atitude de auto-afirmação. Ele tem condição de escolher para onde ir, se quer ou não seguir seus novos companheiros, mas não o faz. Isso porque, como representante de uma época, ele reflete as atitudes desse tempo. Atitudes passivas viciadas pelos problemas sociais da época. Quando o Corcunda afirma: “*Você é nosso*” O Desconhecido assume essa afirmação como uma ordem, sem possibilidade de escolha, num quietismo absurdo. O Existencialismo quer exatamente mostrar que esse quietismo não é da natureza humana, que o homem não deve estar subjugado ao outro. O homem é liberdade.

Um beco no cais do porto foi o segundo local a ser visitado pelo estranho trio. Já aí, o Desconhecido percebe um “vulto branco que os seguia de longe” (VERISSIMO, 1997, p. 35). A presença desse homem estranho simboliza para o Desconhecido a oposição em relação aos seus dois companheiros, isto é, o homem de branco emanava um sentimento de proteção:

O Desconhecido ficou para trás e num relâmpago passou-lhe pela mente a idéia de fugir. Sim, podia sair correndo ao encontro do homem de branco e pedir-lhe proteção... Mas quando deu acordo de si estava caminhando apressado na direção das duas aves noturnas, como se já não pudesse mover-se na noite, e na cidade sem o auxílio delas (VERISSIMO, 1997, p. 36).

A dualidade entre o bem e o mal está simbolizada no texto, respectivamente, pela presença do homem de branco e pela escuridão na noite. O bem transmite o sentido de proteção, enquanto o mal, apesar de causar medo, é tentador. A tentação está presente a todo o momento circundando o Desconhecido, deixando-lhe uma réstia de dúvida quanto ao caminho a ser seguido. Apesar de possuir a liberdade de escolher, o personagem fica obstinado a seguir as duas criaturas, como se insistisse em seguir o caminho do mal. Quanto a essa dupla opção que os homens podem fazer em relação à vida, o próprio autor propõe uma interpretação:

Tenho a impressão de que a figura do homem de branco deve ter nascido no momento em que surgiram os dois donos da noite, pois o preto não sugere por contraste o branco? E o fato de o Desconhecido seguir esses representantes da Treva, apesar do horror e do temor que eles lhe provocam, não significará que nossas relações com o Mal são mais constantes, poderosas e íntimas do que com o Bem? (VERISSIMO, 1973, p. 308).

É nesse beco que o Desconhecido demonstra as primeiras indagações morais, apesar de balançar entre o bem e o mal. Segundo Sartre (1978, p. 11), não há regra moral geral, pois o que se definia como moral, baseava-se tão somente nos mandamentos do cristianismo, e esse não acomoda o pensamento sartreano. Sartre vê os valores como vagos, isto é, o valor não consegue estabelecer uma regra geral, sem fazer uma diversidade de exceções. Assim, afirma que “só nos resta guiarmo-nos pelo instinto” (SARTRE, 1978, p. 11) O que Sartre quer dizer por guiar-se pelos instintos é orientar as decisões pelos sentimentos que são recíprocos às ações humanas. A escolha do ser humano está ligada por um compromisso social, pois,

quando o indivíduo escolhe a si, escolhe também a humanidade. Assim, a moral sartreana é social, fundamentada no nexo entre a liberdade de cada um e a liberdade dos outros (REALE; ANTISERI, 1991, p. 611). Da mesma maneira, o Desconhecido não possui um passado que o comprometa, então, cabe a ele usar a sua liberdade como lhe convier, ou seja, não existe uma regra moral para o caos, pois é dessa maneira que o personagem noturno sente-se. O importante é que o Desconhecido apenas arque com a responsabilidade de seus atos daí por diante.

O Desconhecido, juntamente com as duas criaturas que o acompanham, atravessa um beco do cais do porto onde perfilam nos dois lados da rua quartos que servem de prostíbulo. O anão Corcunda decide entrar num quarto onde existe uma “rapariga muito nova e franzina, com qualquer coisa de infantil e doentio na face mal pintada” (VERISSIMO, 1997, p. 36) que o incita a entrar. O Desconhecido, apesar do horror que tem pelo beco, pelas pessoas e pelo cheiro característico do local, sente um “vago desejo no corpo” (VERISSIMO, 1997, p. 37), mas repudia a idéia, indicando aí um primeiro sintoma da faculdade de discernimento moral.

Alguns minutos depois o corcunda saía da casa da prostituta, assobiando vigorosamente. A janela continuava fechada e uma idéia passou pela mente do Desconhecido. *Decerto o corcunda matou a menina*. Teve ímpetos de saltar sobre o réptil e esmagá-lo. Suas mãos tremiam, o cigarro caiu da boca. Odiava aqueles dois monstros! Mas quando o mestre lhe fez um sinal, ele os seguiu submissamente (VERISSIMO, 1997, p. 37).

Instintivamente seu desejo floresceu, mas o asco que o Desconhecido tinha pelo ambiente fez com que ele não cedesse. A situação tornou-se mais horrenda em virtude da presença do Corcunda, que emanava um ar animalesco. O Mestre, ou seja, o homem do cravo, assim denominado pelo Corcunda, então tira o Desconhecido de seus devaneios morais e o conduz novamente à jornada noite adentro.

O terceiro lugar aonde os três vão é um velório, a pedido do Corcunda. A morbidez, tanto do local do velório quanto do Mestre e de seu discípulo, mais uma vez leva o Desconhecido a um sentimento de “horror” (VERISSIMO, 1997, p. 40). O fato de os dois

abutres fingirem conhecer o morto e conversar com os parentes como se fossem amigos íntimos remete à idéia da estratificação das relações humanas no período que segue os grandes conflitos mundiais. A solidão é percebida no texto literário tanto pelo personagem Desconhecido quanto pelos outros dois que se oferecem para acompanhá-lo noite afora. A relação entre os três é marcado pela impessoalidade, ou seja, em nenhum dos casos um sabe o nome do outro, e todos devem se sentir sozinhos, pois procuram a companhia uns dos outros. O velório é, então, a metáfora da solidão, tanto para os vivos quanto para o falecido, sozinho no caixão. Apesar de o Desconhecido não se manifestar durante o velório, supõe-se seu sentimento de solidão. Mesmo estando rodeado de pessoas, surge, novamente, um sentimento de angústia. Segundo Giles (1989, p. 285):

[...] as circunstâncias excepcionais de solidão e de desgosto fazem com que a angústia da existência humana, em vez de se manifestar por clarões rapidamente sufocados, se torne realidade vivida. Sartre vê nessa angústia fundamental a própria realidade humana, aquela que a reflexão filosófica terá por finalidade explicitar e estudar, pois trata-se de uma obsessão essencial do homem, que se esforça por mascará-la de ordinário pela vã agitação da vida.

É sem sentido a existência humana, ou seja, no velório, o Desconhecido ouve as palavras do Mestre, que insistem em dizer que ninguém está completamente vivo, “Todos já começaram a morrer” (VERISSIMO, 1997, p. 42). Sendo assim, não há justificativa maior para o sentimento de angústia do que o fato de não haver necessidade nenhuma para a existência de cada um de nós. O Desconhecido percebe isso quando observa a seguinte situação:

Uma mosca solitária passeava pela cara do morto. Fez alto por um instante sobre os lábios dessangrados, subiu até a ponta do nariz, hesitou uma fração de segundo, como se fosse penetrar numa das narinas, depois atravessou o côncavo da face, quase desapareceu no sulco duma ruga, fez nova pausa sobre um dos olhos e finalmente parou no centro da testa, a mexer freneticamente as pernas. O Desconhecido olhava com fixidez para o inseto, como se a sua trajetória na cabeça do defunto fosse a coisa mais importante do mundo (VERISSIMO, 1997, p. 43).

Ao dar uma importância extraordinária à mosca que circunda o falecido e ignorar por completo sua presença, nota-se que, mesmo inconsciente, o próprio Desconhecido perdeu a dimensão do valor da vida. Na seqüência, já se lastima o gasto com os remédios que não chegaram a ser usados, “um verdadeiro desperdício de dinheiro” (VERISSIMO, 1997, p. 45) – reclama um dos parentes do morto ao Mestre. Esse, por sua vez, procura amenizar a situação, sugerindo a devolução dos medicamentos à farmácia. A presença da morte é nada mais que a mais pura possibilidade da vida, ou seja, “a possibilidade absolutamente própria, incondicional e insuperável do homem” (HEIDEGGER, 1996, § 53). A compreensão da impossibilidade da existência enquanto tal é o viver para a morte, conseqüentemente, gerido pelo sentimento de angústia. A aceitação da morte é a aceitação da presença do nada, da impossibilidade de sua existência.

Os três comparsas deixam o velório onde celebravam a morte e entram numa quermesse, em que, normalmente, celebra-se a vida. A caracterização do local, presente no texto, alerta para a fase final da quermesse, porque já não existe a estrutura perfeita e bem organizada do início da festa: os brindes já estão escassos, e a noite, pouco a pouco, vai passando as horas. Novamente, o Desconhecido procura ajuda, mas dessa vez, não só em pensamento, como no caso do homem de branco tocando a gaita. Dessa vez recolhe-se ao lado do vigário, agarrando-lhe a manga da batina e murmurando: “– Padre, me acuda. Eles tomaram conta de mim” (VERISSIMO, 1997, p. 52). Pela primeira vez, o Desconhecido toma uma atitude com a intenção de se libertar dos homens que o aprisionam. Esses, por sua vez, indicam-lhe a loucura, determinando que o dito não é verdade. Sem ação, o Desconhecido consente com o adjetivo que lhe é dado e segue sua caminhada. Estranhamente, o diálogo que se desenvolve a seguir pelo Mestre é sobre passagens bíblicas e o domínio do Mal sobre o Bem:

E já que falamos em Bíblia, que grande livro! Tem algumas contradições, é claro, e de um modo geral é um documento parcial. Sim, parcial para o lado do Bem, da

Luz. No entanto o leitor sente a presença da Sombra e do Mal desde a primeira até a última página. Pode-se dizer que na Bíblia, satã rouba o *show* (VERISSIMO, 1997, p. 53).

A quermesse aparece no texto como um lugar oposto ao velório. Nesse sentido, aparece também a oposição entre o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas, representada na figura do Padre ou do homem de branco com a gaita, na qual se estabelece o “porto seguro” tão estimado pelo Desconhecido. Outros lugares mais sombrios e a companhia da dupla estranha representam simultaneamente o lado escuro da sociedade, portanto, o Mal e as tentações humanas. Essa idéia de dualidade entre o Bem e o Mal está presente no texto em diversas passagens. A visita a um bordel, onde um comendador corrupto aguarda uma “moça de família”, devidamente casada e com um filho, sintetiza os conceitos moralistas propostos no texto. O Desconhecido indigna-se com a situação, pois reflete na moça casada o modelo de preservação dos valores morais. Apesar de não concordar com a situação, quando a moça chega ao bordel, o Desconhecido inunda-se pelo desejo de possuí-la e cede aos seus encantos, pagando ao Mestre para poder espiá-la “nua e no ato do amor” (VERISSIMO, 1997, p. 73).

A escolha do Desconhecido rompe com os padrões morais aceitos socialmente. Mesmo não sendo ele quem se encontra no quarto com a moça, o fato de observá-la dá o consentimento ao ato imoral, ou seja, torna-o cúmplice do fato acontecido. Segundo Sartre, quando escolhemos por nós mesmos, fazemo-lo por todos os homens, ou seja, “escolher ser isto ou aquilo é afirmar ao mesmo tempo o valor do que escolhemos, porque nunca podemos escolher o mal, o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem que o seja para todos” (SARTRE, 1978, p. 7). Nesse sentido, igualam-se o comendador, o Desconhecido e seus companheiros, pois é responsabilidade de todos o que cada um faz.

Assim, esse princípio formal e universal estabelece que o homem deve basear sua conduta em valores que todos possam adotar. Do mesmo modo, para Sartre, a imagem construída pelo homem “é válida para todos e para toda a sua época” (SARTRE, 1978, p. 7). Ambos os filósofos, Sartre e Kant, preocuparam-se com a universalidade das ações, nenhum

dos dois, porém, definiu quais deveriam ser esses valores universais, Sartre (1978, p. 11), porém, observou que os valores são vagos: “Se os valores são vagos, e sempre demasiado vastos para o caso preciso e concreto que consideramos, só nos resta guiarmo-nos pelo instinto”.

Instintivamente age também o Desconhecido, que continua seguindo seus companheiros e que, agora, conforme desejo do anão, visita um Pronto Socorro. O local, sempre movimentado, como é de costume nas cidades de vida noturna agitada, é o contraste que existe entre a noite para a maior parte da população, ou seja, enquanto os “cidadãos de bem” dormem em seus lares, já que durante o dia trabalharam, mantiveram suas relações sociais conforme normas e valores aceitos pela sociedade, à noite quem ainda permanece na agitação e transgride as normas, sofre as conseqüências: a repreensão da sociedade. À saudação do Mestre: “- Como vai a noite? Morta?” (VERISSIMO, 1997, p. 77) – o médico extasiado responde que a noite encontra-se muito movimentada, sendo que, para ele, o movimento refere-se ao constante número de acidentes e mortes. O jogo bilateral entre a vida e a morte não é contingente, ou seja, um só existe em detrimento do outro. Os lugares freqüentados pelo trio, ou seja, o cenário apresentado no texto, cada vez mais se sobressai, indicando num crescente, a função do espaço para a funcionalidade dos personagens.

Outro lugar que se apresenta ao trio de forma influenciadora é um bordel situado numa casa velha, com um letreiro de neônio denominado *Vaga-lume*. Novamente o nome aponta para pistas sobre o local, conforme já se observou no *Bar Girassol dos Oceanos*. O proprietário é um dos mais antigos homossexuais da cidade e denomina-se Vaga-lume - um inseto que chama a atenção e é percebido mais facilmente à noite, quando sua “lamparina” acende. Ao entrarem no bordel, o Desconhecido vislumbra um vulto branco na calçada, deixando-o mais confortável na sua caminhada. Dentro do bordel é vista a face do Vaga-lume:

A luz duma vela batia em cheio no rosto do proprietário do cabaré – um rosto envelhecido, com fundas rugas que partiam das aletas do nariz e desciam até o queixo pelos lados duma boca polpuda e obscenamente sugestiva. E o que havia de mais horrível naquela cara é que ela estava pintada, tinha rouge nas faces, batom nos

lábios, rímel nos cílios que piscavam sobre os olhos agrandados pela beladona. Na cabeça em forma de pêra negrejava um chinó de seda. O homem sorria para os clientes um largo sorriso de dentes postiços (VERISSIMO, 1997, p. 84).

É nesse local que, mais uma vez, faz-se um retrato da cidade e de suas discrepâncias. O aspecto físico desalinhado do dono do bordel reflete as contradições existentes no ambiente urbano, ou seja, as rugas, o rímel, o rouge, o batom são, na realidade, acessórios que não permitem enxergar a verdadeira identidade do dono do bordel. Assim acontece na cidade, onde o excesso acaba poluindo a verdadeira natureza ou essência. A partir dessa visão deturpada da cidade, é que se relacionam as pessoas. O bordel, por exemplo, é freqüentado pelo mais diversificado extrato social:

– Veja essa gente – disse. – Aqui temos de tudo. Moços e velhos, casados e solteiros. Filhos de famílias de alta burguesia e empregadinhos do comércio. Está vendo aquela rapariga bonita, de olhos grandes e pinta na face. É duma boa família. Classe média, o pai é aposentado. Ela é empregada pública e ganha pouco. É de noite que faz mais dinheiro. De manhã, naturalmente dorme. Tem um noivo, rapaz do interior, creio que fazendeiro. Vão casar o mês que vem. Alô, meu bem! (VERISSIMO, 1997, p. 86).

Os relacionamentos que ali surgem são puramente artificiais ou profissionais tal como é o caso das prostitutas. É nesse ambiente que o Mestre traz à mesa de seus convivas duas delas, Ruiva e Passarinho, assim denominadas devido às suas características físicas. Novamente se faz alusão ao valor que se dá ao que aparenta ser e não à verdadeira natureza das pessoas, pois o projeto coletivo e utópico de uma vida ideal e harmônica já não tem mais lugar na urbe sem face e sem nome dessa cidade-cenário.

