

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

SARA DA COSTA MACEDO ESTRELLA JOSENDE

***A descoberta do universo Desconhecido: um instante na Noite de Érico
Veríssimo***

**Dissertação apresentada como requisito parcial e
último para a obtenção do Grau de Mestre em
História da Literatura. Orientador: Prof. Dr.
Antonio Carlos Mousquer.**

Data da defesa: 10 de janeiro de 2011.

**Instituição depositária:
SIB – Sistemas de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande – FURG**

Rio Grande, julho de 2011.

Dedico este trabalho ao meu filho, José...o maior e melhor de todos meus projetos concretizados, a quem devo o motivo de acordar todas as manhãs e agradecer a Deus por mais um dia; à Capitu, por ter mudado a forma como eu via a vida; à Clarice e ao Dexter, por me ensinarem que a felicidade é muito mais simples e próxima do que imaginamos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me dado saúde física, mental e espiritual suficientes para chegar até aqui, e por ter me dado a graça e a honra de ter ao meu lado aqueles que amo.

Agradeço a minha mãe, por ter me dado a chance de nascer e crescer para ser alguém além de um corpo. E por estar ao meu lado, dando o suporte que os outros negam.

Agradeço a todos aqueles que um dia se interessaram em saber sobre o que escrevo e me desejaram sorte de coração puro.

Agradeço ao meu amigo, sogro e avô, Leo Josende, quem me ensinou que podemos ser importantes e inesquecíveis, e que a cultura não tem preço: é o maior legado que alguém pode deixar como herança.

Agradeço a mim mesma, por ter permanecido de pé, mesmo diante dos tornados que enfrentei nos últimos anos.



*“Não pergunto como
você se chama porque
é tempo perdido: nesta
zona da cidade,
ninguém nunca diz
seu verdadeiro nome.
Portanto, a
apresentação está
feita”.*
Érico-Veríssimo

RESUMO

A presente dissertação de Mestrado em História da Literatura, intitulada *A descoberta do universo Desconhecido: um instante na Noite de Érico Veríssimo* analisa as personagens da novela *Noite*, do autor gaúcho Érico Veríssimo, publicada em 1954. Assim serão discutidas as características físicas e psicológicas das personagens e sua correlação, incluindo as simbologias intrínsecas e a relação personagens e ambiente. O protagonista será privilegiado e as demais análises levarão em conta também as relações de influência que as personagens secundárias exercem sobre ele.

Palavras chave: Descoberta; Desconhecido; Noite; Urbano; Medo.

RESUMEN

La presente disertación de master en Historia de la Literatura, con el título *A descoberta do universo Desconhecido: um instante na Noite de Érico Veríssimo*, analiza los personajes de la novela *Noite*, del autor gaucho Érico Veríssimo, de 1954. Así serán discutidas las características físicas y psicológicas de los personajes, y su correlación, incluyendo las simbologías intrínsecas y la relación personajes / ambiente. El protagonista será privilegiado, y las demás análisis llevarán también en cuenta las relaciones de influencia que los personajes secundarios ejercen sobre él.

Palabras clave: Descubrimiento; Desconocido; Noche; Urbano; Miedo.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
1.1	As formulações da crítica	10
1.2	Diálogos literários	21
2	DESCONHECES A TI? ENTÃO TE BUSCA.	24
2.1	O cenário se descortina	24
2.2	O mergulho na noite interior	28
2.3	As reminiscências	30
2.4	Eu e os outros	34
2.5	O passeio	38
2.6	O desejo	44
2.7	A infância	47
3	RELACIONA-TE. ENCONTRA-TE.	53
3.1	O que seria da vida sem o absurdo?	53
3.2	Você acredita nessa balela de céu e eternidade?	59
3.3	Agora não estava mais sozinho nem perdido nem morto.	64
3.4	Tontura boa, alegre, borbulhante.	70
3.5	Hora de ir para a cama...	75
3.6	As duas “Marias”: o sagrado e o profano.	76
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando era ainda graduanda do curso de Letras Português – Espanhol da Universidade Federal do Rio Grande, no ano de 2007, conheci a novela *Noite*, do autor gaúcho Érico Veríssimo. A obra não me foi apresentada por professores, ou exigida como leitura obrigatória da disciplina de Literatura Brasileira; eu mesma a encontrei em uma das rotineiras “buscas” nas prateleiras da biblioteca da universidade, na ânsia de encontrar um livro de leitura rápida, para fazer um exercício de análise avaliado da disciplina de Literatura Brasileira II, ministrada pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

Ao apresentá-la ao professor, obtive valioso incentivo para dar continuidade ao estudo da novela. Foi ele quem me apresentou o ensaio “Uma aventura noturna”, de Moysés Vellinho, que me elucidou para a primeira análise da novela, a princípio superficial, mas já na direção de um trabalho mais profundo e digno da tão “desconcertante” novela.

Contudo, a leitura que parecia ser apenas mais uma complementação de meus conhecimentos literários, tornou-se uma paixão que carecia de mais tempo e dedicação em seu estudo e análise. Ao ingressar no mestrado em História da Literatura da FURG, vi a possibilidade de realizar esse projeto e me encorajei a transformar o que era um sonho em minha dissertação de mestrado.

Trabalhar com um autor de renome como Érico Veríssimo é, além de uma responsabilidade, uma grande dificuldade, pois encontrar em uma obra internacionalmente estudada um tópico ainda não discutido parece quase impossível. Entretanto, a novela *Noite*, que fomentou em mim o desejo de investigação, é sua obra menos comentada. Esse detalhe despertou-me ainda mais o desejo de analisá-la, mas as dificuldades que surgem em uma investigação que a teoria pouco embasa é um desafio a ser superado.

A escolha do título “**A descoberta do universo Desconhecido: um instante na *Noite* de Érico Veríssimo**” assinala o caminho que percorrerei. Manter o vocábulo “desconhecido” com inicial maiúscula é transformar o adjetivo em substantivo, conectando-o ao protagonista da novela, denominado “Desconhecido”. O “instante” a que me refiro aponta para as inúmeras possibilidades de análise intrínsecas na obra – tão rica em simbolismos e críticas sociais. A presente

dissertação visa à análise das personagens da novela *Noite*, apenas um instante nesse exemplar sublime da nossa literatura.

Diante do fato de ser a novela *Noite* ainda pouco explorada pela crítica – muitas vezes negligenciada em seu valor como romance urbano gaúcho –, minha intenção com este trabalho é contribuir e acrescentar novas possibilidades de leitura da novela de Érico Veríssimo. Para tanto, usarei também o estudo simbólico das personagens e dos ambientes, pois somente lhes inferindo uma interpretação mais profunda, lograrei compreender a obra em um nível mais avançado. Toma-se como referência principal para esse viés de análise o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

A bibliografia escolhida como apoio para o desenvolvimento da análise proposta foi deliberadamente direcionada para o texto em questão e constitui-se, em sua maioria, de ensaios sobre a novela, já que a intenção maior desta dissertação é dar ao livro o seu devido reconhecimento, ultrapassando a visão que identifica *Noite* como apenas uma “parte a parte” do acervo de Érico Veríssimo. Teorias acerca da escrita do autor gaúcho ou das personagens da nossa literatura brasileira ou sul-rio-grandense serão apenas suplementos para a análise que virá, pois a intenção maior do projeto ora apresentado é dissertar a respeito das personagens únicas e singulares da trama noturna que interpreto.

Para realizar minha proposta de pesquisa, a dissertação foi dividida em quatro capítulos: o primeiro abrange as considerações iniciais, as formulações da crítica levantada sobre a novela *Noite*, de Érico Veríssimo e se encerra com um subcapítulo intitulado “Diálogos literários”, no qual exponho sinteticamente uma comparação entre a novela *Noite* e o livro *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo.