Quase finalizando a noite, saem os cinco do bordel e dirigem-se à casa das prostitutas, onde o anão e a Passarinho seguem para um quarto enquanto, forçadamente, o Desconhecido e a Ruiva rumam para outro quarto. O Mestre, então, cobra sua comissão e antes de se retirar é interpelado pelo anão que lhe pergunta:

– Mestre, e se nosso homem foge antes do amanhecer?  
O magro encolhe os ombros:  
– Que importa? Ele há de voltar... Esta não será sua última noite (VERISSIMO, 1997, P. 98)

O retorno do Desconhecido à agitação da noite é proposto pelo Mestre de forma irônica. O Desconhecido, ao partir e consentir com essa aventura noturna, procura impulsivamente sua identidade no meio dos mais sórdidos e pérfidos lugares. Não a encontrando, deduz o Mestre que seu retorno é garantido. A alegoria da vida moderna é essa: a incessante busca pelo que é conhecido frente ao desconhecido. Apesar de a trajetória ser absurda e infrutífera, vista pelos olhos do Mestre, ela é obrigatória para a humanidade. Mais uma vez, Vellinho traz à tona o caráter da novela, quando indaga o que seria desse “pobre homem perdido de si mesmo e que dentro da noite cheia de vícios e pecados, só encontra uma promessa de segurança, e ainda assim muda e impotente, na fascinação que sobre ele exerce a onipresença de um louco de face branca, sempre ao alcance de seu olhar desamparado?” (VELLINHO, 1955, p. 143). Portanto, a presença do Bem sempre está à espreita, mas o Mal parece que cada vez fala mais alto.

## 2 TEMPO E MEMÓRIA

A narrativa de *Noite* caracteriza-se pelo predomínio do espaço urbano, pelo fato de o do personagem encontrar-se desmemoriado e da narrativa desenvolver-se num espaço de tempo curto, ou seja, apenas numa noite. Trata-se, então, dos conceitos de Tempo e Memória, que se circunscrevem num mesmo âmbito temático.

O conceito de tempo, na história da humanidade, sempre foi alvo de grandes discussões. Em especial, na Filosofia, ele sempre teve atenção especial desde os pré-socráticos, ultrapassando as fronteiras das ciências e tornando-se assunto fundamental na Metafísica. Uma primeira concepção de Tempo, atribuída ainda na Antiguidade, entendia que ao conceito estava vinculada uma dimensão mensurável do movimento. Vincula-se a essa concepção a idéia de mundo cíclico e da medida da vida do homem. Mora (2001, p. 671) assinala alguns significados do termo para os gregos antigos: “‘época da vida’, ‘tempo da vida’, ‘duração da vida’ ou ‘destino’”. Na Idade Média, a concepção do termo estendeu-se sobre a teologia. É atribuída a Santo Agostinho uma “concepção cristã do tempo”, em que o filósofo alia a teologia à filosofia e formula a teoria sobre o tempo mais plausível do período medieval.

Santo Agostinho foi um dos principais pensadores e propagadores da tradição platônica no surgimento da filosofia cristã. *As Confissões* (400), levou-o a ser considerado um dos primeiros filósofos da história, um precursor da formulação dos conceitos de historicidade e de tempo histórico. Esse filósofo assume a dificuldade de explicação de certos conceitos quando se

questiona: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 1996, p. 322). Da mesma forma, ao afirmar a abstração desse conceito, concretiza-o quando admite que “não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo” (AGOSTINHO, 1996, p. 322). O tempo é, portanto, ação do espírito:

Quem, por conseguinte, se atreve a negar que as coisas futuras *ainda* não existem? Não está já no espírito a expectativa das coisas futuras? Quem pode negar que as coisas pretéritas *já* não existem? Mas está ainda na alma a memória das coisas passadas. E quem contesta que o presente carece de espaço, porque passa num momento? Contudo, a atenção perdura, e através dela continua a retirar-se o que era presente. Portanto o futuro não é um tempo longo, porque ele não existe: *o futuro longo é apenas a longa expectativa do futuro*. Nem é longo o tempo passado porque não existe, mas *o pretérito longo* outra coisa não é senão *a longa lembrança do passado* (AGOSTINHO, 1996, P. 337)

O conceito de tempo, além de implicar um caráter intuitivo, permite uma dualidade significativa, ou seja, alguns períodos de tempo parecem mais longos, enquanto outros, mais curtos. Há momentos também em que se diz que o tempo “voa”, principalmente, quando os eventos acontecidos nesse espaço de tempo interessam, ou ao contrário, diz-se “que as horas não passam” quando certos fatos entediam. É mérito de Santo Agostinho ter enfatizado o caráter psicológico do tempo, e fazer notar o seu pertencer à consciência.

Incorporada à noção de tempo, subentende-se a ação, ou seja, um movimento intencional consciente ou não que determina a existência do próprio tempo. Portanto, o tempo presente existe enquanto vivenciado, vinculando ao passado ações encerradas, retidas na memória e possibilitando a existência de um futuro. Incorporam-se, assim, ao conceito de tempo, as noções de futuro e presente: “Porém atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente” (AGOSTINHO, 1996, p. 322).

É certo dizer que o tempo, guardado na memória, não é o cronológico, ou seja, sistematizado e convencionado. Na memória, são guardados os fatos mais importantes, os tempos mais alegres, os momentos marcantes, tanto de forma positiva quanto negativa. Esse é o tempo psicológico, que se constitui pelas recordações do passado não de forma linear ou regular, mas, sim pelos eventos cruciais da vida.

O tempo, portanto, evoca as noções de presente, passado e futuro, conceitos que, por sua vez, subentendem o conceito de memória. Torna-se relevante analisar sob os aspectos psicossociais a relação entre a memória e a existência humana e suas implicações, já que, conforme propõe Le Goff (1996, p. 25), “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história”. Nesse sentido, a memória é o elemento vital para a reconstrução do passado, partindo do presente e incluindo, além da história individual, uma história coletiva.

A tarefa primordial da memória é a articulação do passado ao momento vivido, propondo uma ação para o futuro. A relevância da análise desse ponto de vista centra-se no fato de o Desconhecido encontrar-se exatamente na situação de um homem sem memória alguma de seu passado e que, portanto, não possui uma identidade que o identifique e justifique sua existência. É a eterna busca introspectiva do homem moderno, ou seja, diante do vazio interior que vigorava na época, a filosofia surge com o intuito de, através desse sentimento, propor uma tentativa de superar a dicotomia entre a finitude pré-determinada do homem e a possibilidade de articular-se no mundo conforme seus desejos. Isso acontece quando ele tem a consciência de sua existência no mundo, mas não consegue ainda configurar-se nele. O Desconhecido, ao dar conta da sua existência no mundo, questiona-se:

Quem sou? Onde estou? Que aconteceu?  
Não era com a mente que ele fazia estas perguntas angustiadas, nem elas chegavam a articular-se em palavras e frases. Essas urgentes indagações em torno de identidade,

tempo e espaço estavam subterraneamente contidas naquela ânsia aturdida (VERISSIMO, 1978, p. 2).

A ânsia que o Desconhecido sente, deve-se à necessidade de auto-afirmar-se no tempo e espaço, de identificar-se e conhecer-se. É relevante lembrar que, conforme afirma Barros (1989, p. 30) “as noções de tempo e espaço, estruturantes dos quadros sociais da memória, são fundamentais para a rememoração do passado, na medida em que as localizações espacial e temporal das lembranças são a essência da memória”, ou seja, as primeiras indagações sobre a identidade do personagem baseiam-se exclusivamente sobre a sua condição de ser social, que necessita estar inserido num espaço e tempo *a priori* às suas ações. Essas são as condições básicas para a constituição da identidade desse indivíduo. Estende-se a essa necessidade o conceito heideggeriano do *ser-aí*, ou seja, é o homem jogado no mundo e possuidor de uma linguagem, justamente o que o difere dos animais, que é capaz de pensar sobre sua condição. Essa particularidade permite-lhe perguntar-se sobre sua existência. Ao perguntar sobre si mesmo, o homem projeta-se sobre os objetos, para, a partir daí, conhecê-los e também conhecer a si mesmo. A intencionalidade, presente nas atitudes do homem, ou no caso específico do Desconhecido, pode ser definida, conforme afirma Mondin (1980, p. 311) como a “propriedade que o conhecimento tem de enviar, de remeter a algo distinto de si, e, portanto de não estar encerrado em si e sobre si mesmo”.

Destacam-se aqui os estudos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que se centram na relação entre consciência e mundo, transportam o homem para o mundo real, sendo que só aí o homem passa a existir como tal. É através do estar no mundo que o homem, portanto, existe e enfrenta as possibilidades impostas pela realidade. Essa relação entre homem e mundo, para Merleau-Ponty, é condicionada. Para o filósofo, a existência do homem suporta uma liberdade, que não é total e sim condicional. Condicionada pelo mundo em que vive e pelo passado em que

viveu, pois, no que diz respeito à memória, considerando-a como uma garantia da própria identidade do homem, ela é aquilo que o define.

A verdade não 'habita' somente o 'homem interior', ou melhor, não há homem interior: o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece. Quando retorno a mim, vindo do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, não encontro um núcleo de verdade intrínseca, mas um sujeito voltado para o mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6).

Para Merleau-Ponty, o estar no mundo é o pressuposto da existência humana, e existir é, portanto, constituir-se como ser humano atuante, ou seja, “o mundo percebido seria o fundo sempre pressuposto por toda a racionalidade, todo valor e toda existência” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 42). Nesse sentido, a memória é uma atualização do passado e se constitui também como registro do presente, para que esse permaneça como lembrança. A ausência das lembranças propõe um déficit na construção da percepção temporal ou no processo cognitivo<sup>3</sup>. Assim, essa ausência de lembranças pode ser entendida como a exclusão de certas experiências vividas, isto é, não lembrar certas experiências significa não existir enquanto ser portador desses experimentos.

O passado passa a ser, portanto, “uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores ou outros padrões da sociedade humana” (HOBBSAWM, 1998, p. 22). Enquanto que, em contrapartida, ao tratar do presente e do futuro, observa-se que Sartre (1978, p. 5) ao afirmar que “a existência precede a essência”, indica que não há uma essência pré-determinada que contemple a gênese do homem. É, portanto, o homem o provedor de sua própria construção, essa, por sua vez, ocorre a partir de seus atos e escolhas, definindo seu futuro.

---

<sup>3</sup> Refere-se neste caso, aos problemas de físicos e psíquicos que podem ocasionar a falta de memória, conforme afirma Le Goff (1996, p. 423): “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria”.

A condição do Desconhecido é a do “não-ser”, pois ele encontra-se na condição de um desmemoriado, não portando o vínculo natural do seu passado, ou seja, a memória. A relação do personagem com o mundo está intimamente ligada à condição histórica da época, ou seja, ele já não faz parte do sistema, encontra-se desvinculado da vida cotidiana, não pertencendo mais ao organismo social, que, ao mesmo tempo o atrai, e o repulsa. Nem a língua da cidade, o Desconhecido entende, perdendo-se ainda mais os vínculos da sua “humanidade”:

Na calçada oposta um vendedor de jornais gritava: “*Diário da Noite! Diário da Noite!*”  
Aos ouvidos do Desconhecido o nome do jornal soava como – “*Diaronô! Diaronô!*”  
Ele disse baixinho – *Diaronô*. Depois repetiu mais alto: – *Diaronô!* E sorriu, satisfeito,  
como se de repente houvesse aprendido a língua daquela cidade estrangeira  
(VERISSIMO, 1978, p. 4).

Na seqüência, o Desconhecido depara-se com os clarões dum farol e quase é atropelado, mas mesmo assustado, sentindo-se como uma “fera acuada” (VERISSIMO, 1997, p. 4) perde-se na multidão com o intuito de encontrar-se. O encontro com sua identidade só acontece quando o Desconhecido recorda-se do seu passado, encontrando sua casa “do outro lado da rua” (VERISSIMO, 1997, p. 128), com “seus cheios familiares” (VERISSIMO, 1997, p.129). O que resta do seu passado são apenas vestígios, pequenas lembranças que, por enquanto, não são suficientes para que se possa dizer quem ele realmente é. A memória do Desconhecido ativa-se na narrativa do texto de acordo com certas sensações que o personagem apresenta, ao mesmo tempo em que se delimita ao seu campo de percepção.

## **2.1 As lembranças – constituição da identidade**

A primeira lembrança que o Desconhecido demonstra possuir aparece ainda no início de sua jornada, quando ele hesita em permanecer dentro do parque e segue em direção aos “edifícios

de janelas iluminadas” (VERISSIMO, 1997, p. 7), pois acredita que o perigo está dentro desse local. É por meio do primeiro contato estabelecido pelo personagem com o mundo exterior possível perceber a primeira relação que o Desconhecido tem com o seu passado. De maneira superficial, é através do xingamento que se percebe essa relação:

Só então o Desconhecido percebeu, pelos contornos da silhueta, que estava diante de uma mulher, e duma mulher completamente nua. Numa súbita indignação vociferou: “Cadela indecente!”. Deu mais alguns passos, agressivo. A mulher continuava impassível. O Desconhecido saltou para cima da pedra onde se achava, enlaçou-lhe o busto, apertou o corpo inteiro da criatura contra o seu, sentindo-lhe a dureza dos seios, das nádegas, das coxas, e desatou a rir como uma criança porque estava abraçando uma estátua de pedra, nua, sim [...] (VERISSIMO, 1978, p. 7).

A sensação, percebida por meio dos sentidos, do corpo nu e frio da estátua pelo Desconhecido, ocasionou-lhe um retorno ao passado, não o identificando plenamente, mas o fazendo recordar por meio da associação dessa sensação e remetendo-o a uma situação próxima. Isso significa dizer que, conforme propõe Merleau-Ponty (1999, p. 34): “Mas a sensação uma vez introduzida como elemento do conhecimento, não nos deixa escolha de resposta. Um ser que poderia sentir – no sentido de coincidir absolutamente com uma impressão ou com uma qualidade – não poderia ter outro modo de conhecimento”.

A sensação ocasiona a percepção, que é a capacidade pertencente ao homem de interpretar dados sensíveis, integrá-los à consciência e evocá-los, quando for necessário, de acordo com a situação. A percepção é enfim um processo pelo qual se conhecem situações e objetos próximos no tempo e no espaço, uma vez que os objetos e situações distantes não podem ser percebidos, mas apenas evocados, imaginados ou pensados.

Enquanto percebo, e mesmo sem nenhum conhecimento das condições orgânicas de minha percepção, tenho consciência de integrar “consciências” sonhadoras e dispersas, a visão, a audição, o tato, com seus campos que são anteriores e permanecem estranhos à minha vida pessoal. O objeto natural é o rastro dessa experiência generalizada. E, em primeiro lugar, todo objeto será, em algum aspecto, um objeto natural, ele será feito de cores, de qualidades táteis e sonoras, se ele deve poder entrar na minha vida. Assim como a natureza penetra até no centro de minha vida pessoal e entrelaça-se a ela, os comportamentos também descem na natureza e depositam-se nela sob a forma de um

mundo cultural. Não tenho apenas um mundo físico, não vivo somente no ambiente da terra, do ar e da água, tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados, ruas, igrejas, utensílios, uma sineta, uma colher, um cachimbo. Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 465).

A sensação do corpo feminino trouxe para o Desconhecido um conjunto de sensações já antes experimentadas. O xingamento é a resposta dada à situação antiga e retomada como resposta ao estímulo, fornecido pela sensação de estar novamente envolto ao corpo da mulher.

Ao mesmo tempo em que essa estátua de mulher originou uma repulsa, demonstrada através do xingamento, é no colo dessa que o Desconhecido busca uma espécie de consolo maternal, procurando, no ventre imóvel e frio, o conforto de que tanto necessitava:

O Desconhecido tornou a acercar-se dela. Era a primeira amizade que fazia naquela cidade estrangeira. Aninhou a cabeça entre as coxas da estátua, enlaçou-lhe as pernas e, ao fazer esse gesto, passou-lhe pela mente a tênue e esquiva sombra de uma lembrança. (Onde? Quando? Quem?) (VERISSIMO, 1997, p. 8).

A sensação, conforme já proposto por Merleau-Ponty (1996, p. 290), é originada pelos sentidos: “tomado exatamente tal como vejo, ele é um momento de minha história individual e, como sensação é uma reconstituição prévia, eu sou, enquanto sujeito que sente, inteiramente pleno de poderes naturais dos quais sou o primeiro a me espantar”. Isso significa dizer que o ocorrido com o Desconhecido, que “viu” e “tocou” a estátua, causou-lhe uma recordação que o levou até próximo ao local. O mesmo autor, porém, afirma que os elementos sensíveis não são confiáveis, pois são sujeitos à ilusão, ocasionando uma percepção errada do objeto.

Renunciarei portanto a definir a sensação pela impressão pura. Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um *lá*. O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós as tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro. [...] A análise descobre portanto, em cada qualidade, significações que a habitam (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 25).

É o caso expressivo apresentado na seguinte passagem:

Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios... Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começo a fazer gestos que o *outro* repetia. O *outro* era ele. Mas ele era assim? (VERISSIMO, 1997, p. 11).

Nesse caso o não reconhecimento de si próprio pela visão do seu reflexo é ocasionado, sobretudo, pelo estado de amnésia em que o indivíduo se encontra, mas é relevante notar que, outra vez, os sentidos enganam o personagem. O fato de o personagem não haver se reconhecido implica o fato de ele não ter conseguido fazer o retorno às experiências passadas da visão de si mesmo. Na mesma seqüência, o sentido da audição lhe causa outra recordação e nesse caso um constrangimento:

Uma mulher gorda assomou a janela, inclinou-se para fora e gritou: “vem pra casa, meu filho!” O Desconhecido fez meia volta, obediente, e caminhou na direção da voz. (VERISSIMO, 1997, p. 14).

O Desconhecido confunde o chamado que uma mãe faz ao seu filho, remontando a uma cena de seu passado, como se a sua mãe estivesse chamando-o. Ao atender o chamado, a mãe assusta-se, confundindo-o com um ladrão, e o afugenta. As recordações que pairam sobre o Desconhecido baseiam-se, hipoteticamente, ou em recordações de sua mãe, já que atende a um chamado no papel de filho, ou de uma mulher que assume um papel feminino em sua vida.

Outra passagem que comprova a presença feminina em destaque na vida do Desconhecido ocorre na casa de prostituição. Lá, o Desconhecido, o homem do cravo e o Corcunda encontram a dona da casa, que aguarda um comendador, pessoa de influência na cidade, e esse, por sua vez, aguarda uma moça de família, com quem pretendia passar a noite. Ao se referir a essa moça, que está atrasada, a dona da casa explica ser o atraso devido ao fato de ela ser casada e ter um filho pequeno que pode ter acordado.

O Desconhecido, que até então observava tudo calado, resolve afirmar que a moça não virá, deixando o comendador, o homem do cravo e a dona da casa irritados. Sua afirmação baseia-se no fato de ele haver imaginado a mãe fazendo a criança dormir, e na sua mente mãe e criança fundem-se e lhe parece ser a sua mãe que o acalenta o sono. A possibilidade de tornar-se realidade o que lhe passava pela cabeça causava-lhe constrangimento. Quando a moça chegou, sua presença, causou certo embaraço:

Quando a madama voltou acompanhada duma mulher, o comendador e o mestre haviam deixado a sala. Ao ver a recém-chegada, o corcunda saltou da cadeira e o Desconhecido pôs-se a mirá-la com uma fixidez pasmada, como se jamais houvesse visto uma fêmea em toda a sua vida. [...] Voltou a cabeça (o corcunda) e sorriu para o Desconhecido, que não tirava os olhos dela, pensando agora na mulher esfaqueada, “Meu Deus” – balbuciou – “não pode ser, não pode ser.” De novo voltou-lhe todo o horror daquela suspeita. Teve ímpetos de gritar para a moça de azul-celeste: “Não entre naquele quarto, pelo amor de Deus, não entre! Vai ser assassinada!” Sabia de tudo, previa tudo. Aquilo já havia acontecido antes, numa outra noite, numa outra vida. Uma mulher em cima duma cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres... (VERISSIMO, 1997, p. 71).

A presença feminina acentua-se cada vez mais no decorrer da narrativa nos momentos em que o Desconhecido tem certas recordações do seu passado e que se confundem no presente. A ativação dos recursos da memória acontece na presença desse vulto feminino que insiste em se fazer presente.

Em *Noite*, as personagens femininas, ou pelo menos a sombra delas, não é de forma alguma “uma imagem de serenidade, da verticalidade e da perseverança, na dialética em que o pólo masculino se identifica com a violência e com a destruição” (CHAVES, 2001, p. 133), conforme o que se observava no conjunto da obra de Erico Verissimo, principalmente quando se refere a' *O Tempo e o vento*. Não que elas sejam o oposto, mas sua presença na narrativa literária, enfatizando a novela *Noite* é a causa da “violência” e da “destruição”.

Nesse caso, é a mulher que abandona o filho e volta ao quarto do marido, conforme se observa no momento em que o Desconhecido revisa certas recordações de sua infância e lembra

as noites em que sentia algo de estranho acontecer no quarto de seus pais, onde sua mãe deveria estar sofrendo, mas, mesmo assim, ela retornava para a companhia do marido:

*Acordou em pânico e, vendo-se sozinho, desejou urgentemente a companhia da mãe. Saltou da cama, correu para a porta que dava para o quarto dos pais, abriu-a e, à luz do luar, viu uma cena que o deixou estarecido. Dois vultos lutavam gemendo sobre a cama. Compreendeu tudo instantaneamente. Sua mãe estava sendo assassinada. [...] Mas havia noites em que lhe chegavam aos ouvidos aqueles gemidos abafados, o ranger da cama, e uma que outra palavra indistinta (VERISSIMO, 1997, p. 116-117).*

No segundo caso, a mulher abandona o filho definitivamente, deixando-o órfão, sob a responsabilidade do pai, que, para o menino, representava o assassino de sua mãe:

*Tudo aconteceu da maneira mais inesperada. Quando o foram buscar ela já estava morta. [...] pai apertou-lhe o braço com força, inclinou-se sobre ele e disse: “Vá dar um beijo na sua mãe, que lhe queria tanto bem”. Suas palavras tresandavam a álcool. [...] E o assassino mirava-o com uma fixidez de louco, chorando como uma criança e respirando forte como naquela noite medonha (VERISSIMO, 1997, p. 118).*

Nota-se que Verissimo, ao abordar o tema do abandono do lar pela mulher, mesmo que dependa da interpretação aguçada do leitor, aponta para mais um problema social vivido na época em que escreveu a novela. Ressalta-se que, nas décadas de 20 e 30, de acordo com Brum (1990), o Brasil havia experimentado mudanças significativas na sua estrutura social. Nos períodos subseqüentes, ou seja, nas décadas de 40 e 50, com o avanço no processo de industrialização, que ascendia com certa regularidade, a população rural deslocava-se para os centros urbanos a fim de atender à demanda significativa de mão-de-obra. Da mesma forma e seguindo o exemplo europeu, o movimento de emancipação feminina encontra nas indústrias o lugar que era, até então, ocupado pela população urbana. Assim, a constituição familiar muda, visto que a mulher sai de casa e passa a ocupar um papel que até então pertencia somente aos homens.

Por fim, é a esposa que o abandona, deixando-lhe apenas um bilhete, no qual afirma que “depois do que aconteceu a noite passada, não podemos continuar vivendo juntos” (VERISSIMO, 1997, p. 107).

A recordação do conteúdo do bilhete ocorre quando o Desconhecido desperta no quarto da Ruiva depois de pesadelos e se dá conta de quem realmente ele é. Os pesadelos constituem-se num misto de momentos ora fantasiosos ora reais, incluindo a imagem de Nossa Senhora fugindo para o Egito, com o Menino no colo – seria o Desconhecido e o desejo que a sua mãe fizesse o mesmo? – além do soldadinho de chumbo que quebrou a bailarina – ele e sua esposa? – e de recordações esparsas do ato sexual que se desenvolveu com a prostituta. Ao deitar com a Ruiva, embalado pela música da gaita do homem de branco a qual vinha pela janela, deixou-se adormecer ao lado daquele corpo de mulher, e num desvario sussurrou um nome de mulher. Poder-se-ia dizer que chamava a esposa ou a mãe. Já num estado de êxtase, possui a Ruiva com muita violência e necessidade como se quisesse compensar sua impotência sexual com a esposa ou, de forma ambígua, colocar-se no lugar de pai, que fez mãe sofrer, conforme sua visão infantil.

A presença, no sonho e no ato sexual, da “mão, secreta amante” que “tem vida independente do resto do corpo” e a “faca de prata” que “golpeia furiosa a pobre mulher” (VERISSIMO, 1997, p. 104), confundem-se com a mão que pode acariciar e também ferir. Por vezes, a mãe o consolou, mas também o deixou e retornou ao quarto do marido. A presença da faca, que esteve presente na sua infância e representava a arma com a qual o pai feria sua mãe, pode ser interpretada, minimamente, de duas formas: uma como um símbolo de poder e dominação, e outra pelo sentido fálico que a faca possa ter. O ato sexual desenvolvido entre o Desconhecido e a Ruiva é permeado pela presença do passado que assombra a escuridão do quarto:

Ajoelhado sobre as coxas da vítima, ele a imobiliza em cima da cama. Por que, Santo Deus, se isto o aterroriza? Por que, se ele a ama? Quer deter a mão, ciumenta amante, mas não consegue. Ela mergulha cega entre as pernas da fêmea, rasga-lhe o baixo-ventre, bendito o fruto, e o sangue (ou leite?) escorre morno, ele o sendo no próprio sexo, vê a mancha alastrar-se no lençol...Basta! Basta! A mão estaca, a faca tomba, mas é tarde, a mártir está gelada, os olhos vidrados, morta... (VERISSIMO, 1997, p. 104).

O Desconhecido assume a culpa pela morte da mãe, quando, ao presenciar a cena de sexo entre os pais, que, na sua visão, consistia no fato de o pai estar matando a mãe, consente com a cena. A impotência sexual enfrentada na fase adulta, ou seja, na noite de lua de mel, é o recalque da impotência sentida pela sua condição inferior frente à masculinidade do pai. Na infância, sua atitude sempre fora de submissão, ou à presença perversa e marcante do pai, ou aos carinhos da mãe, ou por fim, ao seu papel de criança/brinquedo para as tias de sua mãe.

Na fase adulta, durante o seu casamento, o Desconhecido também esteve submisso à feminilidade lasciva de sua mulher. Inicialmente no leito nupcial, onde sua noiva o aguardava “na penumbra do quarto, sentada na cama, num silêncio expectante” (VERISSIMO, 1997, p.118-119), ou seja, esperando ser olhada, possuída:

O perfume que vinha da mulher parecia aumentar-lhe a inibição, sugeria-lhe algo vagamente proibido, tinha uma qualidade fria, asséptica, assexuada. No entanto os seios dela eram empinados e rijos, arfavam de desejo. (Isso o irritava como uma impertinência.) Tinha vinte e quatro anos, era uma bela fêmea, ia entregar-se ao seu homem. Virgem. Virgem. Virgem (VERISSIMO, 1997, p. 119).

Vem-lhe a impotência sexual diante do desejo que a mulher sente por ele. A presença dela inibe-o, confunde o chamado da sua noiva com o das prostitutas num beco sombrio na sua adolescência. A pressa que a noiva tem deixa-o atordoado – “*não tinham o resto da noite pela frente? O resto da vida?*” (VERISSIMO, 1997, p. 120) – era como se estivesse novamente frente àquela “mulher gorda da cara familiar”, “de seios flácidos caídos sobre o ventre. Que se dobrava em pregas sobre as coxas” (VERISSIMO, 1997, p. 121), que tanto o horrorizou e fê-lo sair às pressas. Não chegou a correr do seu próprio quarto, mas, quando a noiva deitou-se e calou-se, seu ódio por ele cresceu urgentemente. Num ímpeto de raiva, ao sentir o corpo de sua esposa nu ao seu lado, despertou-lhe um desejo “cálido e violento”, que o levou a possuí-la com um “ímpeto bestial, cego e surdo a todos os protestos e súplicas” (VERISSIMO, 1997, p. 122). O sentimento que lhe surgiu era um sentimento de vingança, por terem duvidado de sua masculinidade, mas, ao

perceber que ofendera e machucara a esposa, sente-se como um animal violento, um verdadeiro criminoso, assim como seu pai fora na sua infância.

Mas é essa mulher, que, mais uma vez, exala um desejo libidinoso, agora não para ele, mas para outros homens, assim como sua mãe, que, a seu ver lhe pertencia, mas que atrai os mais silenciosos desejos no seu pai:

*Tinha o rosto afogueado, os olhos brilhantes (“Uma cadelinha do cio” – cochicharam as três tias de preto que vigiavam dum remoto canto do passado). Um dos homens aproximou-se, enlaçou-a pela cintura, e ela se deixou levar.[...] Ao chegarem em casa, ela entrou e ele foi guardar o automóvel. Quando subiu para o quarto, minutos depois, teve um choque. Encontrou-a completamente despida, a esperá-lo de braços abertos, os seios palpitantes, os olhos úmidos de desejo. [...] “Excitou-se com os outros...” – pensava ele. De repente agarrou-a pelos ombros brutalmente e num repelão atirou-a sobre a cama, gritando: “Cadela indecente!” (VERISSIMO, 1997, p. 127-128).*

Numa instância inicial, foi afirmado que o primeiro indício apresentado na narrativa que ligava o Desconhecido ao seu passado havia sido o xingamento – cadela indecente – cuja veracidade pode ser confirmada na citação. Ou seja, o texto, apesar de não apresentar uma narrativa cronológica linear, aponta pistas que, na sua maioria, constituem-se de recordações e permite ao leitor interpretar os fatos e conectá-los, construindo, assim, um esquema temporal que permite visualizar presente, passado e futuro na narrativa.

As recordações que o personagem tem possibilitam construir um conjunto de situações que pode haver constituído o passado desse indivíduo. A memória atua sobre a percepção que o indivíduo possui. Nesse sentido, ela é a condição para a preservação da existência. O Desconhecido, que estava perdido no espaço e no tempo, ao reconhecer o ambiente, é capaz de tomar a direção e retornar até sua casa.

A cidade e suas características guardam um conjunto de bens culturais que permitem ao Desconhecido percebê-los e reconhecê-los, pois marcaram, de maneira significativa, a memória desse indivíduo. As referências culturais que se expressam por meio da arquitetura, das cores e

dos cheiros da cidade atuam na memória do indivíduo, permanecendo nela traços que caracterizam seu passado e que permitem o reconhecimento no presente. É o que ocorre quando o Desconhecido retoma a memória e, mesmo atônito, resolve voltar para sua casa:

Estaca a uma esquina para orientar-se. Onde estou? Por alguns segundos interroga as fachadas das casas, que nada lhe dizem. Faz uma volta sobre si mesmo, já na fronteira do pânico, mas tranqüiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho da casa. Nas manhãs de domingo costuma vir à missa a pé. Umhas seis ou sete quadras, naquela direção... (VERISSIMO, 1997, p. 109-110).

A percepção da cidade está integralmente ligada à idéia do “ver”, ou seja, a forma como se vê a cidade ou qualquer outro objeto. A memória depende dessa percepção. O Desconhecido vê sob outro ângulo a Catedral, que, nesse caso, serve de ponto de referência para o retorno à sua casa. Ele realiza uma leitura visual do cenário com a intenção de localizar-se. Segundo Merleau-Ponty (1996, p. 104) “ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o” ou seja, “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele”. A cidade, para o Desconhecido, é apreendida e habitada por ele. Com a intenção de reconhecê-la, ele assume a posição de quem de fora olha para a cidade, mas essa visão é somente sua, particular, pois não há outro indivíduo que possa percebê-la da mesma forma. A cidade mostra-se para o Desconhecido, e a percepção fundamenta-se nesse processo de identificação introspectiva entre o sujeito e o objeto que se torna parte do sujeito. Conforme explica Merleau-Ponty, 1996, p. 105: “Portanto, posso ver um objeto enquanto os objetos formam um sistema ou um mundo e enquanto cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência”.

No caminho para casa, o Desconhecido, por um momento, sente-se perdido novamente, talvez pelo impulso de seus pensamentos, mas logo percebe onde está, pois reconhece paisagens familiares – “Lá está o mercadinho de flores” (VERISSIMO, 1997, p. 116). Ao passar em frente

a esse estabelecimento, reconhece o caminho pelo perfume dos jasmíns-do-cabo. Reconhece, também, a praça em que tantas vezes passeou com a esposa. Até que finalmente chega em casa:

Ele entre em casa. Silêncio. Os cheiros familiares o envolvem num abraço, como a dar-lhe as boas-vindas. Seus olhos se enchem de lágrimas. [...] O silêncio é tão grande que ele julga ouvir as batidas do próprio coração (VERISSIMO, 1997, p. 129).

O Desconhecido só deseja agora que, ao chegar em casa, sua mulher tenha voltado. Mesmo retornando a casa, por vezes, o nome da esposa some da sua memória. Já na sala de estar, ao ouvir ruídos no andar de cima, pressente que sejam passos de sua mulher. É quando emudece por não recordar a quem chamar. O terror de perder novamente a memória assume seu corpo e, agoniado, precipita-se às escadas, rumo à luz que procurou tanto por toda a noite, e grita um nome de mulher: Maria.