O segundo capítulo se desenvolve com a análise do protagonista da novela, denominado – *a priori* – como Desconhecido. Nela são apresentadas as demais personagens da obra, enfatizando o contato das mesmas com o protagonista e as influências que elas exercem sobre ele.

O terceiro capítulo apresenta a análise das personagens secundárias: o corcunda, o mestre, o homem de branco, a Ruiva, o Passarinho, Maria (mãe) e Maria (esposa). As seguintes interpretações acerca da construção das personagens citadas visarão, principalmente, ao estabelecimento de um nexos entre elas e o protagonista da novela. O objetivo é averiguar a influência que as personagens secundárias exercem sobre o Desconhecido, alterando seu comportamento e/ou

contribuindo para que seus traumas sejam desencadeados e/ou superados, no decorrer da narrativa. O presente capítulo possui uma subdivisão de análise para cada personagem.

Como fechamento da dissertação, apresento o capítulo intitulado “Reflexões Finais”, em que retomo alguns aspectos significativos investigados no corpo do texto. O referido capítulo também assinala a possibilidade de alargamento das investigações aqui iniciadas, abrindo caminho para novas leituras da obra analisada.

1.1 As formulações da crítica

O conjunto de material crítico voltado para a obra de Érico Veríssimo é substancial, levando em consideração o fato de que a mesma foi traduzida para o alemão, inglês, espanhol, italiano, francês, japonês, holandês, húngaro, indonésio, norueguês, polonês, tcheco, romeno, russo e sueco. A novela em análise no presente estudo, *Noite*, publicada em 1954, apresenta, por sua vez, poucos textos voltados ao seu exame crítico.

Cabe a Moysés Vellinho, em um artigo denominado “Uma aventura noturna”, publicado em Porto Alegre, no ano de 1960, inaugurar o conjunto dessa produção. Orientando sua abordagem por uma perspectiva psicologista, o ensaísta realça a disposição de Érico Veríssimo para mergulhar no interior do homem. Para Vellinho, Veríssimo ousou interromper a trilogia que lhe garantiu a condição de um dos mais célebres e reconhecidos autores brasileiros, para entregar ao público ávido pelas batalhas épicas recheadas de identidade regional, uma novela completamente personalizada, distinta de tudo que havia publicado até então.

(...) É o livro mais próximo de sua intimidade, aquele através do qual ele diz mais de si mesmo, da verdade menos aparente, a verdade que ele traz recalcada nos desvãos mais ocultos da alma. Para além do mundo claro dos seus heróis habituais, onde tudo se passa como ao alcance dos olhos e das mãos, estende-se um território ínvio e obscuro, de acesso proibido. São as duas faces do mundo que o romancista carrega consigo e que até aqui se mantinham incomunicáveis. (In: BAUMGARTEN, 2001, p.133)

Vellinho lembra que o caráter objetivo empreendido por Érico como “contador de histórias” deu-lhe a credibilidade necessária para lograr êxito na produção de

seus romances épicos, chegando até mesmo a apresentar, segundo o crítico, certa “pobreza de teor subjetivo”. O crítico destaca ainda que, mesmo narrando fatos que envolvem sua própria raça e a história de seu povo, Érico manteve sempre distante qualquer conotação pessoal, privilegiando a coletividade e o sentido sociológico e até privando, de certa forma, seus personagens de maior ressonância espiritual. Devido a essa drástica alteração de sentidos envolvendo a novela *Noite*, Moysés Vellinho acredita tratar-se de um documento pessoal de seu autor, um desejo reprimido que resistiu até o momento de eclosão, para mudar definitivamente o itinerário de seu criador.

Sem afirmar que seja propriamente um desabafo – não se trata disso -, eu me inclino a crer que o novo livro de Érico Veríssimo, que não considero uma experiência gratuita, bem pode fornecer uma das chaves para a interpretação de um espírito que não gosta de fazer confidencias, embora deva ser constantemente assaltado por confidencias alheias. (In: BAUMGARTEN, 2001, p. 135)

Vellinho acrescenta que, como manifestação literária, *Noite* é a obra que mais fortemente revela a maturidade de seu autor. A utilização impecável do léxico associada a um ambiente mágico, ainda que assustador, faz-nos prisioneiros da novela, impedindo-nos de largá-la antes de seu desfecho. E toda essa elaboração, apesar das poucas páginas contidas no volume, comprova a importância que a novela tem para seu “inventor”. Os estudos freudianos que embasam o conflito entre o protagonista e a simbologia intrínseca nos demais personagens demonstram, segundo o crítico, uma espécie de realização cognitiva.

Sente-se, pelo menos, através de seus disfarces simbólicos, um drama de consciência, talvez o drama de quem, tendo procurado dividir com o próximo as generosas promessas de um pensamento construtivo, aconteceu-lhe voltar os olhos para dentro de si mesmo e sentir que lhe faltava os pressupostos espirituais indispensáveis à edificação do reino que seus livros vêm prometendo. (Op. cit., p. 138)

A articulação entre o conteúdo literário e os elementos da ordem social é perspectiva assumida por Ligia Militz da Costa, no ensaio denominado “Mímese e história em *Noite*”, de 1985. Segundo a pesquisadora, a novela contém uma história social de um espaço urbano associada à história pessoal de um indivíduo ficcional, atormentado por problemas psicológicos. Esses objetos de representação, na

novela, são, então, históricos, pois apontam para situações possíveis de acontecer em um universo real.

Noite mimetiza acontecimentos de duas dimensões referenciais reconhecíveis: uma exterior social ou urbana, outra, interior, pessoal ou individual. A noite da cidade mimetiza, em violência e desequilíbrio, a noite interior do homem de gris, como é chamado o Desconhecido, na história. (1986, p. 56)

Quanto à simbologia da noite na trama, a ensaísta aponta-a como a síntese do mal, pois é nela que o mórbido se revela, numa inversão à tranquilidade do dia. A inversão de valores é vista também, segundo a autora, na representação daquilo que fica de fora do poder reconhecido. A inversão é igualmente representada no plano interior, particular, baseada no conflito experimentado pelo protagonista que, em estado de amnésia, nega a consciência e o prazer erótico, foco da origem do seu trauma.

Concluindo seu pensamento acerca da novela, a ensaísta elogia a articulação da trama de Érico Veríssimo e sua capacidade de associar-se com a vida real, produzindo, assim, o efeito de catarse no leitor.

A verossimilhança externa fica assim declarada na obra, (...) pelo fato de que os acontecimentos e situações que representam tanto o espaço urbano e social, como o espaço emocional dissocializante do ser humano, são reconhecíveis como pensáveis pelo leitor. (...) Uma unidade engrena os lances e ações da história com verossimilhança, articulando-se a massa verbal com uma armação significativa, a qual, construída mediante cuidados e recursos formais, acaba por fornecer uma orientação de leitura e é responsável pelos efeitos de reflexão e experimentação catártica, prazerosos para o receptor. (Op. cit. p. 60-61)

De forma análoga à apresentada por Miltz, ou seja, o destaque à recepção da novela pelo público é ponto de partida também do ensaio intitulado “A narrativa da solidão”, de Flávio Loureiro Chaves. Nele, o professor destaca a imprevisibilidade de Érico Veríssimo, que coloca os seus leitores, acostumados a grandes personagens de força mítica impressionante, como Ana Terra e Rodrigo Cambará, e a cenários bucólicos e históricos que envolviam lutas e conquistas de um povo, em contato com uma novela curta, centrada em apenas um personagem sem nome e sem memória, em um cenário estreito e em um clima angustiante de medo e opressão.

Numa comparação entre *Noite* e as demais obras urbanas do autor, Chaves aponta as semelhanças existentes: o enfoque na mentalidade burguesa e na vida urbana, como ocorre em *Caminhos cruzados* e em *Um lugar ao sol*; a crítica social, que também está em *Olhai os lírios do campo* e *Saga*; e a ideologia liberal presente em *O resto é silêncio*. *Noite* vem a ser, assim, a conclusão dessa investigação, em que o protagonista atinge o limiar do deserto, projetado em sua falta de consciência.

A trajetória do protagonista de *Noite* envolve situações anormais e alucinatórias, porque seu ponto de partida reside justamente na dúvida sobre a “normalidade” da vida rotineira, percorrida dia-a-dia no trabalho, na vida familiar, na rua, enfim. Essa indagação determina uma espécie de corte transversal no cotidiano, abrindo as portas para a condição problemática duma existência onde os seres e os objetos não têm um nome, (...) a personagem será chamada durante todo o transcurso da intriga, como o Desconhecido; e esse elemento possui um duplo sentido revelador dos dois extremos de um mesmo paradoxo: é um desconhecido no mundo que percorre fisicamente, e é um desconhecido para si mesmo. (VERÍSSIMO, 1993, p. 7)¹

A luta pela própria identidade é, segundo o ensaísta, o centro da narrativa e um dos elementos primeiros do romance moderno. E essa configuração, para ele, foi fortemente explorada por Veríssimo, conforme se percebe a sociedade retratada e o estilo realista utilizado em seus romances anteriores. Tal determinação, assim, evoluiu até “desaguar na síntese perfeita de *Noite*”. A novela é, então, a melhor obra realista do autor. Através da simbologia do homem moderno, Érico torna seus leitores, para Loureiro Chaves, também personagens pelo viés da identificação. A jornada que se inicia no princípio de uma noite na cidade é a mesma que todos nós, em algum momento, já fizemos, logrando descobrirmos o que está obscuro em nós mesmos.

Em 1995, sob a organização de Maria da Glória Bordini, é lançado um caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, intitulado *Noite: 40 anos*; desenvolvido como parte de uma exposição que aconteceu entre os dias seis e nove de dezembro do mesmo ano, na Sala de Artes do Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS, em homenagem ao quadragésimo aniversário da obra. O evento foi copromovido pela Associação Cultural Acervo Literário de Érico Veríssimo.

¹ A partir daqui, todas as citações feitas a essa obra trarão somente ano de publicação e página, sendo omitido o sobrenome do autor.

O caderno reúne oito ensaios referentes à novela, abrangendo diferentes aspectos de análise. São eles: “Roteiro de leitura”, de Regina Zilberman; “Feminino, masculino ou neutro?”, de Maria Eunice Moreira; “Um ponto de vista psicanalítico”, de Ellis D’Arrigo Busnello; “O mal da cidade”, de Maria da Glória Bordini; “Sociologia da noite na novela de Érico Veríssimo”, de Jaime Ginzburg; “As instâncias do sujeito em Érico Veríssimo e Reynaldo Moura”, de Maria Luiza Ritzel Remédios; “Noite e os Ratos”, de Cláudio Cruz e “Ação dos editores e dos críticos”, de Márcia Helena Saldanha Barbosa.

O primeiro ensaio, de Regina Zilberman, “Roteiro de leitura”, constitui uma abordagem funcionalista da narrativa. Detendo-se nos vários componentes da novela e estabelecendo, de acordo com o percurso efetivado pelo protagonista, uma divisão entre as partes, Zilberman propõe uma reflexão sobre a concepção de personagem apresentada na novela.

De acordo com a autora em questão, a ausência de nomes próprios é o elo entre o protagonista e os coadjuvantes: todos “desconhecidos”, sem identidade. Há, porém, uma pequena relativização nessa característica, já que algumas personagens femininas são nomeadas, como no caso da mãe e da esposa do Homem de gris: ambas são “Marias”. Outra afirmação relevante da pesquisadora é a “semelhança” entre as personagens corcunda e Desconhecido; apesar da repugnância que eles sentem um pelo outro: o corcunda representaria o *alter ego* do protagonista, visto que ambos associam a violência ao prazer.

O segundo ensaio, “Feminino, masculino ou neutro?”, de Maria Eunice Moreira, toma como mote reflexivo a citação de Moysés Vellinho, de que *Noite* é “um livro desconcertante”, para, então, estabelecer uma discussão acerca das motivações criativas de Veríssimo.

Para a autora do artigo em foco, *Noite* se constituiu, como assinala Vellinho, em um exercício de liberação de seu autor, ou seja, o de exorcização de fantasmas pessoais, ou uma espécie de autocrítica de Érico. Maria Eunice Moreira lembra ainda que, a princípio, o escritor negou as afirmações de Vellinho; contudo, em *Solo de Clarineta*, afirma ter sido “desmascarado” pelo crítico, no que se refere à novela *Noite* e aos motivos que o levaram à sua escrita, acrescentando que a novela passou a ser a “ovelha negra de seu rebanho literário”.

Quanto à *Noite*, apesar de sua estrutura diferenciada, como a ausência de substantivos próprios, o ambiente sombrio e a redução do número de personagens,

características inversas às utilizadas nas narrativas urbanas do autor, a autora aponta traços comuns entre a novela analisada e as demais escritas por Veríssimo; por exemplo, a utilização do ambiente urbano.

A poética da inversão é mencionada por Maria Eunice Moreira, já que se tem na narrativa a alteração da perspectiva do comum ou do valor das referências; enquanto a cidade “dorme”, coisas inimagináveis acontecem. Ela aponta a noite não como a ausência de luz, mas como a extensão do dia, que possui 24 horas; e o jogo claro/escuro como recurso do autor para salientar tal perspectiva. E assim como o dia, o homem é constituído de “duplos”: tudo é possível, dependendo do olhar lançado sobre o objeto ou a situação.

Concluindo seu pensamento, a autora afirma que a novela possui características femininas e masculinas, porque nela o autor não rejeita suas características anteriores e ainda experimenta novas técnicas. Por fim, a pesquisadora ainda indaga a respeito do caráter pessoal da obra de Érico, comparando, por exemplo, o “Desconhecido” em busca de sua identidade, com o autor, em busca de novas jornadas literárias.

Em seu ensaio denominado “Um ponto de vista psicanalítico”, Elis Busnello sugere que o protagonista sofre de transtorno “dissociativo” ou “conversivo”. O que implica a ocorrência de uma perda da integração normal entre as memórias do passado, uma perda da consciência da identidade, da integração das sensações imediatas, bem como do controle dos movimentos corporais, transtorno descrito classicamente como “histeria”.

Segundo a abordagem psicanalítica, a que se propôs o ensaio em questão, a perda de memória experimentada pelo personagem central e a sua fuga são, de uma parte, alívio para uma tensão e, de outra, uma forma de obter o perdão da esposa. O homem de gris apresenta, assim, uma sintomatologia associada a transtornos da função sexual, que se reflete fundamentalmente na dificuldade de lidar com a figura humana feminina, de disciplinar sua vida instintiva e de conviver com os aspectos mais primitivos de sua personalidade.

Ellis Busnello afirma que Érico adiou por muito tempo a conclusão da obra, aconselhando-se com amigos psicanalistas e, dessas ideias surgiu, certamente, a problemática da revivescência da visão infantil do ato sexual praticado pelos pais. Mas, segundo o autor do ensaio, o que se ganhou em espetacular e cinematográfico se perdeu em densidade, pois as lembranças infantis prejudicaram a força da

densidade psicológica e humana da novela. A construção da sua vida familiar poderia ter ficado implícita, mesclando fantasia e realidade, de forma a antecipar a prosa fantástica que iria caracterizar, naquele momento, o romance latino-americano.