A incógnita permanece após o término da leitura do livro. Teria sido sua mulher que voltou, ou, e mais provável, seriam os sons no andar de cima apenas uma ilusão? E o desejo de reencontrar essa mulher que marcou tanto sua vida não se completaria com a presença da mãe? A fusão das mulheres em sua vida, o papel de mãe como um anjo ou uma santa, por vezes prostituta, ou como esposa, que também exerce um papel maternal que o acalenta quando ele não obtém êxito nas relações sexuais, mas que também é libidinosa, propagam-se na sua caminhada noite afora num misto de recordação, sonho e ilusão. Essa proliferação de papéis femininos impede-o de permanecer ao lado de qualquer uma dessas mulheres.

A constituição da identidade do Desconhecido é formada a partir das recordações da infância e da idade adulta que ele tem, elevando a significância das personagens femininas. A supremacia da “noite” configura a escuridão que o personagem sente dentro de si e a busca da sua identidade só se torna efetivamente real no momento em que todas as recordações são relembradas e enunciadas. Então o leitor passa a conhecer o Desconhecido e esse retorna a sua casa já com o sol raiando no horizonte e no seu interior. As recordações do Desconhecido fazem

parte do que podemos, na Psicologia, chamar de “memória”, e esse tema importa mais a essa ciência do que propriamente à Filosofia. Conforme já proposto por Le Goff (1996), a memória pertence, acima de tudo, a um mecanismo cognitivo que abarca “a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria”. Portanto, torna-se relevante analisar a atuação do Desconhecido frente às imposições que o texto apresenta, ou melhor, por uma amnésia noturna.

Izquierdo (2002, p. 9) propõe que a memória “é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. Propõe ainda ser possível apenas gravar aquilo que foi verdadeiramente aprendido e, portanto, só é possível evocar, ou seja, recordar, lembrar ou recuperar aquilo que foi gravado, conseqüentemente, aprendido. Nesse sentido, o autor afirma que “somos aquilo que recordamos, literalmente”, mas também que “somos os que resolvemos esquecer”. Ressalta-se que, na realidade, não se esquece, e sim ocorre uma seleção daquilo que se pretende lembrar ou deixar guardado na memória, tornando certas recordações de difícil acesso, mas não inacessíveis:

Nosso cérebro “lembra” quais são as memórias que não queremos “lembrar”, e esforça-se muitas vezes inconscientemente para fazê-lo. Escolhe cuidadosamente quais são as “más lembranças” que não deseja trazer à tona e evita recordá-las: as humilhações, por exemplo, ou as situações profundamente desagradáveis ou inconvenientes (IZQUIERDO, 2002, p. 9).

O Desconhecido, na tentativa de recordar sua identidade, percorre um caminho enigmático, alcançando-a por meio de recordações de sua infância na companhia dos pais, de momentos de seu casamento ao lado da esposa e, por fim, até às seis e quarenta e sete daquela noite, hora essa marcada em seu relógio no momento em que se quebrou:

– Vidro esmagado, mostrador partido, ponteiros parados... às seis e... quarenta e sete! – O mestre apertou o pulso do outro e perguntou com blandícia: – Pode me dizer exatamente que foi que aconteceu às seis e quarenta e sete? Repetiu a pergunta uma, duas, três vezes, sem alterar a voz. O Desconhecido sacudiu a cabeça negativamente.  
– Não sabe? – interveio o corcunda.

– Não me lembro (VERISSIMO, 1978, p. 27).

A hora marcada no relógio quebrado representa um dos últimos momentos de consciência de si do Desconhecido, pois o relógio partiu-se quando ele leu a carta que sua mulher deixara, e, num ímpeto de desespero, ao rasgar a missiva bateu com o relógio na quina do consolo. A partir daí ele sai às tontas rua afora e, novamente, recorda tudo e tem certeza que “*perdeu a memória e andou vagueando pelas ruas*” (VERISSIMO, 1997, p. 128).

A perda de memória declarativa episódica e explícita, que remete exclusivamente “a eventos aos quais assistimos ou dos quais participamos” (IZQUIERDO, 2002, p. 22), ou seja, refere-se aos momentos vividos pelo Desconhecido, ou na sua infância ou até mesmo na fase adulta, é a mais comumente conhecida:

Nas amnésias ou perdas de memória, costumam falhar primordial ou exclusivamente as memórias declarativas episódicas e explícitas. Na maioria das síndromes amnésicas encontram-se preservadas a maioria das memórias procedurais e boa parte das memórias semânticas adquiridas de maneira implícita (IZQUIERDO, 2002, p. 23).

Izquierdo (2002, p. 23) propõe ainda que as causas mais conhecidas para esse tipo de amnésia são “ansiedade, depressão e outras alterações das emoções ou do estado de ânimo”, já que a mesma região do cérebro responsável pela formação das memórias declarativas, é também a região reguladora dos estados de ânimo, alerta, ansiedade e emoções. Portanto, é possível dizer que a causa da amnésia do Desconhecido é originada pelo impacto emocional, causado pela leitura da carta de sua esposa que resolve deixá-lo devido as ofensas cometidas por ele.

## **2.2 O tempo: noturno**

O presente obscuro em *Noite* aponta para a necessidade de recuperação do passado. Na tentativa de “iluminar” o presente, O Desconhecido tem de recordar sua história, questionando extensivamente sua memória, subjetivando-a, fazendo dela terreno para a especulação sobre o nexo existencial de sua vida. O passado torna-se objeto de atenção para o Desconhecido quando ele tenta encontrar alguma lógica para sua situação. É necessário encontrar vínculos entre o lembrar e o ser, entre o acontecido e o atual, entre o passado e o presente. Uma nova concepção de tempo, atribuída na Idade Moderna, confere ao conceito de Tempo o caráter científico. Contrapondo essa característica, outra concepção, originada pela filosofia existencialista, entende o Tempo como uma estrutura de possibilidades, na qual o Tempo é identificado pela consciência. O caráter científico do conceito de Tempo é inovado pela filosofia existencialista, superando a idéia de que o tempo era uma “ordem de sucessões”.

A literatura moderna adota essa nova concepção de tempo, pois admite um novo código para a expressão temporal na narrativa que corresponde às necessidades mais prementes da época. A realidade é um devir que não pode ser medido. Surge, então, uma noção fragmentada do tempo, uma descontinuidade que interpela o leitor a usar da imaginação como fator constituinte para a interpretação do texto. A partir daí, é necessário observar que a experiência do tempo não é absoluta, é preciso considerá-la na sua relatividade. A fragmentação e a relatividade do tempo nessa nova etapa literária, fruto de uma linhagem de escritores que vivenciaram momentos de crise existencial dos meados do século XX e que foi introduzida no Brasil, em especial, pela influência de Cortazar, García Márquez, Calvino, Virginia Wolff, Proust, entre outros. A ciência é um fator importante para a sociedade e como não poderia deixar de estar, também encontrava-se presente com a Teoria da Relatividade de Albert Einstein, na qual o cientista afirma que o tempo não é fixo em qualquer lugar do Universo, como se acreditava em virtude dos estudos

newtonianos, mas que variava de acordo com a trajetória espacial. Einstein não disse que “tudo era relativo”, mas, a partir de suas idéias e da teoria da relatividade propriamente dita, foi possível adotar um novo ponto de vista em relação à relatividade do tempo, inclusive na literatura. Considerando que a teoria da relatividade foi formulada em 1905 e ampliada em 1916, é possível perceber que tais descobertas antecedem o pensamento de Henri Bergson (1859 – 1941), que possui estudos de grande destaque sobre o tempo e que tais pensamentos antecedem a produção literária brasileira.

### 2.2.1 Tempo *versus* duração

A concepção de tempo na literatura moderna é influenciada pelo pensamento de Henri Bergson, que passa a tratar a problemática do tempo pelo caráter intuitivo que o conceito necessita. Segundo esse filósofo, o tempo não deve ser entendido como uma realidade homogênea e divisível em partes devidamente convencionadas, como se entendia na época, e sim, deveria ser considerado na sua complexidade, ou seja, como algo contínuo e extenso, indivisível e heterogêneo. Bergson constata “a falta de capacidade do intelecto para alcançar a experiência, pois esta é um contínuo indivisível, e não pode ser considerada como uma sucessão dos estados da consciência” (GILES, 1993, p. 177), mas também diferencia o conceito de tempo e a sua experiência: tempo como conceito é passível de análise da mesma forma que o conceito de espaço, enquanto tempo como experiência é o “tempo real”. O ser é temporalidade, é a vivência contínua e necessária de algo que dura e flui, inserindo-se num infinito contínuo e pleno. É a duração experimentada pela intuição, na qual é impossível distinguir os estados devido a fluidez da consciência. Chegou-se a tal conclusão recorrendo-se aos dados imediatos da consciência, que são complexos e não lineares, heterogêneos e indivisíveis, ou seja, o tempo não

poderia ser reduzido a um espaço, já que é formado pela sucessão dos estados da consciência, logo, por sua duração. O filósofo então insiste em contrapor o conceito de tempo utilizado pela ciência, distinguindo-o do utilizado pela psicologia. Para Bergson (1999), tempo e duração se opõem, isto é, o tempo é a convenção, a idéia matemática utilizada para compreender a duração, enquanto esta é a realidade concreta, o vivido, o presenciado e que possui um caráter valorativo. O tempo é passível de divisão em segundos, minutos, horas, semanas, meses e anos, que surge pela necessidade humana em racionalizar um conceito abstrato. Assim o tempo é modelado a fim de ser adaptado à nossa existência. O conhecimento do tempo, tal como convencionado, é conhecimento puramente instrumental que não diz respeito à realidade única e particular da existência propriamente dita. A duração é percebida pela capacidade intuitiva do ser humano. A intuição é a capacidade do ser humano de perceber as coisas no seu processo dinâmico. É possível, pela intuição, conhecer a realidade do próprio “eu”, que para Bergson (1999, p. 12) é a matéria, enquanto que, na concepção dualista do filósofo, a intuição possui um caráter espiritual: “Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo”.

A união entre matéria e espírito dá-se simultaneamente entre imagem e percepção como conceitos pertinentes à matéria; enquanto a lembrança e memória, como conceitos pertinentes ao espírito, ou seja, “é o cérebro que faz parte do mundo material, e não o mundo material que faz parte do cérebro. Suprima a imagem que leva o nome de mundo material, você aniquilará de uma vez só o cérebro e o estímulo cerebral que fazem parte dela” (BERGSON, 1999, p. 13).

A ligação entre o material e o espiritual é a memória, sendo o material a imagem, cuja existência é percebida por meio da visão, que tem por si só uma existência definida. Esse é o caso do nosso corpo, o gerador da visão, que percebe a si e as coisas ao seu redor, constitui-se,

portanto, o centro das atenções. O corpo, assim como o sentido da visão, que é uma forma de percepção material, é uma espécie de resíduo da condição espiritual. A percepção, segundo o filósofo, é algo puramente material, pois apenas mostra a existência das coisas. A percepção não é algo que se ocorre isoladamente, é um reflexo da matéria. Diferentemente ocorre com as lembranças, que são uma ação do espírito, fazendo com que se recorra à memória para trazer para o presente imagens para formar objetos materiais. Assim, as lembranças organizam o presente e revelam o futuro, determinando a memória como algo dinâmico e criativo, assim como é o conceito de duração, pois ambas – lembranças e duração – possuem as mesmas características. Existindo a possibilidade de ação, já que o espírito busca na matéria as percepções, é possível integrar o conceito de liberdade a esse contexto. Isso significa dizer que o homem é livre e usa de sua liberdade no momento que une sua condição material à condição espiritual. Assim, o conceito de liberdade de Bergson (1999) ultrapassa o imperativo categórico kantiano: “tu deves, logos podes”, pois a liberdade como autodeterminação, é a condição mesma da existência:

Assim, quer a consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade de raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade (BERGSON, 1999, p. 291).

Esses ideais de liberdade integram-se à sensação de esvaziamento sentida nos períodos de guerra e oportunizam que se forme uma linha de pensamento mais existencialista, ou seja, mais humanista, como propõe Sartre. A literatura, em parte, assume essa linha de pensamento.

### 2.2.2 O tempo na novela

A partir dessa concepção moderna de tempo adotada na literatura, é possível dizer que a novela *Noite* de Erico Verissimo traz o tempo determinado das oito horas da noite até o

amanhecer do outro dia, por volta das seis horas da manhã. Isso equivale a dizer que a novela ocupa um período de dez horas, mas essa quantificação, por si só, não diz nada, já que a sua leitura permite extrapolar as convenções temporais e dimensiona as interpretações do texto ao espaço de vida do Desconhecido desde sua infância até o momento presente.

Isso quer dizer que as recordações pertencem ao Desconhecido, que constituem os estados de consciência do personagem, são heterogêneas, singulares e particulares. O tempo para o Desconhecido não apresenta significação temporal, e sim possui uma significação intuitiva, psicológica, mais ainda: noturna e que garante sua existência.

Para o Desconhecido, seu tempo é o noturno, que o intima a desvelar as trevas através do retorno à sua infância, à sua noite de núpcias, ao seu aprendizado sexual, à sua glória e fracasso, obtendo assim, ao raiar do dia, a tão esperada descoberta de si mesmo. Ou seja, é na ação do Desconhecido, uma após a outra, que se percebe o caráter psicológico desse personagem. Não são fatores externos a ele que determinam suas ações e reações, mas o contrário: é de caráter humano o pulso que vitaliza o desenvolvimento da narrativa da novela:

As relações que se revestem de importância para um romancista são as de acontecimentos propriamente humanos, isto é, as relações em que o ato constitui o segundo depende, para ser realizado, da opinião que o homem forma do primeiro, de tal forma que se pode perfeitamente dizer que ele *se determina*, presentemente em função deste, mas não que foi determinado (POUILLON, 1974, p. 113).

É o que ocorre com o Desconhecido quando, a partir de sua decisão de acompanhar o Corcunda e o Mestre, começa a percorrer durante a noite a cidade em busca de sua identidade. A inconsistência da consciência do tempo presente, para o personagem, é fruto inegável da sua condição de estar no mundo, à deriva. A percepção dessa condição está intimamente ligada ao fato de ele encontrar-se desmemoriado. Se não fosse essa situação, a percepção do presente estaria ligada ao seu passado, pois é por meio dele que o personagem tomaria consciência da sua existência no tempo.

No momento em que o Desconhecido toma conhecimento de um assassinato ocorrido naquela noite e percebe seu relógio quebrado, surge-lhe a dúvida da autoria desse crime. A partir daí, ele mesmo passa a acreditar que teria cometido tal crime e que tal momento de violência teria quebrado seu relógio na hora exata em que marcava 6 horas e 47 minutos. O Corcunda e o Mestre apontam vários motivos que justificam a sua desconfiança: o lenço e o colarinho da camisa manchados de sangue, a grande soma em dinheiro guardada no bolso, além do fato de ele não querer revelar sua identidade. Quando lhe é atribuído um passado fantasioso, o Desconhecido passa a se comportar como tal, temendo ser reconhecido pelas pessoas ou pela polícia. Destaca-se uma passagem em que o Desconhecido, em companhia do Mestre e do Corcunda, visita um Pronto Socorro. O médico que está de plantão tem a impressão de reconhecer o Desconhecido, que teme ser descoberto, já que acredita ser o assassino de sua própria esposa:

O mestre abraçou-o (o médico) afetuosamente, dando-lhe palmadas nas costas. Depois mostrou o homem de gris:

– Um amigo.

O médico apertou a mão do Desconhecido – “Muito prazer!” – convidou-o a sentar-se e o outro se sentou sem dizer uma palavra.

[...]

Teve uma hesitação (o médico), depois seus olhos fitaram o Desconhecido.

– Tenho a impressão de que conheço o senhor...

O homem de gris mirava-o com o olhar vazio.

– Não acredito – interveio o mestre. – Meu amigo é de fora e esta é a sua primeira visita a nossa cidade.

[...]

O Desconhecido tinha os olhos fitos no médico.

– Foi um crime bárbaro – continuou o doutor. – Deve ter sido obra de um louco, pois a minha impressão é de que o assassino esfaqueou a vítimas às cegas. Creio que havia uns oito, dez ou mais pontações de faca no corpo da infeliz, principalmente nos seios e no baixo-ventre.

[...]

O Desconhecido olhava intensamente para o mestre, pensando no lenço que ele tinha no bolso. Passou a manga do casaco pela testa. Um pingo de suor entrou-se no olho, que ficou ardendo (VERISSIMO, 1997, p. 79-81).