Na sequência, Maria da Glória Bordini, no ensaio denominado “O mal da cidade”, aborda a temática da urbe, iniciando sua discussão com as representações da cidade ao longo dos tempos e seus paradigmas Atenas e Roma. A autora lembra que por um lado há a *Pólis*, como representação da sabedoria e da liberdade de expressão; de outro, a *Urbs*, como centro administrativo, corruptível e de discrepâncias sociais. A dicotomia presente na literatura, referente à temática destacada, configura-se de forma dual, a saber, tranquilidade e barbárie. Segundo Bordini, na esteira de Raymond Williams (1995, p. 31)

O dualismo que de início impregnava as atitudes emocionais, opondo o campo ora como forma mais natural e pacífica de vida, ora como lugar do atraso e das limitações, à cidade como centro de realizações, mas também de ruído, artifício e ambições, acaba por ser internalizado pelas grandes metrópoles, que passam a ver-se como um punhado de contradições, de associações positivas e negativas a um só tempo.

Na novela *Noite*, segundo a professora, as diferenças da cidade internalizam-se na figura do protagonista, quando ele esquece sua identidade e acaba por aceitar outra, desconhecida e repulsiva. Mesmo sendo visivelmente abastado em termos econômicos, algo que o diferencia dos demais personagens da trama, ele se deixa fazer refém e se fragilizar. O dinheiro que o Desconhecido carrega é o símbolo das instituições financeiras da grande metrópole, o possibilitador de trocas materiais e emocionais. E é a figura do prestador de serviços que está representada na figura do mestre e não a do industrial empreendedor, como seria comum em um processo de adiantado desenvolvimento econômico.

Porém, segundo a pesquisadora, a dualidade de representações da cidade também se manifesta na personagem do homem de branco, desprovido de ganâncias, também chamado de “O Vagabundo”, aquele que não trabalha assim como os demais personagens: prostitutas, cafetões e “prestadores de serviços” escusos. O monge, portanto, representaria uma possibilidade de mudança de rumo, uma salvação, um alerta contra o perigo.

A cidade, em *Noite*, ganha ares de personagem, o isolamento do herói se relaciona com a materialidade das ruas e dos objetos. O vai e vem típico de uma cidade de porte médio, ao entardecer, torna-se, para aquele homem sem raízes, algo de monstruoso e infernal. E as expressões sensoriais são recorrentes: calor sufocante, ar viscoso, asfalto com bafo de fornalha, tropel da multidão, tráfego é trovoadas e seus ruídos se fundem com as batidas do coração. A noite daquela cidade é típica de verão: quente, alegre e tumultuada; mas, para ele, tudo é suplício e, somente quando se afasta do centro agitado, é que percebe a cidade como algo a ser desvendado, menos perigoso, até mesmo familiar em um futuro próximo.

Maria da Glória Bordini também nos lembra que, no Romantismo, a visão da cidade se apresentava com estranheza e associada à perda da identidade, devido ao seu acelerado crescimento. Na obra de Érico Veríssimo, o protagonista sente-se nauseado diante do movimento constante de pessoas, seja no trânsito, no salão de danças do bordel ou no Pronto-Socorro. É como se não conseguisse reagir diante daquela movimentação aleatória e, sendo assim, apenas se deixa levar, sem escolha, sem identidade, numa espécie de paralisia.

A entrada das personagens femininas na trama, as prostitutas Ruiva e Passarinho, também representa a impotência diante daquele poder instituído pelo mestre, visto que são apenas mercadorias, ou melhor, bens de consumo dessa cidade. No entanto, é no encontro entre as duas classes sociais, representadas pela prostituta e pelo protagonista, que ele ultrapassa a situação de amnésico e impotente para alicerçar-se como consciente e sexualmente ativo.

A conclusão do ensaio se baseia na correlação existente entre o indivíduo e a cidade, lugar onde ele se perde, mas também se encontra e, assim como os demais, está à margem da corrente central da vida urbana e à disposição daqueles que a comandam no submundo. Típico burguês, ele acredita estar acima da “sujeira” do subúrbio; contudo, é o espaço onde experimenta, exorciza e expulsa seus instintos e, ao voltar para a casa, “lava as mãos”, como se lá nunca fosse voltar. Entretanto, segundo as palavras do homem do cravo, “ele há de voltar... esta não será sua última noite...”; a alegoria da noite passa a ser símbolo da imagem totalitária do espaço urbano, deixando de lado sua heterogeneidade, posto que “lá” todos se tornam iguais e os poderes são arbitrários.

E é o encontro do protagonista com o espaço estranho a tônica do ensaio “Sociologia da noite na novela de Érico Veríssimo”, de Jaime Ginzburg. Nele, o autor

afirma que o fato de Érico Veríssimo ter privado seu protagonista das faculdades mentais perfeitas permite perceber uma visão oscilante acerca dos acontecimentos, já que o familiar torna-se estranho e vice-versa, característica incomum na ficção brasileira, mas traço comum ao Surrealismo. Os diferentes lugares visitados pelo Desconhecido, lembra o estudioso, em sua jornada noturna, são representações paradoxais, assim como os interesses sociais são igualmente contraditórios. Há, ainda, para o professor, a ambivalência entre o bem e o mal, cabendo ao narrador tornar inteligível a confusão do protagonista e, ao protagonista, estruturar a desordem natural de sua falta de consciência.

Guinzburg aponta ainda interessantes dualidades presentes na novela. Dentre elas, o desconhecimento interno e externo do protagonista, ou seja, mostra-se estranho na cidade e para si mesmo; a mudança do foco narrativo, ora expondo o pensamento vivo do Desconhecido, ora distante e observador. Outra perspectiva aludida pelo crítico é a problemática do “enquadramento” de indivíduos como o Desconhecido, o mestre e o corcunda em nossa sociedade. O que indica uma outra história do Brasil, “em que posições de autoridade pública são relativizadas pela lógica inusitada do mundo marginal”.

Jaime Guinzburg destaca ainda o comportamento do narrador logo no começo da obra, destacando o perfil apresentado do protagonista “apenas uma das muitas centenas de criaturas que se moviam nas calçadas”, para, em seguida, afirmar que de perto ele demonstrava “algo de anormal”. A alusão representaria a situação política vivida pelo país na época de produção da obra, momento de luta contra as políticas de massa, que dissolviam os interesses singulares e tornavam o povo facilmente manipulável. A novela de Érico seria, para o autor em questão, um aviso quanto à necessidade de repensar as situações sociais dentro daquele esquema totalizante e abrangente.

O ensaio de Maria Luiza Ritzel Remédios, “As instâncias do sujeito em Érico Veríssimo e Reynaldo Moura”, promove uma comparação acerca das funções do sujeito na novela de Érico Veríssimo e em *Um rosto noturno*, de Reynaldo Moura, considerando as obras, *a priori*, como relatos confessionais, típicos da literatura do século XX.

Em relação à novela *Noite*, a ensaísta aponta os planos consciente e inconsciente como a temática total da obra e os relaciona, respectivamente, com o dia e a noite. Maria Ritzel menciona também, em seu ensaio, a dupla situação da

novela, situada entre o romanesco e o autobiográfico. A posição onisciente do narrador aproxima a novela de um estilo romanesco, mas a retrospectiva do relato, incluindo suas marcas temporais e a precisão na narrativa durante o trajeto do homem de gris, aproxima o texto da autobiografia e do diário, contendo, inclusive, elementos de autorretrato.

O narrador mistura os traços característicos de um gênero com o outro, e a narração da própria história pela personagem é delegada ao outro, de modo que o leitor poderá ser tentado a acreditar que, em *Noite*, os dois gêneros coincidem. Mas não é bem assim – mesmo que os efeitos produzidos mudem, a narrativa estrutura-se como uma enunciação dupla que nos dá até o fim a impressão de uma voz que mimetiza ela mesma. (In: BORDINI, 1995, p. 50)

O penúltimo texto do caderno em análise compara *Noite*, de Érico Veríssimo, e *Os Ratos*, de Dyonélio Machado. O ensaísta Cláudio Cruz alega ser independente do ambiente urbano, a trama vivida pelo personagem central da novela de Érico. Segundo Cruz, está na infância e no trauma causado pela quebra do espelho, a origem do conflito do Desconhecido.