O receio que o Desconhecido sente é fruto de um hipotético passado incutido, condição que se torna aceita, fazendo com que o personagem passe a agir como tal. É quando o tempo

passado torna-se determinante para o tempo presente. É também o que afirma Pouillon (1946, p. 143), quando analisa a expressão do tempo em Proust, no livro *À Procura do Tempo Perdido*:

Ora, é pelo fato de os atingir assim no passado que tomo consciência da existência de um tempo: é por intermédio do passado que o tempo chega a existir para mim; ao que parece, o passado representa a sua dimensão essencial. No presente, pelo contrário, eu permaneço inconsciente do tempo que se vai escoando; é o paradoxo da duração: ela dura, como indica a palavra, mas só depois de ter durado me-é dado senti-la; é somente depois de morto o tempo que chego a perceber que ele esteve vivo.

Portanto, o presente escoar-se, pois ainda não faz parte da memória. A não consciência do presente é ainda a não ligação do material com o espiritual, a que se refere Bergson (1999), pois essa ligação só se dá através da memória. Quando o Desconhecido assume uma falsa memória, passa a agir conforme essa lembrança. É a liberdade que se constitui através das ações.

É interessante notar que o tempo na novela *Noite* é fator relevante para a interpretação da narrativa literária, já que sua presença é indispensável. Foi possível, somente através do passado do personagem noturno, identificá-lo, conhecê-lo, traduzi-lo. Isso porque o passado se torna presente ao determiná-lo, personificando-se através da memória. É o caráter da novela psicológica, que se fundamenta numa narrativa introspectiva, que, além de apresentar uma narrativa, mostra uma reflexão incorporada ao texto ou até mais importante que ele. O reconhecimento do personagem acontece por meio das lembranças e das impressões repentinas, tanto para o próprio personagem quanto para o leitor.

A totalidade da verdade da condição do Desconhecido, no entanto, só ocorre ao amanhecer, quando o sol já brilha alto e a luz ilumina tudo ao seu redor. Foi por meio de alguns sonhos e por fim do sono que o Desconhecido finalmente volta a si, recordando seu passado. É como a coruja de Minerva, que conforme propõe Hegel, levanta vôo ao crepúsculo. Ou seja, na escuridão surgem os problemas mais íntimos na natureza humana, que atordoam e revoltam os homens, desestabilizando qualquer ordem estabelecida, então somente após todos os fatos

sucedarem é que ela aparece: a coruja, como símbolo da razão, permite, juntamente com a luz do dia, iluminar e entender tudo a sua volta.

Por isto a filosofia apresentada em *Noite* trata exatamente dos problemas que caracterizam os tempos de crise, adotando uma forma existencialista, predominantemente humana, porque se propõe antes de tudo, sugerir ao ser humano uma oportunidade de ação consciente, individual e responsável.

### 3 UMA RELAÇÃO DIALÓGICA

É possível resumir a novela *Noite* retomando as palavras de Moysés Vellinho (1955, p. 143-144):

[...] o Desconhecido parece traduzir, sob forma angustiante, o drama opressivo do homem que não deparou na busca introspectiva por carência do senso metafísico, nenhum motivo profundo de afirmação, nada que lhe assegurasse, não ser substancialmente arbitrária a distinção entre o bem e o mal.

Da mesma forma, é possível afirmar que o Desconhecido, na ânsia pela afirmação da sua existência e pelo reconhecimento próprio, realiza essa busca introspectiva. Para ele, no entanto, a procura pela sua identidade ocorre durante uma noite. Durante essa transição noturna, vários sentimentos atordoaram-no em virtude da perda de sua memória. Sua única opção foi indagar sobre a própria existência e procurar a resposta na escuridão do mundo e em companhia de seus novos companheiros noturnos. O elo que ligava o homem e a natureza foi rompido pelo processo de aceleração industrial e da mecanização da vida. O Desconhecido, como um representante do homem moderno, passa a indagar sobre a contingência de sua existência. Esse foi o maior tema literário do século XX. Essa temática, já cristalizada na literatura estrangeira e que influenciou a literatura brasileira, determinou o surgimento do romance urbano moderno, o que foi destacado na análise na novela *Noite*, de Erico Verissimo.

É possível determinar duas linhas ideológicas da literatura estrangeira que influenciaram a brasileira. Até determinado ponto, muitos autores viam essa sociedade de consumo, a modernização e a mecanização da vida como fatores determinantes na vida humana. Além disso, não vislumbravam soluções para os problemas originados por esses fatores, condicionando o ser humano a uma existência pré-determinada e subjugada. Era como se houvesse uma nova origem para o homem: os centros urbanos instauravam-se como o novo berço, uma gênese produzida, artificializada, que passou a determinar o comportamento social dos homens. Entretanto, uma parcela dos literatos optava por uma tradição ideológica que fomentava uma alternativa de sobrevivência consciente nesse novo mundo:

Ao avançar a crise intelectual do século XX, o problema espalhou-se nas mais variadas direções, particularmente na literatura produzida após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em *A Peste*, Albert Camus construiu um cenário metafórico no qual a cidade de Oran, isolada do universo, transformou-se num gigantesco cárcere, representação ampliada da situação onde o homem já perdeu sua condição histórica, isto é, a capacidade de dominar o ambiente circundante. Jean Paul Sartre via a questão por outro ângulo: *a náusea* surge precisamente naquele instante em que as suas personagens descobrem a total inanidade de uma existência conformada e predeterminada. [...] Esse já não é o caminho trilhado pelos “cronistas do absurdo”, de Adamov a Samuel Beckett, para os quais todas as portas já foram definitivamente bloqueadas (CHAVES, 1973, p. II).

*A náusea*, de Sartre, lançado em 1938, aponta uma alternativa de vida engajada e consciente. Esse texto, inicialmente intitulado de *Melancolia*, mudou de nome e formato. Passou a chamar-se *A náusea* e, de um extenso projeto metafísico sobre a contingência, passou a alinhar-se em forma de diário.

É interessante notar que *Noite* causou impacto quando foi lançada, não foi bem recebida pelo público que acompanhava a saga da família Terra-Cambará. Até o próprio autor denominou-a a “ovelha negra” de sua produção literária. *A náusea* também não teve uma boa recepção, principalmente por parte dos editores, que rejeitaram sua publicação. As idéias sobre a contingência tratada n’ *A náusea* começaram a ser trabalhadas ainda em 1926, enquanto Sartre

assistia às aulas de Leon Brunschvicg. O filósofo ainda mantinha um conjunto de estudos que aprimorava:

Foi em 1926, parece – segundo lembra Raymond Aron –, que Sartre elaborou pela primeira vez suas idéias sobre a contingência, enquanto se questionava sobre a filosofia de Nietzsche nas aulas de Leon Brunschvicg. Depois se divertiu em ilustrar o conceito no artigo que escreveu a respeito do cinema. Em seguida começou a refletir sobre a idéia do “homem isolado”, redigiu os primeiros textos, entre os quais *A lenda da verdade*, onde acerta as contas, primeiro com o avô – numa espécie de filosofia idealista –, e depois com o padraсто – numa espécie de reconhecimento científico –, colocando Schweitzer e Mancy lado a lado. O serviço militar lhe dá uma lição de humildade, “incutindo uma modéstia muito grande”; a experiência do Havre confirma a opção pelo homem isolado – sua reflexão sobre a contingência vai evoluir, a partir daí, dentro de um novo texto experimental (COHEN-SOLAL, 1986, p. 133).

Doze anos após é finalmente publicado esse romance que “já utilizava às mil maravilhas todos os resultados da experiência do Havre, urdindo os temas que se desenvolveriam a se afirmaria na segunda e, finalmente, na terceira versão: a ‘verossimilhança’, categoria por excelência do pensamento burguês e dos ‘canalhas’, a crítica do humanismo [...]” (COHEN-SOLAL, 1986, p. 133).

Dessa forma, os fundamentos da filosofia existencialista sartreana são apresentados ao público na forma de um texto literário, agradável aos olhos, porém perturbador à consciência de leitores desavisados.

A referência ao texto sartreano surge com a intenção de analisar quais os pontos de aproximações e afastamentos com o texto de Erico Verissimo, evidenciando a relação dialógica entre ambos. A possibilidade de uma análise nesse âmbito permite que seja avaliada a importância dos textos no panorama literário do século XX, apontando como os dois autores apresentam sua visão do mundo e a traduzem por meio do texto.

*Noite* apresenta como protagonista o Desconhecido, personagem solitário que está perdido numa noite qualquer num centro urbano. Não reconhece as coisas a sua volta e nem a si mesmo, desmemoriado, procura descobrir quem realmente é através das coisas que lhe são exteriores, não

acreditando que as roupas e objetos que porta possam realmente lhe pertencer ou dar-lhe pistas sobre sua identidade. Encontra-se vazio, como um estrangeiro na sua própria terra.

*A náusea* apresenta como protagonista Roquentin, personagem também solitário que se encontra psicológica e intelectualmente perdido na cidade de Bouville, onde tenta escrever a história de Rollebon, pessoa ilustre na cidade, quando desiste por perceber a morte e a finitude do homem. Durante sua estadia nessa cidade surge-lhe a “náusea”, sentimento que origina os mais diversos questionamentos sobre a contingência da existência humana.

### **3.1 Sartre e Roquentin**

*A Náusea* é um tratado de filosofia disfarçado de romance. Apresenta os princípios do Existencialismo de Sartre, tornando-os evidentes por meio do texto literário. Destacado atualmente como um clássico da literatura francesa, pode ser considerado o melhor livro daquele que está entre os maiores escritores do século XX. Recebeu muitas críticas, porque é um romance, sem o ser. É filosofia camuflando-se nas intermináveis indagações de Antonie Roquentin. É um expediente, um veículo de comunicação de um sistema de idéias: as idéias existencialistas.

O que Jean-Paul Sartre queria era escrever um ensaio interminável sobre o problema da contingência e o primado da existência sobre a essência. Torturado pela indiferença com a qual era tratado pelos editores, navegou por outros terrenos com seus conceitos complicados, influenciados diretamente por Husserl e Heidegger. Até que apareceu com um texto intitulado *Melancolia*. Cohen-Solal (1986) nota que Sartre estava orgulhoso. Era a sua primeira grande obra, ia finalmente dizer ao mundo o que pensava da vida, da existência humana, do universo. Os primeiros a lerem seu texto foram sua editora, a Gallimard, e companheira Simone de Beauvoir.

A editora leu apenas o título e rejeitou obra sob a desculpa: “Quem compraria um tratado filosófico chamado *Melancolia*?” Já Simone leu-a com atenção, porém atreveu-se a sugerir um conjunto de alterações ao texto que viria a ser um dos grandes clássicos da história literária e da filosofia existencialista. Era preciso, porém, ainda investir muito tempo e criatividade para tornar o texto interessante. Foi preciso inventar uma personagem, uma cidade, um enredo, um título que chamasse a atenção. Era preciso, enfim, uma intervenção na imagem do texto.

Surgiu assim, em 1938, "A Náusea", um verdadeiro tratado filosófico disfarçado de texto literário. Como resultado, Sartre tornou-se famoso, reconhecido pelos críticos literários. Os seus livros seriam "best-sellers", esteve no centro de todos os acontecimentos políticos, ganhou o Nobel, que recusou, para não comprometer a sua liberdade de escritor. Tornou-se um marco no século XX. Ao recorrer ao texto literário para expressar suas idéias, Sartre encontra como melhor solução redigi-las em forma de diário. Maciel (1975, p. 53) afirma que “ocorre-lhe, então, tentar a salvação pela arte. A solução é precária, mas entre os escombros em que se encontra, parece a única”.

Com a ajuda de Simone de Beauvoir, Sartre criou então um protagonista para o romance: Antoine Roquentin, um historiador ocupado a investigar a vida do senhor de Rollebon, um marquês do século XVIII. Criou um cenário, a pequena cidade de Bouville, e alguns personagens secundários, como a antiga mulher de Roquentin, Anny, por cujo amor ele vive, e o Autodidata, com quem se cruza na biblioteca municipal. O Autodidata está a ler todos os livros, por ordem alfabética. Aparenta ser um homem culto, porém engana-se quem assim pensa. Seu método de aprendizagem é sistemático: realiza suas leituras por ordem alfabética, encontrando-se ainda a ler a letra L. Portanto nada entende de Mallarmé. Esse é seu grande segredo. Declara-se um humanista e é homossexual. É sem dúvida um homem muito interessante e culto, mas que se apanha facilmente em falta quando se conhece seu segredo.

Não bastaria só esse pequeno conjunto de personagens, era ainda preciso que acontecesse qualquer coisa, para que, de uma narrativa enfadonha o texto se tornasse um romance. Por isso, Sartre começou por dar-lhe a forma de um diário. Dessa forma, o passar dos dias daria a impressão de que algo estivesse acontecendo. Para tanto, o texto inicia declarando a necessidade de perceber e registrar os acontecimentos do dia a dia: “O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que estes possam ser percebidos com clareza” (SARTRE, 1986, p. 13).<sup>4</sup>

Se não houvesse mais nada, pelo menos a cadência do passar dos dias transmitiria certa sensação de mudança. E depois, para que não houvesse dúvidas, começou assim o livro: "Segunda-feira, 29 de Janeiro de 1932. Aconteceu-me qualquer coisa. Já não posso duvidar" (SARTRE, 1986, p. 17).

Em *A Náusea* não acontece nada. Exceto a sensação, experimentada por Roquentin, de que os objetos estão vivos, de que há objetos em exagero no mundo, de que as coisas tanto podiam estar ali como não estar, de que o Mundo é pura contingência e não precisava existir, mas existe. Existe, e nós, humanos, estamos evidentemente a mais, como que sobrando. Não se pode parar o pensamento. Não se pode deixar de se dar conta da insignificância do ser humano. Tem-se a consciência de que se é livre, mesmo quando não se quer tê-la, e que temos sempre de responder por isso. Somos irremediavelmente responsáveis por nossas ações. Isso é existir, e não nos resta outra alternativa. Essas são as indagações que acontecem com Roquentin. Claro que, não existem na narrativa literária grandes ações para demonstrar essas dúvidas. Elas se passam na consciência de Roquentin, que as transfere para seu diário. *A Náusea* é a aventura do homem no mundo moderno. Roquentin é uma personagem em permanente e pura atitude filosófica. Esse é um texto que nasceu para justificar uma filosofia, porque não brotou espontaneamente da imaginação, mas de uma realidade já interpretada.

---

<sup>4</sup> As páginas citadas de *A náusea* correspondem à 4ª edição de 1986 – Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

O tema do texto sartreano é fruto do sentimento de angústia da época em que foi escrito. Desde o Renascimento, o impulso que movia a humanidade era a idéia da busca pela independência, pela autodeterminação e pelo individualismo (TARNAS, 415), os quais poderiam ser alcançados, pois o racionalismo em vigor na época permitia que os homens se movessem conforme seus desejos. Esses ideais não foram alcançados. Pelo contrário, a modernização originou um processo de produção acelerada e em massa que levou os indivíduos a um estado de alienação originando uma descrença generalizada.

Ao mesmo tempo em que se expandem relações através da ampliação dos horizontes, via processos de comunicação em massa, o homem assume uma posição alienada frente à imensidão de informações. Esse foi o preço cobrado pelo grande avanço tecnológico. A velocidade do movimento de modernização não foi acompanhada pelo homem.

Esse contexto social, ora vivido pela sociedade da época, ora representado no texto, dá vazão ao surgimento da sociedade urbana, e essa, por sua vez, assume duas funções. Na primeira delas, a função do espaço urbano é determinar um conjunto de comportamento social. A cidade é um fator determinante, ou seja, o meio transforma o homem. Por vezes, a cidade pode ser o resultado de um conjunto de ações individuais e não mais um mecanismo capaz de gerar certos comportamentos. Na segunda alternativa, são os indivíduos que constituem a cidade: o homem transforma o meio. É o que ocorre com Roquentin. Ele observa o mundo de fora, não deixando que a pequena cidade de Bouville transforme-o ou mude seus hábitos individuais. Essa também é a atitude do filósofo, daquele que tenta observar o mundo de fora. É preciso provocar um distanciamento entre o mundo sensível e o corpo. Através desse distanciamento é possível perceber a contingência da existência, momento esse que causa a náusea:

O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que estes possam ser percebidos com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo ordená-los. É preciso que diga como vejo essa mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso que mudou. É

preciso determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança (SARTRE, 1986, p. 13).