A noite da cidade nada mais é do que sua noite particular, sustenta o ensaísta. O nome da mulher pensado desde o primeiro até o último momento da novela é signo fundamental dessa narrativa. O núcleo da ação está na falta, e também na presença de uma mulher. Cruz assinala também que a cidade é apenas um veículo no enredo, e não um ponto “chave”.

Por fim, reafirma o espanto causado pela publicação de *Noite*, nos leitores de Érico Veríssimo, acrescentando que a novela poderia ser a representação do *alter ego* do autor em relação à temática do machismo, típica do gaúcho, o “Centauro dos Pampas”, citado em trecho da obra em questão. *Noite* seria, nesse sentido, um tratado quanto à culpa em relação ao tratamento destinado às mulheres na época.

Encerrando o caderno organizado por Maria da Glória Bordini, o ensaio “Ação dos editores e dos críticos”, de Márcia Helena Saldanha Barbosa, compara a edição e a crítica que a novela *Noite* recebeu em seu lançamento no Brasil e nos Estados Unidos. Na primeira parte de seu texto, Márcia Helena Barbosa esclarece que a descrição dada à obra, em sua primeira edição no Brasil, pela editora responsável – a Globo – dá ao futuro leitor a impressão de tratar-se de uma obra “inacabada”. A sensação de mistério proposta pela novela fica sufocada por expressões sugestivas de que a obra é incapaz de falar por si mesma, como se o Desconhecido que cerca

o enredo fosse uma espécie de falha de seu criador. São indícios de que dificilmente ela será compreendida, distanciando o público do objeto e, conseqüentemente, prejudicando a imagem da novela.

As afirmações ambíguas podem levar o leitor a pensar que as questões não respondidas, isto é, as indeterminações constituem-se em falhas da obra. As frases impressas nas abas sugerem também que, não descobrindo qualidades no novo livro, os editores lembram o reconhecimento alcançado pelo autor no passado, vindo aí a forma de apelo mais eficaz para incentivar o consumo. (In: BORDINI, 1995, p. 61)

Aproveitando as palavras de Flavio Loureiro Chaves, a ensaísta aponta que a crítica não favoreceu a promoção da novela *Noite*, o que pode ser explicado pelo fato de que era esperado o último tomo da trilogia *O Tempo e o Vento* quando Érico Veríssimo lançou a novela, que “fugia” a sua temática habitual. Segundo o crítico, o público ainda estava embriagado pela questão épica e histórica proposta em *O Tempo e o Vento*, e o desfecho de sua trajetória era aguardado pelo público e pela crítica. *Noite* foi uma surpresa que “desorientou” até os mais fiéis leitores da obra do romancista gaúcho; e diante desse fato, a crítica preferiu calar-se.

Nos Estados Unidos, a primeira edição da obra foi lançada em 1956, traduzida por Linton L. Barret e manteve seu título original. Nas abas do livro, lê-se a ênfase ao autor e estão resumidos os principais pontos da novela, como a amnésia do protagonista, o medo de ser um assassino e os companheiros que faz durante sua peregrinação. A narrativa é descrita como pertencente ao gênero de terror e mistério, incluindo termos como “horror”, “diabólicos”, “forças do mal”, entre outros. Barret conclui, afirmando que o terror só chega ao fim no raiar do dia, privando o leitor dessa descoberta.

Segundo a ensaísta, a novela é lançada nos Estados Unidos com recorrentes menções a *O Tempo e o Vento*, como garantia de qualidade, atrelada à experiência de seu autor. Apesar de situar a novela como uma narrativa de horror, os produtores nos Estados Unidos percebem na mesma um forte apelo psicológico e reforçam-na como “impressionante”, atraindo a atenção do público leitor.

Os jornais da época afirmam ser Érico Veríssimo “brilhante” e baseiam a qualidade da novela na fama do autor brasileiro; porém, alertam para a possibilidade de “pesadelos” nas mentes mais sugestionáveis, qualificando em definitivo a obra como aterrorizante. Outros fatores relevantes na crítica americana dizem respeito à

psicologia discutida em *Noite*: alguns críticos enquadram-na como um tratado médico acerca da problemática da perda de memória. A comparação com *O Tempo e o Vento* é inevitável em todas as manifestações da crítica que, embora não sejam profundas, demonstram entusiasmo em relação ao livro, o que contribuiu para que a obra fosse bem-recebida pela crítica e pelos leitores norte-americanos.

A importância adquirida pela narrativa, conforme define a revisão bibliográfica da crítica, suscita o encaminhamento a uma análise mais criteriosa da obra. As referências feitas à mesma pelos leitores especializados funcionam como mote para uma investigação mais densa. E dos vários índices que a obra sugere, o estudo da personagem toma relevo, conforme se vê evidenciado a seguir.

1.2 Diálogos literários

O voltar-se à noite, conforme faz Veríssimo, remete, no âmbito da tradição literária brasileira, ao poeta Álvares de Azevedo que, em 1855, publica *Noite na taverna*. A taverna do escritor romântico da segunda geração², criada cem anos antes do café-restaurant de Érico Veríssimo, pode ser associada à novela do escritor gaúcho, posto que, no conjunto de contos de Álvares de Azevedo, a noite é exaltada como protetora daqueles que nela se regozijam, explorando a capacidade de inversão gerada pela mesma. Na taverna, “amigos” bebem e discutem a existência ou não de Deus, falam da morte, do prazer e da prostituição. Narram seus feitos bizarros como se fossem meras aventuras de marinheiros ou pescadores que dizem ver sereias ou monstros marinhos; porém, na voz das personagens de Álvares de Azevedo, as criaturas são humanas – ou quase –, mães que assassinam filhos, homens que roubam jovens mortas e as mantêm como amantes, atos de antropofagia, entre outros. Naquela taverna, sob o efeito do vinho e da companhia dos demais notívagos, o homem é mero passageiro sombrio na derradeira viagem lunar.

² Manuel Antônio Álvares de Azevedo, nasceu na capital de São Paulo, no dia 12 de setembro de 1831. Pertenceu à segunda geração do período romântico conhecida como “mal do século”, em que a temática da morte prevalecia. Álvares foi mais além do que simplesmente pensar e poetizar a morte: ele tratou de temas em sua obra como a necrofilia, o assassinato, o sexo e a embriaguez. A existência humana foi abarcada em seu sentido mais obscuro e estéril, e em *Noite na taverna*, nos feitos narrados pelos “amigos” da taverna e da vida noturna, o autor explorou ao máximo a capacidade do notívago de praticar todo e qualquer pecado como se estivesse amparado ou protegido pela noite que o cerca, em nome do prazer que a noite proporciona. No célebre livro de Álvares de Azevedo, tudo é válido.

- Cala-te Johann! Enquanto as mulheres dormem e Arnold-o-louro cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal? Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças? (AZEVEDO, 1973, p. 27)

São várias as passagens da novela de Érico que remetem à *Noite na taverna*. Na obra de Álvares de Azevedo, as mulheres também exercem grande influência no destino dos homens, assim como em *Noite*. A paixão e o desejo por elas fazem dos amigos, reunidos na taverna, assassinos, sequestradores, traidores. E, embora em *Noite* o assassinato não se confirme fisicamente, está sempre presente na imaginação do protagonista e implícito nos atos do corcunda. Outra relação significativa entre as obras é a personificação da noite, que quase recebe um caráter de entidade. O que observamos no Capítulo VI, que se intitula “Johann”:

Meia hora depois tomei-lhe a mão com sangue frio e disse-lhe ao ouvido:

- Vossas armas, senhor?
- Sabe-las-ei no lugar.
- Vossas testemunhas?
- A noite e minhas armas.
- A hora?
- Já. (Op. cit., p. 84)

Ainda no Capítulo VI, as personagens brindam ao duelo que se estabelecerá e a personagem Artur derrama algumas gotas de vinho pela janela, em oferta à noite, dando a ela uma denotação semelhante à do deus Baco³, por exemplo, a quem se derramava vinho em sinal de devoção e respeito.

Enquanto o mestre da novela *Noite* reflete a respeito de Deus e os anjos serem ou não moscas e utiliza-se de citações bíblicas para impressionar, o narrador de *Noite na taverna* faz comparações irônicas entre os apóstolos de Jesus e a personagem Claudius, para reafirmar o estado de embriaguez em que se encontrava o homem.

Estava ébrio como o defunto patriarca Noé, o primeiro amante da vinha, virgem desconhecida até então e hoje prostituta de todas as

³ Baco foi o nome dado pela tradição romana a Dionísio, deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Proveio ele do Oriente e dominou toda a Grécia, chegando a ser colocado pelos gregos no Olimpo, gozando da mesma dignidade dos outros deuses de culto oficial.

bocas... Ébrio como Noé, o primeiro borracho de que reza a história!
Dormia pesado e fundo como o apóstolo São Pedro no horto das
Oliveiras... O caso é que ambos tinham ceado à noite...⁴ (1993, p.
81)

Outra semelhança entre as obras é a relação de companheiros, estabelecida
entre o homem e o diabo, tão recorrente na novela gaúcha e que também está
representada em *Noite na taverna*.

Então, mulher, acordai do lodo
Onde satã se pernoitou comigo,
Onde inda morno perfumou seu molde
Cetinosa nudez de formas níveas. (...) (AZEVEDO, 1973, p. 79)

2 DESCONHECES A TI? ENTÃO TE BUSCA.

2.1 O cenário se descortina

...era como a sombra de um corpo inexistente.

Ninguém. É com esse pronome indefinido que a novela de Érico Veríssimo principia. É já o indício do que permeará o restante da narrativa: nela não há uma localização precisa, apenas uma cidade estranha onde *ninguém* reconhece o protagonista, tampouco ele mesmo; não há nomes próprios; não há uma segunda visão dos acontecimentos, pois narrador e protagonista se confundem em uma visão sobre o mundo novo que se descortina na noite da estranha cidade.

Para Boris Upensky, em *A poetics of composition* (1973), a postura narrativa de conectar o narrador à percepção da personagem principal é o tipo de condução mais comum. As ideias, incluindo a percepção espacial do narrador, são definidas através do olhar da personagem, daquilo que lhe chama atenção, integrando também seu vocabulário, pensamentos e, no caso de *Noite*, as representações sinestésicas frequentemente exploradas no decorrer da obra.

A novela de Érico Veríssimo possui uma estrutura singular, na qual a ação é contínua, pois, como observa Regina Zilberman, em seu ensaio “Roteiro de Leitura”, não possui divisórias de capítulos. As personagens – foco deste estudo – são apresentadas e construídas com base em seus componentes mais singulares, que envolvem as características físicas e os dramas psicológicos. O espaço – uma cidade aparentemente grande – confunde-se com a personagem central da trama, pois em ambos o ambiente é opressor e tenso, sufocante.

O enredo da inebriante novela do autor gaúcho envolve um homem sem memória, que “nasce” em uma movimentada esquina da cidade, não sabe onde está, mas sente que algo de grave lhe aconteceu e o fez chegar até ali. Na ânsia de fugir de algo que ele próprio desconhece, acaba por chegar a um vulgar café-restaurant de beira de cais, onde conhece as personagens que o guiarão na noite e na volta para si mesmo. Segundo Flávio Loureiro Chaves, em texto introdutório ao volume *Noite*,

Ao contrário do ambiente solar de *O Continente*, onde tudo transcorre em íntimo contato com as forças vitais do mundo natural (...), logo às primeiras páginas de *Noite* o escritor propõe o clima

opressivo de um cenário estreito e constrangedor, restaurando-nos na medida do nosso mundo presente. (1975, p. 05)

Ainda no texto de introdução, Chaves escreve que, primeiramente ele é o homem de gris, em letras minúsculas e, também, conforme o narrador apresenta, “apenas uma das muitas centenas de criaturas humanas que se moviam nas calçadas”. Um homem que se veste com uma cor mediana – entre o preto e o branco –, de estatura mediana, de idade mediana, somente mais um, quase *ninguém*. Posteriormente, já no oitavo parágrafo, ele recebe um “nome”, grifado com inicial maiúscula: o Desconhecido.

A personagem será chamada, durante todo o transcurso da intriga, como o Desconhecido; e esse elemento possui um duplo sentido revelador dos dois extremos de um mesmo paradoxo: é um desconhecido no mundo que percorre fisicamente, é um desconhecido para si mesmo. (p. 07)

Como um estrangeiro, ele não reconhece o idioma falado pelo jornalista que repete “*díaranô*” incessantemente. Nada ali lhe é familiar, tampouco a própria pessoa. A primeira possibilidade de salvação daquela crise existencial parece ser o parque, com sua tranquilidade, que contrapõe o barulho e o calor sufocante da cidade grande, cujas ruas não têm nome nem norte, assim como ele. O sociólogo Jaime Ginzburg (1995, p. 42) considera nosso protagonista numa condição de desconhecimento geral, diante da multidão e de si mesmo:

A personagem principal de Noite é apresentada como o Desconhecido. É um desconhecido enquanto figura integrante da multidão de passantes, todos inominados para o olhar que observa a massa. Mas também é desconhecido em outro nível: internamente. Tendo perdido sua memória, ignora sua própria identidade, não lembrando de seu nome até o final do relato. Desconhecido para si mesmo e para os outros, em meio à multidão, o protagonista constantemente se coloca perguntas, incerto quanto ao próprio passado.

Na tentativa de acalmar-se e lembrar quem é e de quem são os objetos que carrega, o homem de gris, nos seus trinta e poucos anos de idade, acaba por pensar na hipótese de ser um assassino ou assaltante, um procurado pela justiça talvez. A insegurança que lhe consome em meio ao movimento e aos ruídos típicos de um

final de tarde no centro de uma cidade faz com que ele procure refúgio no parque, onde as luzes são suaves e o silêncio prevalece. O espaço no qual ele se encontra, a cidade, segundo Maria da Glória Bordini, é comparável ao inconsciente do herói, aparece com um ser vivo, a ponto de devorá-lo. E assim como o espaço que se confunde com a personagem, o tempo da narrativa também parece pertencer-lhe e fundir-se a ele.

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. (1993, p. 2)

Associa-se a essa ideia a teoria de Henri Lefebvre, de que a rua é desordem e “essa desordem vive”. A relação do protagonista com a cidade nesse momento da novela faz com cada vez mais ela pareça assustadora; o caráter monstruoso do lugar cresce em conformidade com o medo e a confusão que se instauram no Desconhecido. No dizer de Maria da Glória Bordini (1994, p. 33),

Ao seu redor, e indiferente a seu mal-estar, a cidade continua sua vida de movimento e luz: as pessoas comentam o calor, riem-se, os anúncios de neon tremeluzem, coloridos, as vitrinas estão iluminadas (...). A noite de verão é como tantas outras, mas a fusão do herói com os aspectos urbanos disfóricos a transforma num suplício, do qual ele busca refrigério no Parque, representação da natureza bucólica.