Sartre pretende que seu personagem vivencie uma experiência ontológica. Para tanto, Roquentin observa o mundo ao seu redor e faz anotações em um diário, onde, através da narração dos acontecimentos do dia-a-dia, de seus sentimentos, angústias, medo, sentimento de solidão, procura encontrar uma justificativa para a existência. Por isso seu olhar é de quem observa de fora, ou seja, é criado um distanciamento do mundo concreto e temporal com a finalidade de observar esse mesmo mundo sem sua presença. Sua percepção não está atenta somente às coisas que acontecem ao redor, mas também às coisas determinantes do presente momento e que se sucederão. É o que ocorre quando, no seu quarto, ele passa a observar os transeuntes, que chegam e saem em determinados horários, observa o que essas pessoas comem, bebem, a que horas deitam ou acordam, percebe o barulho do trem e a claridade da luz. Assim, passa o tempo conjecturando sobre a possibilidade das coisas que o cercam:

Naturalmente, já não posso escrever nada de preciso sobre aquelas histórias de sábado e de anteontem, já estou muito distanciado delas, só posso dizer que, tanto num caso como no outro, não houver nada do que se chama comumente um acontecimento. Sábado, os meninos brincavam com pedras, fazendo-as ricochetear, e quis imitá-los e jogar uma no mar. Nesse momento, detive-me, deixei cair a pedra e fui embora. Provavelmente estaria com um ar perdido, já que os meninos riram quando lhes dei as costas (SARTRE, 1986, p. 14).

A princípio, o propósito de Roquentin, como historiador, era escrever a história do Sr. Rollebon, que é uma pessoa importante para a pequena cidadezinha de Bouville. Esse, por sua vez, representa a burguesia do local. Roquentin, por meio de passeios às ruas principais e à praça da cidade, descobre a futilidade da vida das pessoas que o cercam. Percebe também a mecanização das atitudes dessas pessoas que estão representadas no Sr. Rollebon. Ao passar o tempo observando-as, Roquentin sente-se cada vez mais só, pois não compactua com esse tipo de vida, mas ao mesmo tempo sente que ele mesmo, apesar de discordar dessa vida fútil, está

agindo da mesma maneira:

É domingo e por trás das docas, junto ao mar, perto da estação de cargas, em volta da cidade, há depósitos vazios e máquinas paradas na escuridão. Em todas as casas homens se barbeiam por trás das janelas; suas cabeças de inclinam para trás, ele fixam ora no espelho, ora no céu frio para saber se fará bom tempo. Os bordéis recebem seus primeiros fregueses: camponeses e soldados. Nas igrejas, à luz das velas, um homem bebe vinho diante de mulheres ajoelhadas. Em todos os subúrbios, entre os muros intermináveis das Fábricas, longas filas negras se puseram em movimento, avançam lentamente para o centro da cidade. Para recebê-los, as ruas assumiram seu aspecto dos dias de tumulto: todas as lojas, exceto as da rua Tournebride, baixaram suas portas de ferro. Dentro em pouco, o silêncio, as colunas negras invadirão essas ruas que se fingem de mortas: virão primeiro os ferroviários de Tourville e suas mulheres que trabalham nas saboarias de Saint-Symphorin, depois os operários das Fiações Pinot, depois todos os biscateiros do bairro de Saint-Maxence; os homens de Thiérache serão os últimos a chegar, no bonde de onze horas. Dentro em pouco vai surgir a multidão dos domingos, entre lojas aferrolhadas e portas fechadas (SARTRE, 1986, p. 68-69).

Roquentin observa o cotidiano na pequena cidade e tem receio de se integrar a esse padrão de vida: “eis aqui a rua Tournebride, só tenho que tomar lugar entre meus semelhantes para ser os senhores distintos trocando cumprimentos com seus chapéus” (SARTRE, 1986, p. 69). O personagem sartreano assume parcialmente esse modo de vida, pois sabe ser de sua natureza fazer parte desse grupo, porém antecipa-se, criticando suas próprias atitudes.

A consciência da futilidade da vida causa-lhe um sentimento que o atormenta. É o que Sartre denomina de “náusea”, ou seja, um sentimento que provoca uma ruptura consciente do mundo material, que leva o indivíduo a tomar consciência da sua contingência através do seu distanciamento temporal e material. Roquentin observa o mundo de fora, a cidade e as pessoas que a habitam não são fatores determinantes na sua postura de vida:

As coisas não vão bem! Absolutamente não vão bem: estou com ela, com a sujeira, com a Náusea. E dessa vez é diferente: isso me veio num café. Até agora os cafés eram meu único refúgio, porque estão cheios de gente e são bem iluminados (SARTRE, 1986, p. 37)

Dessa forma, há um distanciamento entre o indivíduo e o mundo material, diferentemente do que ocorre com o Desconhecido, de quem esse mundo material faz parte. O Desconhecido não consegue sentir a “náusea” porque não tem consciência de seu passado, é preciso estar inserido

socialmente para poder pensar sobre a existência no mundo. Verissimo propõe um questionamento sobre a contingência da existência humana, mas, ao deixar de lado a memória individual de seu personagem, aponta como única saída para essa questão a busca pelo reconhecimento de sua identidade, enquanto Roquentin, consciente de seu passado, consegue fazer esses mesmos questionamentos estando à parte desse mundo.

Em comum, ambos os personagens conseguem reconhecer a possibilidade de escolha, ou seja, eles têm a consciência da sua liberdade, reconhecem-se como um projeto em potência, são capazes de se lançarem ao futuro. Essa idéia de possibilidade de projeção é o primeiro princípio do Existencialismo sartreano: “O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após esse impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do Existencialismo” (SARTRE, 1978, p. 6).

Tanto Roquentin quanto o Desconhecido procuram, através da análise do presente, como é o caso do primeiro, ou por meio do reconhecimento do seu passado, como é o caso do personagem de Verissimo, concretizar, no momento presente, uma perspectiva de vida futura. Assim, Roquentin, ao se dispor a escrever um diário, tem como propósito analisar tudo o que rodeia o homem, mas também aquilo intrínseco a ele, seus sentimentos, com a intenção de justificar a existência humana.

Para Roquentin, o tédio da rotina da pequena cidade, entre o quarto de hotel, a biblioteca e o jardim público, levam-no a perceber a escuridão que existe ao seu redor, e nela nada justifica a existência humana. Suas observações sem grandes pretensões fazem-no perceber a futilidade e a inutilidade da vida. Giles (1989, p. 284) afirma que “tudo isso leva a uma das idéias essenciais da filosofia sartreana, que nada justifica a existência”.

No diário metafísico, o personagem sartreano percebe a gratuidade da existência, mas,

apesar disso, o homem não pode se ver livre da sua responsabilidade, pois “quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso também queremos dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens” (SARTRE, 1978, p. 6).

O homem, assim como a humanidade, torna-se responsável pelos seus atos. Quando os indivíduos percebem a sua responsabilidade e não a assumem, sentem um mal-estar, constituído exatamente por essa sensação de vazio e de indiferença perante a vida. A liberdade não elimina a responsabilidade, pelo contrário, é ela que a gera. Quando os indivíduos sentem esse mal-estar, esse vazio interior, essa angústia, vem o sentimento da “náusea”. Roquentin percebe sua postura indiferente com a vida e com os outros e percebe também essa postura nas pessoas que o cercam, é por isso que ele passa a sentir a náusea. O principal fator que causa a náusea é a falta de postura crítica, de engajamento.

No momento em que Roquentin ou qualquer outro indivíduo sente um aborrecimento ou percebe que algo na sua vida deveria ser diferente, ele sente a náusea e toma consciência de que seus atos não são automaticamente justificados, ou seja, se a situação que se apresenta a esses homens lhes causa aborrecimento, ela foi originada pelo próprio homem, que é o único responsável por seus atos. Nenhum ato humano deve ser visto ou sentido como um ato em vão, pelo contrário, cada ação implica uma consequência. São de caráter e responsabilidade estritamente humanos as consequências desses atos. Giles (1989, p. 285) resume a náusea como sendo, “ao mesmo tempo, a questão do porquê de nossa vida, e a terrível vertigem de não sentir resposta imediata a essa questão”.

No momento em que o homem não sente uma justificativa sensata para a sua existência, ele aterroriza-se com a gratuidade da vida, a responsabilidade é por si só o motor que o obriga a continuar a viver.

Juntamente com a angústia vem o sentimento de responsabilidade. Para Sartre, a idéia de liberdade está ligada exatamente à situação que se impõe aos homens, ou seja, “pois não há liberdade a não ser a engajada em determinada situação. É esta precisamente a facticidade, isto é, a irremediável contingência de nossa existência sem meta e sem razão” (GILES, 1989, p. 284).

Essa gratuidade de existência é mais um conceito que Sartre explora n’*A Náusea*. O Desconhecido simplesmente vive gratuitamente num mundo que não fala a mesma língua que a sua e não reconhece nada ao seu redor. É como se fosse um estrangeiro na sua própria terra. Enquanto Roquentin, que tem plena consciência de onde se encontra, percebe a gratuidade da existência primeiramente nas coisas ao seu redor para então sentir a sua própria contingência:

Mas eu, ainda agora, tive a experiência do absoluto: o absoluto ou o absurdo. Aquela raiz – não havia nada em relação a ela que não fosse absurdo. Oh! Como poderei fixar isso com palavras? Absurdo: com relação às pedras, aos tufos de raiva amarela, à lama seca, à árvore, ao céu, aos bancos verdes. Absurdo irreduzível; nada – nem mesmo um delírio profundo e secreto da natureza – podia explicá-lo. Evidentemente eu não sabia tudo, não assistira à germinação nem ao crescimento da árvore. Mas diante daquela grande parte rugosa, nem a ignorância, nem o saber importavam: o mundo das explicações e das razões não é o da existência (SARTRE, 1983, p. 191).

Sartre, no entanto, percebe a diferença entre o homem e a raiz. A raiz está simplesmente presente, sua utilidade não permite que ela se autoexplique, suas características físicas também não dizem quem ela é. Sua existência puramente é. A partir daí se estabelece um campo conceitual entre o objeto percebido e o sujeito que percebe, ou seja, é possível distinguir um objeto da consciência e o ser consciência. Se, portanto, a raiz pertence ao conjunto de objetos capazes de serem apenas percebidos e não de perceber, conseqüentemente, ela não tem consciência de sua existência, portanto não pode ser livre.

Sartre afirma que “o que desde já podemos dizer é que entendemos por Existencialismo uma doutrina que torna a vida possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1978, p. 4). Assim, diferentemente da visão presente sobre o homem na época, que era uma visão pessimista e

dilacerada pelo momento pós-guerra vivido de fato, Sartre, através de suas idéias, expõe uma nova visão de homem, mais humana, que fornece ao homem liberdade, capacidade de autodomínio, poder de decisão.

Ao afirmar que a existência precede a essência (SARTRE, 1978), abstrai-se da existência do homem toda e qualquer influência advinda de um ser superior como Deus. Essa é a idéia fundamental do Existencialismo. Para melhor compreender o significado dela, é preciso rever o que quer dizer *essência*. A essência é o que faz com que uma coisa seja o que é, e não outra coisa. A essência de uma cadeira é o ser cadeira, aquilo que faz com que ela seja cadeira e não armário. Não importa o material com que ela é constituída. Importa que tenha as características que nos permitam usá-la como cadeira.

No texto *O existencialismo é um humanismo* (1978), Sartre usa como exemplo um objeto fabricado qualquer, como um livro ou um corta-papel: neles a essência precede a existência. Igualmente, se imaginarmos um Deus criador, o identificamos como um ser superior que cria o homem segundo um modelo, tal qual o um operário fabrica um corta-papel. Daí deriva a noção de que o homem tem uma “natureza humana”, encontrada igualmente em todos os homens. Portanto, nessa concepção, a essência do homem precederia a existência. Não é essa, no entanto, a posição de Sartre ao afirmar que a existência precede a essência:

Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1978, p. 06).

Sua preocupação é de que o homem, diante de suas escolhas, assuma a responsabilidade de uma opção. Essa responsabilidade é que gera a angústia, pois cada indivíduo está pronto a escolher tanto a si como a humanidade e não escapa a essa situação.

Apesar da mistura de valores deste século, apesar de o homem viver sozinho e sem ajuda nessa confusão, ele é livre e responsável pela sua liberdade. Somos livres para dar sentido a qualquer coisa, mas temos que dar sentido a alguma coisa. O ato de assumir o ser, caracteriza a realidade humana, existir é assumir o ser, portanto a realidade humana é sempre um eu que compreende a si próprio, fazendo-se humano por tal característica. O princípio de Sartre é a não existência de Deus, o homem não tem ao que se apegar. Somos livres e responsáveis por nossos atos. Chega-se à conclusão de que nada justifica a existência, o tédio dos dias e das noites, caminhos obscuros e desertos, o cotidiano:

Três horas. Três horas é sempre muito tarde ou muito cedo para o que se quer fazer. Um momento da tarde bastante peculiar. Hoje está intolerável. Um sol frio clareia a poeira das vidraças. Céu pálido, mesclado de branco. De manhã os córregos estavam congelados. E sou digerindo pesadamente, perto do calefator, sei de antemão que será um dia perdido (SARTRE, 1986, p. 31).

Mas isso não o livra da liberdade e da responsabilidade, que são da essência do homem, uma liberdade sem conteúdo torna-se amargura, náusea. Uma vez não tendo essência, a liberdade deve fazer-se, criar-se. A consciência se lança no futuro distanciando-se do passado. A necessidade de escolha deve sempre se impor, ou seja, deve sempre estar dentro dos meus projetos.

O cumprimento, mas ao mesmo tempo a barreira à minha liberdade, é a existência do outro para quem me torno objeto. Sartre vê duas atitudes possíveis: ou se reconhece a existência do outro como um sujeito livre ou se volta para o outro com a intenção de usá-lo, ferindo sua liberdade. A existência do outro é, portanto, condição para a liberdade individual.

Para Sartre, o desespero significa que o homem se limita a contar com o que depende de sua vontade ou com o conjunto de probabilidades que tornam possível a ação. Agir sem esperança é agir sem contar com os outros homens, que além de desconhecidos, são livres, pois não há 'natureza humana' na qual seja possível agarrar-se:

Mas eu não posso com homens que não conheço, apoiando-me na bondade humana e no interesse do homem pelo bem da sociedade, sendo aceite que o homem é livre e que não há nenhuma natureza humana em que eu possa basear-me (SARTRE, 1978, p. 13).

O ponto de partida do Existencialismo sartreano é a subjetividade, o cogito cartesiano, que apreende a verdade absoluta da consciência na intuição de si mesma. Na subjetividade existencial, porém, o homem não atinge apenas a si mesmo, mas também os outros homens, como condição de sua existência. O que o cogito revela é a intersubjetividade, na qual o homem decide o que é e o que são os outros:

O nosso ponto de partida é, com efeito, a subjetividade do indivíduo, e isso por razões estritamente filosóficas. Não por sermos burgueses, mas por querermos uma doutrina baseada na verdade, e não um conjunto de teorias bonitas, cheias de esperanças, mas sem fundamentos reais. Não pode haver outra verdade, no ponto de partida senão esta: penso, logo existo: é aí que se atinge si própria a verdade absoluta da consciência (SARTRE, 1978, p. 15)

Não há natureza, mas condição humana. O homem é sempre "situado e datado", embora o conteúdo de sua situação varie no tempo e no espaço. A liberdade não se exerce no abstrato, mas na situação. O homem é, portanto, um ser histórico, com a condição invariável de estar no mundo, “de lutar, de viver com os outros e ser mortal” (SARTRE, 1978, p. 16)

Não é como a raiz, que Roquentin, ao olhar para um castanheiro, atenta-se às suas raízes e tem a impressão de existir à maneira de uma coisa, de um objeto, de estar aí, como as coisas são. Tudo lhe surge como pura contingência, sem sentido:

Mas eu, ainda agora, tive a experiência do absoluto: o absoluto ou o absurdo. Aquela raiz – não havia nada em relação a ela que não fosse absurdo. [...] Mas diante daquela grande pata rugosa, nem a ignorância, nem o saber importavam: o mundo das explicações e das razões não é o da existência. [...] A raiz, ao contrário, existia na medida em que eu não podia explicá-la. Nodoso, inerte, sem nome, ela me fascinava, enchia-me os olhos, reconduzia-me constantemente para sua própria existência (SARTRE, 1986, p. 191).

Diferente da raiz, o homem tem consciência da sua existência, é a experiência da realidade. O homem não é um "em si" ele é um "para si", que a rigor não é nada. A consciência não tem conteúdo e, portanto, não é coisa alguma. Esse vazio é a liberdade fundamental do "para si". É a liberdade, movendo-se, por meio das possibilidades, que poderá criar-lhe um conteúdo. Eis o que o homem, ao experimentar essa liberdade, ao sentir-se como um vazio, experimenta a angústia da escolha. Muitas pessoas não suportam essa angústia, fogem dela aninhando-se na má fé:

Pode-se julgar um homem dizendo que ele está de má-fé. Se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem o auxílio, todo homem que se refugia na desculpa que inventa um determinismo é um homem de má-fé. [...] A má-fé é evidentemente uma mentira, porque dissimula a total liberdade do compromisso (SARTE, 1978,, p. 19)

A má fé é a atitude característica do homem que finge escolher, sem na verdade escolher. Imagina que seu destino está traçado, que os valores são dados; aceitando as verdades exteriores, "mente para si mesmo", que é o autor dos seus próprios atos. Não se trata propriamente de uma mentira, pois essa supõe os outros, para quem mentimos. A má fé caracteriza-se pelo fato de o indivíduo dissimular para si mesmo, a fim de evitar fazer uma escolha, pela qual possa se responsabilizar. O homem que recusa a si mesmo aquilo que fundamentalmente o caracteriza como homem, ou seja, a liberdade. Nesse processo, recusa a dimensão do "para si", torna-se um "em si", semelhante às coisas, a própria raiz do castanheiro.

Ao priorizar o homem, Sartre busca afirmar que primeiro o homem existe, depois ele se constitui. Assim cada um tem a liberdade e a capacidade de se definir como quer. O homem tem a opção de ser um covarde, como tem a opção de ser um herói e pode mudar de posição a todo e qualquer momento, basta querer. A essência deixada num segundo plano por Sartre é algo que pertence ao criador, é algo pré-determinado, indiscutível e imutável. Não é disso que o homem da

época precisava, nem o que ele queria para si. Essa liberdade de escolha, tanto no parâmetro particular quanto no universal, é o que definirá uma nova sociedade para a época.

Nesse sentido, o verbo de maior ênfase na filosofia de Sartre é o “projetar-se”. Isso porque cabe ao homem, conforme a condição de poder escolher o que quer ser, projetar-se no mundo, optando por um novo estilo de vida, por um novo encaminhamento quanto à sua condição de ser no mundo. Desse modo, a solução para o homem moderno é o engajamento, ou seja, a tomada de consciência. Assim o homem percebe que ele é um ser-no-mundo, passível da angústia:

Significa isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade (SARTRE, 1978, p. 7).

Portanto, compete ao homem lutar contra todo e qualquer tipo de quietismo e inação, pois ele assume um compromisso de escolher e não pode evitar fazê-lo. Esse sentimento de angústia não é algo fantástico, e sim, normal, sendo que todos são capazes de senti-lo. Sartre ainda denomina a angústia como uma decisão, ou seja, torna-a ainda mais natural aos homens, pois compete a todos eles, quaisquer que sejam suas raças, classes sociais ou credo, afinal “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1978, p. 9).

O engajamento, inclusive político, é, em suma, para o homem, a sua única salvação, o modo pelo qual ele exercerá plenamente o seu direito, e mais, o seu dever de homem: “Assim sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1978, p. 7).

Nesse sentido podemos dizer que a filosofia proposta por Sartre é, antes de tudo, uma filosofia humanista, como quer o próprio filósofo, porque pretende, antes de tudo, levar em consideração o homem e a consciência de sua existência. Isso significa dizer que o homem, enquanto consciente de sua existência no mundo, sente a náusea e procura corrigi-la através de

suas ações. Esse sim é um homem engajado, que assume uma atitude perante o mundo que o cerca, que faz uso de sua liberdade escolhendo não somente a si, mas a toda a humanidade e assume a responsabilidade pelos seus atos. Conclui-se que o Existencialismo é uma moral da ação, porque considera que a única coisa que define o homem é o seu ato. Ato livre por excelência, mesmo que o homem esteja sempre situado num determinado tempo e lugar. Não importa o que as circunstâncias fazem do homem, mas o que ele faz de si mesmo.

### **3.2 *Erico Verissimo e o Desconhecido***

*Noite* parece saltar das páginas d' *O tempo e o vento*, de onde surge Floriano Cambará. Esse personagem está à procura de sua identidade. Na tentativa de encontrá-la, ele reconstitui a história dos Terra-Cambará entrevistando as mulheres de sua família. A constatação de sua identidade ocorre por meio da reconstrução da sua história. O retorno ao passado constitui o parâmetro para a efetivação do presente. A condição histórica do ser humano torna-se evidente: um homem sem passado não existe.

O Desconhecido, por sua vez, é esse homem: sem passado, vivendo num presente obscuro, sem futuro. Desmemoriado, perdido numa cidade que lhe é desconhecida, não reconhece nada nem sabe quem é. Na companhia de dois estranhos que conhece num café, sai em busca da identidade perdida. A notícia do assassinato de uma mulher leva-o à sensação de culpa. Ele acredita ser um criminoso – talvez seja por isso que se encontra desmemoriado – conjectura ele. Sente o peso da responsabilidade nas costas. Ele não indaga sobre a possibilidade da autoria do crime, ele a aceita prontamente, não construindo uma reflexão sobre sua ação, não tomando consciência da sua situação. O Desconhecido vive com angústia esse sentimento de culpa:

[...] e agora sobre a areia diante dele caminhava uma sombra sem corpo e seu próprio corpo não tinha sombra e ele sentia a angústia de ter perdido a sombra e a sombra sem corpo tinha os contornos duma mulher mas talvez seja a minha sombra e quando eu me juntar com ela tudo vai ficar bem de novo e passará a sede esta aflição porque soffro... (VERISSIMO, 1997, p. 74-75).

Sonho e realidade confundem-se na cabeça do Desconhecido. *Flashes* de lembranças também presentes na narrativa transmitem ao leitor a sensação de alienação e confusão que o Desconhecido deve estar sentindo. A condição do Desconhecido é a do homem moderno atormentado pela culpa dos crimes, da violência, da corrupção. O Desconhecido é o fruto de uma sociedade caótica, de um “ambiente alucinatório” conforme destaca Chaves (2001, p. 117). Ele é o representante da condição humana na coletividade da cidade.

A investigação acerca da identidade parece cruzar as fronteiras literárias. O “eu” e o “social” continuam servindo de tema para a criação literária de Erico Verissimo, em que o autor tem a dimensão da coletividade e pode então construir sua crítica. O caráter subjetivo dos personagens Floriano Cambará e do Desconhecido transita entre o romance histórico e a alegoria do mundo moderno:

Ampliando a perspectiva, poder-se-á dizer que o Desconhecido é um antecessor de Floriano Cambará [...] literalmente, ele nasceu depois de concluída aquela longa investigação de *O Tempo e o Vento* na qual a marcha cíclica da História é um desastre, a liberdade um mito, o indivíduo uma vítima ou um lutador solitário que examina o passado à procura dos significados perdidos [...] (CHAVES, 2001, p. 130).

Longe da ensolarada terra do Capitão Rodrigo encontra-se essa cidade-cidade de *Noite*, espaço idealizado para a manifestação da incompreensão do absurdo da vida do homem moderno. A caracterização espacial de *Noite* propõe que o Desconhecido se sente um estrangeiro na sua própria terra. O ambiente é opressor. O Desconhecido encontra-se numa situação em que não tem possibilidade de escolher, sua existência já está pré-determinada:

Fazia um calor sufocante. O ar morto e espesso tinha algo de viscoso. [...] A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite

abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito (VERISSIMO, 1997, p. 2).

A amnésia do Desconhecido é uma forma de representação da alienação humana. O personagem representa a coletividade que já não consegue mais se situar no tempo e no espaço. Sua condição histórica está dilacerada, já não se sabe mais quem se é:

Recostou-se a um poste e ali ficou a sacudir a cabeça dum lado para o outro, como para dissipar o nevoeiro que lhe embaciava as idéias. De olhos cerrados, procurava desesperadamente lembrar-se, e esse esforço lhe atirava o espírito em abismos vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo... Quem sou? Onde estou? Que aconteceu? (VERISSIMO, 1997, p 2).

A falta de memória do personagem noturno indica a perda da identidade, que, segundo Chaves (2001, p. 129) “é uma expressão simbólica – a mais profunda – da crise que se encontram os personagens de Erico Verissimo no persistente conflito entre a carência de liberdade e a estrutura social que lhes é imposta”.

Quando o Desconhecido parte em busca de sua identidade na escuridão, entre sonhos e *flashes* de lembranças, ele retoma sua condição de homem enquanto um ser histórico, que possui um passado constituinte de sua identidade e que, apesar de haver recuperado a memória, ao voltar para casa, suas mais profundas angústias não se apaziguam. Quem dá o alerta a esse contínuo problema é o Mestre, que, quando interrogado pelo Corcunda da possibilidade de o Desconhecido fugir afirma: “Que importa? Ele há de voltar... Esta não será sua última noite” (VERISSIMO, 1997, p. 98). Desconhecido transita de forma irregular, condicionado aos “altos e baixos” dessa turbulência psíquica. Erico Verissimo mostra o mundo como as pessoas o percebem. O estado psíquico do Desconhecido é a metáfora da condição da sociedade. A relatividade do tempo e a memória como condição da preservação da existência humana são conceitos explorados no texto não com a intenção de explicá-los mas, o entendimento deles permite que se perceba a realidade da sociedade da época. Erico Verissimo não pretendia fazer um tratado filosófico como queria

Sartre, porém a compreensão do texto está intimamente ligada ao entendimento dos conceitos filosóficos explorados nele.

A criação literária como artifício para a compreensão da realidade, como meio de denúncia e proposta de conscientização cria um mecanismo capaz de avaliar o processo histórico do homem. Possibilita-se assim a verificação e análise das concepções éticas que fundamentaram as vivências humanas e favorecem o reconhecimento da identidade humana. Nesse sentido, o texto literário de Erico Verissimo pretende estabelecer um compromisso público, usando-o como um meio para narrar o mundo na sua forma mais real através de personagens fictícios.:

Em Erico Verissimo a *práxis* literária culmina no compromisso com o próprio mundo em crise – o compromisso de Floriano Cambará e da personagem de *O prisioneiro* – para renunciar à neutralidade da linguagem, definindo uma expressão que, se não é partidária em nenhum momento, vem a ser história e política no cerne de sua motivação. O ato de “contar a história” não nega o mundo: narra-o na existência de criaturas fictícias, procurando divisar a liberdade humana que algum dia aí existiu (CHAVES, 2001, p. 136).

Erico aponta a resposta para os problemas do homem moderno através arte, usando a narrativa literária como um meio de se estabelecer um paradigma ético entre os homens e a sua condição de liberdade. Gonzaga (1986, p. 23) observa que “acontecimentos e representações da realidade surgem muitas vezes apenas para ilustrar as idéias do escritor”. Assim, o fazer literário passa a ser uma forma de denúncia.

È possível perceber que a linha ideológica, adotada no texto literário pelo filósofo francês, está intimamente ligada a sua situação de militante político, transportando para o texto sua visão do mundo. No caso de *Noite*, Erico Verissimo foi mais sutil, não deixando tão claro um posicionamento político, talvez porque não acreditasse ser essa a única ou a melhor solução para o homem moderno.

No entanto, avaliando o conjunto de sua obra e analisando algumas de suas entrevistas, Erico não deixa de se preocupar com as questões sociais, apesar de nunca haver se filiado a nenhum partido político e nem se submeter a qualquer linha sectária:

Mas meus livros estão cheios de crítica social. É impossível escrever um romance e não refletir as situações e idéias que são dominantes em nosso tempo. [...] O escritor tem que dar o seu depoimento e só pode dá-lo livremente. Não podemos descrever a casa, sem falar dos móveis da casa. Se vivemos numa sociedade sufocada e pobre, temos que falar em sufocação e pobreza. Se estamos numa sociedade rica e alegre, falaremos dessa riqueza e dessa alegria. É dever nosso contar a história real do que nos cerca (VERISSIMO,1999, p. 204).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A aquisição de uma consciência histórica na literatura brasileira inaugura uma nova fase na produção artística. O “romance de 30”, produzido no auge do amadurecimento do Movimento Modernista, realiza uma análise substancial de grande valia sobre as condições sociais da época. O tema central da literatura passa a ser o “homem” e a “sociedade” e suas relações. A ficção produzida nesse período é caracterizada pela adoção do espaço urbano como cenário. É aí que é possível identificar e denunciar os problemas sociais, políticos e econômicos que fazem parte do cotidiano desse público e que dialoga com o texto e se identifica com os mesmos problemas vividos pelos personagens.

A urbanidade presente na produção literária brasileira é um reflexo da sociedade da época, além de apresentar a herança dos modelos europeus. Ao dar-se conta do atraso industrial, tecnológico, social e cultural do Brasil, a sociedade brasileira busca a mudança, dando início a um processo de aceleração industrial sem medidas. Isto é, a tentativa de recuperação do atraso histórico levou o Brasil à massificação do trabalho humano, desviando o trabalhador rural das suas plantações e introduzindo-o no mercado de trabalho. Sem um plano de ação governamental organizado e criterioso, essa população que se deslocou para as cidades, aglomera-se nos centros urbanos. Esses grupos são formados por indivíduos que vieram dos “quatro cantos” do Brasil. O que menos tinham em comum era uma tradição, uma identidade própria. Assim também se sentiu essa nova sociedade urbana:

Os dois grandes núcleos urbanos cresceram na ausência duma tradição própria, tornando mais agudo o problema que, como se viu, pertence a todo continente: a busca da identidade cultural. Aprisionados e estrangeiros em seu próprio território, os intelectuais viveram o problema típico da classe média urbana – a cidade é um espaço reificado, desprovido duma mitologia própria, desfigurado na imitação dos modelos exteriores [...] (CHAVES, 1978, p. 129).

Assim, a literatura brasileira assume a característica realista quando percebe e relata as transformações sociais, tornando-se, além de um documento histórico, um objeto de denúncia social. Dentro do panorama literário brasileiro do século XX, na linha do texto realista, destaca-se Erico Verissimo. Através da análise da novela *Noite* e sua interação com *O tempo e o vento* evidencia-se uma posição ética do autor: “Daí por que, no caso de Erico Verissimo, a ficção nunca se desvinculou da função de instrumento válido para a interpretação da realidade circundante, refletindo uma etapa decisiva na afirmação da burguesia brasileira, classe ascendente no caudal do processo de industrialização” (CHAVES, 1991, p. 33).

A apropriação do espaço urbano e a exposição de um painel coletivo e seus conflitos são propostas pelo autor no conjunto da sua obra com a intenção de apontar a “condição básica da existência individual, dos conflitos psicológicos, das frustrações afetivas” (CHAVES, 1991, p. 33). Na construção do “corte transversal duma sociedade”, Erico Verissimo torna visível o seu posicionamento frente à condição da sociedade da sua época. Quando o texto literário conduz o leitor à compreensão de seus personagens indissolúveis do espaço social adotado, a consideração dos juízos éticos emitidos pelo autor é fundamental para a apreensão da mensagem expressa pelo texto. O espaço social adotado pelo autor não é aleatório. Existe, sim, uma intenção: a da demonstração das verdadeiras condições sociais vivenciadas pelos indivíduos que se encontram alienados, massificados, subjugados às condições que lhes são impostas pela grande engrenagem que é esse mecanismo social, do qual os indivíduos fazem parte apenas como uma pequena peça que se quebra e é, a qualquer momento, substituível. O indivíduo alienado do mundo que o cerca

faz parte da engrenagem, não consegue ver-se fora dela, nem percebê-la. O drama da adaptação nessa terra estranha é vivenciado não só pelo personagem noturno de *Noite*, mas também pela sociedade que leu essa novela na década de 50, período em que foi lançada. Erico Verissimo denomina essa cidade de “monstro de corpo escaldante”, já que ela possui vida, tem cheiro, luz própria e é capaz de possuir os indivíduos que nela vivem. O Desconhecido não percebe mais sua individualidade, com vontade própria, com identidade; ao contrário, o domínio da cidade estende-se até ao seu corpo, apropriando-se de sua individualidade, aprisionando-o.

A perda de liberdade individual é o drama do homem moderno. A individualidade torna-se fator secundário em detrimento de um bem maior, que é o coletivo. Diante dessa “coisificação” do ser humano em prol da sociedade, os indivíduos, além de perderem sua identidade, perdem seu passado, impossibilitando uma projeção para o futuro. Isso significa dizer que o homem moderno está se esvaziando, já não possui mais sua identidade, nome ou qualquer característica que o identifique frente à imensidão coletiva. Por isso, *Noite* é a alegoria do mundo moderno, pois apresenta o Desconhecido como o representante da humanidade, o indivíduo sem nome, sem passado, que sai em busca da sua identidade na noite escura e abafada, se sentido “vazio”, sem poder de decisão, à mercê de dois estranhos que encontra nos lugares mais sórdidos daquela cidade que fala uma língua estranha e que o aprisiona.