Tal qual a cidade, múltipla, contraditória e misteriosa, o homem conturbado que Érico Veríssimo nos apresenta está em uma vertiginosa crise de pânico. A patologia associa-se à falta de memória. A noite da cidade, com sua ausência de luz e cegueira, representa a noite interior do protagonista, sua falta de clareza acerca de si e de sua história. No artigo “Um ponto de vista psicanalítico”, Ellis Busnello sugere que o homem de gris sofre de transtorno dissociativo ou conversivo, em que ocorre uma perda da integração normal entre as memórias do passado, perda da noção de identidade e da integração das sensações imediatas; transtornos associados à histeria.

Ainda no parque onde buscou asilo – ou solidão –, o Desconhecido tem seu primeiro encontro significativo: com a estátua da índia nua. Ao deparar-se com ela,

“primeira amizade que fazia naquela cidade estrangeira”, nota-se que a dificuldade em reconhecê-la como um objeto e a carência que demonstra quando está diante da figura feminina representam um conflito ainda por vir na novela: o Desconhecido possui, em seu mistério, algo do universo feminino. Logo no segundo parágrafo, sabe-se que há um nome de mulher que o vinha atormentando e que ele vinha repetindo mentalmente. E é nessa relação de amor e ódio com a figura feminina que também se constrói o protagonista vestido de gris.

Na fuga do parque, visto já não ser seguro, com suas estátuas nuas e casais de namorados camuflados, ele busca novo abrigo na antes temida cidade, cheia de luzes e buzinas de carros. E é em uma das vitrines da cidade, a qual ele já estava considerando uma possível “amiga”, que ele se enxerga. Através da vidraça ele reconhece o outro. Aquele outro que repetia seus gestos e olhava-o ininterruptamente. O *outro* que era *ele*, numa duplicidade arrebatadora. Então o Desconhecido chora diante da vitrine, diante da mercadoria que mais desejava possuir naquele momento e que a farta quantia em dinheiro guardada na carteira não lhe podia ofertar: a verdade sobre si mesmo. Não reconhecia sequer a própria voz e suas pernas pareciam não lhe pertencer. A relação que se estabelece entre o homem e sua imagem neste instante da narrativa agrega o impacto dos paradoxos corpo e alma, uma vez que ambos se complementam, embora se desconheçam.

Simbolicamente, valem as seguintes considerações:

As religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho (...) e reencarnar no mesmo corpo ou em outro. A representação que o homem faz de si mesmo é desdobrada. A psicoterapia conhece, por seu lado, fenômenos de desdobramento histórico ou esquizofrênico da personalidade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 353)

Segundo Andréa Semprini, o olhar do outro é parte formadora da nossa identidade, o julgamento que fazemos acerca da identidade do outro e o que recebemos em troca interferem a ponto de afetar as identidades em questão. O protagonista Desconhecido de *Noite*, enquanto não é olhado pelos outros, tampouco reconhecido, encontra no próprio olhar refletido no espelho da vitrine o único julgamento pertinente daquele momento, e o mesmo nada revelam, além de um estranho: *ele* e o *outro* ainda são *ninguém*.

2.2 O mergulho na noite interior

O protagonista é, em princípio, apenas um homem perturbado, sofrendo de amnésia, que desconhece sua identidade e vê-se deslocado de toda e qualquer coisa que o direcione; é como um romance sem tempo, espaço ou enredo, apenas linhas em branco que deslizam sem um eixo regulador. A personagem principal da novela *Noite* enquadra-se na concepção de “herói problemático”, de Georg Luckács. Nesse sentido, torna-se oportuna a consideração de Beth Brait (1990, p. 39)

Luckács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo de conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopéia clássica e o conto, de outro.

Porém, o “desconhecimento” que sofre o homem de gris no início da trama nada mais é do que a explosão de um sentimento adormecido desde criança, um trauma que explode na introspecção como mecanismo de fuga. Essa revelação não se dá repentinamente, mas sob a forma de *flashs*, pequenas lembranças que, aos poucos, revelam para o leitor e para o próprio personagem, o motivo do peso que carrega, o qual ultrapassa o fardo de estar carregando um relógio e uma grande quantia em dinheiro que ele julga não lhe pertencer, mas o martírio de carregar-se, de ser quem é, sem admitir-se.

Naquela “fuga” do movimento urbano, o herói depara-se com outro lugar, outra realidade, que chegou a lhe parecer até mesmo “outra cidade”. Ali, no espaço simples e despojado, defronta-se com as casas pouco iluminadas por fracas luzes de lampião:

De longe em longe um lampião alumia frouxamente um trecho da calçada. As casas eram quase todas baixas e de aspecto pobre. De dentro de algumas vinham vozes cansadas. O Desconhecido lançava olhares furtivos para aquelas salas estreitas que cheiravam a mofo ou a cozinha, e onde se moviam vultos à luz triste de lâmpadas nuas. (1993, p. 12)

A narração direcionada para um atilamento de estranheza diante daquelas casas e ruas pobres, em que os substantivos são ricamente adjetivados na direção de personificá-los, como “vozes cansadas”, “luz triste”, “lâmpadas nuas”, revela que o homem de gris não pertence àquele lugar ou àquela realidade: sua condição social é outra. O dinheiro que portava e que antes lhe causava a impressão de um furto, agora é passível de pertencer-lhe realmente. Sua passagem, embora curta, por esse recanto da cidade, é reveladora também em outros aspectos.

Logo na página catorze, percebe-se a primeira revelação acerca do comprometimento de uma possível relação problemática, envolvendo o Desconhecido e a figura matriarcal. “Vem pra casa, meu filho!” foi a frase que ele ouviu, enquanto andava absorto por entre ruelas mal-iluminadas daquele bairro. A reação dele foi seguir a voz, obediente. Ao utilizar o adjetivo grifado, Érico atenta o leitor para um filho, pois, até então, tínhamos talvez um marido ou um amante que lembrava incessantemente um nome de mulher; tínhamos talvez um assassino ou ladrão; mas, agora, nessa oração imperativa, percebemos um filho. E não um filho que foge ou reage, mas um filho que obedece, que nasce no discorrer do enredo. A própria noite como tempo/espço/personagem da novela de Érico representa também o nascimento de uma existência: é nela que as máscaras caem dos rostos daqueles que se despem de suas personagens familiares ou públicas, como o político que procura uma casa de encontros de luxo para deliciar-se com uma moça “novata” na profissão; ou assumem seu espaço como produto de desejo, naqueles que delas necessitam para viverem noturnamente, como as prostitutas tão sensuais sob a meia luz das boates.

A noite e a cidade, na análise de Meletinski (1998, p. 24), adquirem um caráter de relação entre mãe e filho, nascimento e morte, perda e descoberta:

O útero fértil da Grande Mãe é expresso pelas imagens do dia, do mar, da fonte, da terra, da caverna, da cidade. Neste estágio, corresponde à estada da criança no útero materno (a identidade de filogênese e ontogênese!), a morte e o nascimento têm lugar a cada noite, e a existência antes e depois da morte é idêntica. A este estágio corresponde também a união incestuosa direta inocente com a mãe.

O homem de gris é alvo. Primeiramente de si próprio e de sua incapacidade de se autorreconhecer; mas também é alvo da cidade que lhe soa estranha e ameaçadora, com uma população de ofensores e perseguidores. Contudo, sua

fraqueza espiritual lhe acompanha muito antes da perda de memória e do encontro consigo mesmo, em uma esquina da cidade. A fragilidade é seu *Karma*, desde a infância.

Uma das tias lhe cantava baixinho uma canção antiga que falava de cavaleiros-andantes, princesas e dragões. Adormeceu embalado pela voz de vidro e sonhou que estava perdido num castelo assombrado. Acordou em pânico e, vendo-se sozinho, desejou urgentemente a companhia da mãe. (1993, p. 116)

2.3 As reminiscências

As lembranças infantis são a chave que permitirão o desvelamento do mistério sobre o Desconhecido, pois é através do retorno ao passado distante que o protagonista resgatará sua história recente. E para que a criança dentro dele ressurgisse e lhe indicasse o caminho de volta a casa, Érico, sabiamente, colocou-o em perigo, personificado basicamente em duas figuras: dois personagens que fazem da narrativa do autor gaúcho um mar de inversões poéticas e reveladoras; as representações do mal, dos pesadelos infantis, do proibido: são eles o corcunda e o mestre.