O Desconhecido não é, porém, um personagem solto no conjunto da obra de Erico Verissimo. Na narrativa mítica d’ *O tempo e o vento*, o personagem de Floriano Cambará também se caracteriza pela busca da identidade perdida. Floriano, na tentativa de “reconstituir os significados essenciais da existência” (CHAVES, 2001, p. 123), empreende uma longa caminhada em busca dessa significação existencial, escrevendo a história de sua família. Na construção desse texto, ou seja, da história da sua família, Floriano pretende, acima de tudo, encontrar a si mesmo, identificando-se no painel coletivo social, encontrando-se como um

homem de valores na família corrompida. São as pequenas ilhas que formam o arquipélago, sendo que cada uma delas tem seus valores próprios, suas prioridades. Mas Floriano quer uni-las e é através do fazer literário que ele pretende realizar essa tarefa.

O Desconhecido é, portanto, o sucessor de Floriano Cambará, que representa “a peça solta da engrenagem”. Quando Floriano decide escrever a história da sua família, assume um compromisso, ou seja, o pacto ético-literário, que é estabelecido a partir do momento em que o herdeiro dos Terra-Cambará usa a estrutura do romance para poder conceber a sua existência. O fazer literário, para Floriano e para Erico Verissimo, assume o sentido humanista da criação. A literatura ajuda Floriano a conhecer a natureza humana, por meio do confronto de seus medos, anseios e da sua angústia pela vida. Tanto Floriano quanto o Desconhecido buscam também por meio da recuperação da memória perdida a legitimidade para as suas ações no presente. Ambos sentem de perto a corrupção da escala de valores da sociedade e da família. A reflexão histórica do passado, iniciada nas páginas de *O tempo e o vento* que é interrompida pela publicação de *Noite*, estabelece a ligação entre esses dois textos. O juízo ético expresso pelo autor passa a fazer parte do texto, ou seja, passa a constituir um elemento interno da narrativa. A literatura de Erico Verissimo assume uma posição política, ou seja, passa a ser um meio de denúncia. Sua característica “realista” é o resultado do “apreço pela fidelidade ao real, pelo detalhismo descritivo, mas também devido à fórmula empregada na gênese das personagens e na explicação do seu destino onde importam sobremaneira os antecedentes, as raízes sociais, a função que desempenham na coletividade” (CHAVES, 1988, p. 35).

O engajamento social que é notado na produção literária de Erico Verissimo parece amadurecer no decorrer do tempo, indicando que seus textos acompanham o contexto social de sua época. A revolta contra as injustiças sociais, contra as desigualdades, contra a corrupção, contra o aprisionamento e contra a tirania passa a fazer parte da temática literária adotada pelo

autor. Floriano Cambará e Erico Verissimo assumem o “pacto literário” usando a literatura como meio de expressão de opinião e sentimentos, como objeto de denúncia e inconformismo.

A análise da novela *Noite* permitiu que fosse constatada a sua importância dentro do conjunto da obra de Erico Verissimo. Como um interlúdio, ela surge no meio d’ *O tempo e vento* como a alegoria do mundo moderno. Floriano é o antecessor do Desconhecido. Nota-se que a inserção temporal na construção dos textos é sensata, isto é, cada personagem surge exatamente evidenciando os problemas da sua época, numa técnica realista que absorve os fatos da realidade e transporta-os para o texto literário fidedignamente.

*A náusea* (1938) de Jean-Paul Sartre, é também um texto de teor político. Tal obra constitui-se numa primeira tentativa de exposição das idéias do autor em relação à contingência. Da pretensão de ser um tratado metafísico, Sartre acaba redigindo-o em forma de diário. Roquentin é o protagonista, que anota com precisão suas impressões sobre o dia-a-dia na pequena cidade de Bouville. Ironicamente Bouville significa “cidade da lama”, isto é, uma cidade onde se vive envolvido na lama, na sujeira, ou seja, enquanto o Desconhecido sente-se perdido na noite escura, Roquentin parece estar atolado na lama dessa cidadezinha. Ele também é um estrangeiro nessa terra, está ali com o propósito de escrever a biografia de um personagem ilustre do local. Desiste quando percebe que, já que esse personagem ilustre está morto, não valer mais a pena escrever sobre ele. Ao se dar conta disso, percebe a gratuidade da vida, ou seja, Roquentin compreender que não existe sentido para a existência humana, de nada vale viver para depois morrer. É quando lhe ocorre a “náusea”, sentimento provocado quando os indivíduos se dão conta da falta de sentido para a vida. Por meio da narrativa literária, Roquentin busca o sentido para a vida, estabelecendo no seu diário metafísico, a problemática da sua existência. Bornheim (1971, p. 17) afirma que “[...] não se trata de alcançar um princípio intelectual, mas um princípio existencial que, além de permitir o acesso à verdade do reino humano, deverá ser aceito também

como instaurador de todo o programa de vida”. Para Sartre, portanto, o acesso a esse princípio existencial que instaura um novo paradigma de vida é o fator determinante para tomada de consciência da condição humana. Ou seja, o ser humano, quando percebe a gratuidade da vida, através da náusea, modifica sua forma de viver. De uma massa amorfa na sociedade, sua condição agora é a do ser humano engajado politicamente.

O confronto da narrativa literária de Erico Verissimo com o texto de Jean-Paul Sartre, *A náusea*, permite que se compare a proposta ideológica de cada autor. Sartre vê no romance uma alternativa para a exposição de suas idéias. Ela apresenta um caráter extremamente pedagógico e a literatura é apenas um meio para a exposição do seu sistema de idéias. O filósofo vê no romance uma forma de estudar o ser humano e sua individualidade no seu próprio meio social. Essa forma de apresentação do seu sistema filosófico apresenta um problema: o leitor não pode esperar uma narrativa envolvente, pois a preocupação do escritor está em apenas demonstrar seus conceitos políticos e filosóficos.

Os escritos romanceados de Sartre pecam na estética, mas revelam como um espelho as preocupações teóricas e morais do autor. Sua produção literária tem por objetivo denunciar, sua posição política é proposta abertamente, seus ideais são apresentados. Sartre vê no engajamento político a forma de inserção do homem no mundo e, por meio desse posicionamento o homem “cura-se” da náusea e passa a agir com responsabilidade, não somente em relação a si próprio, mas em relação a toda a humanidade. A leitura de sua obra, porém, não é acessível, por exemplo, à grande massa da população, que, sem consciência política, indubitavelmente alienada, não possui condições para assumir uma leitura crítica desses textos.

Na análise dos textos de Erico Verissimo é possível inicialmente perceber a qualidade estética do trabalho. Tanto na trilogia *O tempo e o vento* quanto na novela *Noite* o leitor percorre os mesmos caminhos que os personagens, compartilham os mesmos sentimentos, sejam eles de

angústia, medo, amor, felicidade, morte, horror ou desespero. A grande diferença entre a literatura sartreana e a de Erico Verissimo reside no fato de que o segundo é um “contador de histórias”, que, embora tente ser imparcial e até mesmo objetivo, não deixa de dar “a sua opinião sobre a vida, o mundo, os homens” (CHAVES, 1988, p. 43).

O pacto ético-literário assumido pelo personagem Floriano Cambará é, sem dúvida, o mesmo adotado pelo escritor. A construção de uma ética dentro do texto é que torna a literatura de Erico Verissimo destacável:

O verdadeiro sentido que o *contador de histórias* atribui à missão estabelece o trânsito entre o mundo das personagens e o registro histórico. É, por isso, uma literatura do presente, só possível porque assume a consciência do passado. [...] A ficção de Erico Verissimo se faz “engajada” não só porque registra objetivamente a sua sociedade mas, sobretudo, porque o escritor/personagem situa-se de maneira voluntária e consciente no centro da ação narrada, colocando em debate a própria ideologia (CHAVES, 1988, p. 44).

Enquanto *A náusea* pretende ser um tratado filosófico acessível a uma parcela maior de leitores, *Noite*, além de possuir uma narrativa interessante que aguça a curiosidade do leitor, também permite sejam ampliados certos conceitos que fazem parte da filosofia e que se apresentam no corpo do texto. É o caso dos conceitos de Existência, Tempo e Memória. O Desconhecido é um personagem desmemoriado, não tem lembrança alguma de seu passado, não consegue situar-se no tempo e no espaço, impossibilitando qualquer tomada de decisão consciente. Portanto, é evidente que, além do caráter psicológico apresentado pela novela, o caráter existencial torna-se ainda mais importante. Esse personagem representa os conflitos da humanidade desse período, quando os indivíduos são o resultado do sistema. A questão da perda da identidade do Desconhecido implica a falta de memória, ou seja, um indivíduo que não tem passado e uma consciência histórica, não pode saber quem ele realmente é. A constituição da identidade desse personagem só foi possível através da “busca introspectiva” realizada nessa aventura noturna. A recuperação da memória foi o fator fundamental para que o Desconhecido

assumisse sua identidade. Assim, a memória é a condição da preservação da existência humana. A consciência da existência, por sua vez, só ocorre inserida no tempo, ou seja, o passado determina o presente que se projeta no futuro. A memória evoca as lembranças, organizando o presente e desvendando o futuro e permitindo assim, a organização da ação no presente. Assim, o ser humano pode criar oportunidades para si, decidindo seu futuro. A possibilidade de ação é a liberdade humana tomando forma, desvinculando o homem do pré-determinismo que vigorava na primeira metade do século XX.

A exposição teórica que Sartre pretende n' *A náusea* e que conclui em outros textos baseia-se no fato de que a vida é possível, ou seja, que existe uma forma de o homem livrar-se do pré-determinismo e projetar-se sobre o seu futuro. Essa corrente filosófica existencialista é também o pressuposto teórico que embasou a novela *Noite*. Enquanto Sartre procurou, por meio da literatura, fazer a demonstração de como seria possível não viver no quietismo, Erico Verissimo demonstrou as circunstâncias vivenciadas pelos indivíduos e seus atos, já que haviam perdido a sua liberdade individual. A busca pela identidade significa a tomada de consciência da sua condição histórica, ou seja, é quando surge o sentimento de “náusea”, quando o indivíduo percebe a gratuidade da vida e decide não permanecer imóvel no mundo. A jornada noturna travada pelo Desconhecido é o engajamento como solução para a náusea proposto por Sartre.

A representatividade da obra de Erico Verissimo no panorama da Literatura Brasileira, é indiscutível visto todos os motivos enumerados nesta exposição. A análise e a comparação do trabalho do autor brasileiro com Jean-Paul Sartre possibilitaram que se verificasse a atualidade e validade da obra de Erico Verissimo. Isso porque ambos se preocuparam, acima de tudo, com as inquietações do homem moderno. Na novela *Noite*, são apresentados também preceitos dessa filosofia humanista, porque, na alegoria do mundo moderno, o Desconhecido é o representante da humanidade que fez suas escolhas. O resultado é o caos, a peça da engrenagem, a linguagem

incompreensível, a mistura de som e luzes, a perda da identidade, o não discernimento das noções de espaço e tempo, enfim a escuridão. *Noite* é um resultado, *A náusea* é a consciência desse resultado.

## BIBLIOGRAFIA

### De Erico Verissimo:

VERÍSSIMO, Erico. *Clarissa*. 50. ed. São Paulo: Globo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Caminhos cruzados*. 31. ed. São Paulo: Globo, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Música ao longe*. 34. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.

\_\_\_\_\_. *Um lugar ao sol*. 33. ed. São Paulo: Globo, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Olhai os lírios do campo*. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_. *Saga*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1994.

\_\_\_\_\_. *O resto é silêncio*. 20. ed. São Paulo: Globo, 1994a.

\_\_\_\_\_. *O continente I*. 30. ed. São Paulo: Globo, 1994b.

\_\_\_\_\_. *O continente II*. 34. ed. São Paulo: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. *O retrato I*. 23. ed. São Paulo: Globo, 1997b.

\_\_\_\_\_. *O retrato II*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Noite*. 21. ed. Porto Alegre: Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. *O arquipélago I*. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1961.

\_\_\_\_\_. *O arquipélago II*. 17. ed. São Paulo: Globo, 1996.

\_\_\_\_\_. *O arquipélago III*. 18. ed. São Paulo: Globo, 1997c.

\_\_\_\_\_. *O Senhor Embaixador*. 20. ed. São Paulo, Globo, 1997d.

\_\_\_\_\_. *O prisioneiro*. 1. ed. São Paulo: Globo, 1975.

\_\_\_\_\_. *Incidente em Antares*. 38. ed. São Paulo: Globo, 1994c.

\_\_\_\_\_. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Solo de Clarineta I*. Porto Alegre: Globo, 1973.

\_\_\_\_\_. *Solo de Clarineta II*. 8. ed. São Paulo, Globo, 1992.

### **Sobre Erico Verissimo:**

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

\_\_\_\_\_. *Acervo literário de Erico Verissimo: 10 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1992.

\_\_\_\_\_. *Erico verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina; Secretaria Municipal da Cultura; Acervo Literário de Erico Verissimo; CPL; PUCRS, 1990.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.

CHAVES, Flávio Loureiro. *A narrativa da solidão*. In. VERISSIMO, Erico. *Noite*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.

\_\_\_\_\_. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. *Erico Verissimo: Realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. *História e Literatura*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Da Universidade/UFRGS, 1991.

\_\_\_\_\_. *Matéria e invenção*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

\_\_\_\_\_. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1978.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_. *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

GONZAGA, Sergius. *Erico Verissimo*. Porto Alegre: IEL, 1986.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Erico Verissimo*. Porto Alegre: Tchê, 1984.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

MASINA, Lea; APPEL, Myrna Bier (Org.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

MARTINS, Cyro (Org.). *Escritores Gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. *Noite: Uma sociedade oculta*. *Letras de Hoje*. n. 1, v. 27, p. 87-98, 1992.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. *O Horror Antigo e o Horror Moderno em 'O Tempo e o Vento' e 'Noite' de Erico Verissimo*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

VELLINHO, Moysés. *Uma aventura noturna. Província de São Pedro*. Porto Alegre, n. 20, p. 141 – 145, 1955.

### **Sobre Filosofia e História:**

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e família*. *Estudos Históricos*, vol., 2, nº 3., 1989.

BEAUFRET, Jean. *Introdução às filosofias da existência: de Kierkegaard a Heidegger*. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA SAGRADA, Tradução, introdução e notas de Ivo Stormiolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Editora Paulus, 1991.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRUM, Argemiro. *O Desenvolvimento Econômico Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – III: Modernismo*. 4º ed. revista. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1966, v. 7.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Trad. de Milton Persson. São Paulo: L&PM, 1986.

COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 1998.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e Cidade Moderna – Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

DEFELICE, Stephen L.; NIRENBERG, Sue. *Perda da memória*. Trad. Maria Pia Brito de Macedo. São Paulo: Nobel, 1989.

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

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora USP, 2002.

GILES, Thomas Ransom. *Dicionário de filosofia: termos e filósofos*. São Paulo: EPU, 1993.

\_\_\_\_\_. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FISCHER, Luiz A. *Para uma descrição da literatura brasileira no século XX*. PRATT, Mary Louise. *Literatura e História: perspectivas e convergências*. Organização Luiz Eugênio Vécio, Pedro Brum Santos. Bauru: EDUSC, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Parte II. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

IANNI, Octávio. *Estado e planejamento econômico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MACIEL, Luis Carlos. *Sartre – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Trad. De Roberto Leal Ferreira, Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAVIA, Sergio. *Sartre*. Trad. de José Eduardo Rodil. São Paulo: Edições 70, 19--.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1990.

MONDIN, Battista. *Introdução à filosofia – problemas, sistemas, autores, obras*. Trad. de J. Renard; revisão técnica de Danilo Morales; revisão literária de Luiz Antonio Miranda. São Paulo: Paulus, 1980.

OLIVEN, Ruben G. *Urbanização e mudança social no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência & liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix – Editora da Universidade de São Paulo, 1946.

REALE, Giovane; ANTISSERI, Dario. *História da filosofia – vol. III*. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é o Humanismo*. Sel. José Américo Motta Pessanha. Trad. Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas e Bento Prada Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *A náusea*. 4. ed. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

SKIDMORE, Thomas. *De Castelo à Tancredo*. Trad. Mario Salviano Silva Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SQUIRE, Larry R; KANDEL, Eric R. *Memória: da mente às moléculas*. Trad. Carla Dalmaz e Jorge A. Quillfeldt. Porto Alegre: Artmed, 2003.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Trad. Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura do Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.