O homem de gris, sem memória ou paradeiro, chegou então ao local onde o ponto de partida é também o de chegada: o cais. Entrou num café-restaurante e, sentindo-se audacioso por tal feito – entrar naquele recinto e sentar-se a uma mesa –, nosso protagonista inicia sua jornada de reconhecimento do submundo da cidade e também de si mesmo.

Não saberia explicar nem a si mesmo como tinha ido parar dentro daquele café-restaurante. O certo era que ali estava sentado a uma mesa, um tanto surpreendido da própria audácia. (...) A luz fluorescente que iluminava a sala quadrada e razoavelmente ampla, dava às caras dos presentes uma certa lividez arroxeadada. (...) Sentiu que havia mais gente na parte do salão que ficava às suas costas. Não voltou a cabeça para trás, mas ouvia as vozes que vinham daquele setor, ouvia principalmente uma risada de mulher, viciada, rouca, obscena. (Op. cit., p. 16)

A simbologia proeminente desse lugar revela a necessidade do “esvaziamento” da própria identidade, para depois repô-la e, de preferência, fortalecida. O cais é, ao mesmo tempo, a junção do positivo e do negativo; do bem e

do mal. É ali que trabalhadores ganham seu sustento e o de suas famílias; é ali que prostitutas seduzem pais de família e destroem seus lares. É ali também que navios partem carregados de mercadorias, pessoas e esperanças; é para ali que muitos deles nunca retornam. É no cais que as pessoas se despedem; é no cais que elas se encontram.

Na novela de Érico, a chegada “audaciosa” do peregrino ao lugar em questão revela que ali chegava um homem, vestido de gris, sem documentos ou referências, mas é a partir desse lugar revelador que ele retornará de sua viagem ao submundo da noite e de si mesmo, retornará para o *eu* e deixará de ser aquele *outro* da vitrine.

No café-restaurant, o Desconhecido observa. Sinestesticamente articulado, o texto revela um lugar cheio de cheiros, cores e texturas; são copos de cerveja que recebem olhares afetuosos, batons vermelhos sugestivos de putrefação, travessas de bifes acebolados e batatas fritas gordurosas. Aos objetos assemelham-se as pessoas: homens gordos; mulheres em decomposição devido aos anos dedicados à prostituição; o dono do bar que mais parecia um daqueles pepinos em conserva que boiavam esverdeados. Mas, analisando tais contrastes, recorrentes no texto, em que tudo o enojava e, ao mesmo tempo, despertava-lhe o apetite, a figura da “noite” é aquela que simboliza mais diretamente a inversão de valores presente em toda a novela de Érico Veríssimo. Para Lúcia Militz (1986, p. 57),

A representação desses espaços na noite da cidade mostra que a noite inverte a ordem do dia. O que é bom se torna mau. A história é outra, o que predomina é o sórdido, a prostituição, a farsa, a liberação, a fantasia, o inconsciente, o sexo pervertido.

Quando o homem de gris conhece o primeiro notívago que o conduzirá, o corcunda, emerge o mesmo sentimento de repulsa, acompanhado de uma estranha “atração” que sentia pelos odores e comidas do café-restaurant.

Foi nesse momento que o Desconhecido sentiu que alguém o observava com insistência. Numa mesa próxima achava-se uma estranha criatura, que a primeira vista lhe pareceu mais um bicho do que um ser humano. Era um corcunda. Não estava propriamente sentado na cadeira, mas empoleirado, e olhava alternadamente para ele e para o papel que tinha sobre a mesa e no qual escrevia alguma coisa. (...) a figura do homúnculo o seduzia de tal forma, que já não podia desviar os olhos dela. (1993, p. 18)

A primeira impressão que o homenzinho causou foi a de um suposto policial, já que escrevia enquanto olhava atenciosamente para o protagonista. Mas logo que se aproximou e travou uma conversa, a ideia foi dissipada. A caderneta que carregava não era um bloco de anotações, mas sim um bloco de desenhos que fazia enquanto admirava as “caras” dos frequentadores da noite.

A conversa entre as personagens assemelhou-se a um monólogo, visto que o anão falava, narrava, perguntava e o Desconhecido apenas ouvia, num misto de fascinação e medo, acuado, porém inerte. Uma reação quase infantil diante de uma figura que lhe causava pavor, sentimento logo percebido pelo corcunda, que o usou como ferramenta de domínio e persuasão.

Os anões, por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do inconsciente. São, então, aproximadas da imagem do louco e do bufo, mas podem participar de toda a malícia do inconsciente e demonstram uma lógica que ultrapassa o raciocínio, uma lógica dotada de toda força do instinto e da intuição. Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são seres de mistério e suas palavras afiadas refletem a clarividência. (...) Com seu pequeno tamanho e, às vezes, uma certa deformidade, os anões foram comparados a demônios. Não é mais só que eles simbolizam então, mas um fracasso ou erro da natureza, com muita facilidade atribuídos a uma falta. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 49)

Através do desenho-retrato que o corcunda fez do Desconhecido, observa-se que o desenhista astutamente percebeu naquele “desconhecido” – visivelmente pertencente à outra classe social pelo terno que usava e pelo fato de ser o único a beber água naquele bar de beira de cais – uma possibilidade de ganho, de uma nova diversão, e/ou uma tentativa de interpretar, de configurar o estranho homem, aparentemente tão distante daquele universo.

- O que me interessa é o drama que cada pessoa traz dentro de si e não aparece no exterior, mas que em certos casos, como o seu, se reflete nos olhos. Seu olhar me contou quase tudo. Mas não se impressione: sei guardar segredos. (1993, p. 20)

A relação que se estabelece entre eles durante toda a novela é o paradoxo entre classes e aspectos. O homem de gris, pela linguagem que manifesta através

do narrador, pela aparência física, pelo poder aquisitivo que possui e pela indiferença diante de temas como a guerra, por exemplo – como na sequência em que eles se encontram com o comendador que aguardava uma prostituta em uma casa de encontros de luxo –, demonstra fazer parte da burguesia. Fato comprovado quando as memórias do mesmo começam a emergir. Já o nanico representa a classe social marginalizada, possui uma aparência que beira ao horrendo, não tem profissão definida e afirma que “marinheiros e prostitutas são sua gente”. O corcunda representa na novela de Érico Veríssimo tudo aquilo que é avesso ao socialmente aceito, *e/le* é a poética da negação/inversão em seu mais sublime aspecto.⁵ Nas palavras de Lígia Militz (1986, p. 57),

O anão corcunda concentra, física e moralmente, as aberrações da forma e da mente humana tradicionais. A estranheza quanto à normalidade é a sua característica e ele é a personagem que mais aparece zoomorfizada. Chipanzé, ratão de esgoto e voz de araponga são algumas de suas identificações; mas paradoxalmente é um artista, desenhista da noite, cujos objetos-modelos também não são os convencionais. Sua poética simboliza a própria inversão que a noite opera na história tradicional.

A forma como o homem de gris descreve seu companheiro noturno, com seus cheiros azedos, sua semelhança a um animal, sua maneira rústica de comer, salpicando-se de farofa, demonstra as diferenças protuberantes que existem entre eles. Diferenças que apontam para as classes sociais às quais eles pertencem, pois, se para o protagonista os hábitos do “homenzinho” lhe parecem repugnantes, é sinal de que no mundo “esquecido” pelo Desconhecido figuras como o corcunda dele não fazem parte, ou não são aceitas.

Diferentemente do corcunda, no aspecto e nas maneiras, outra personagem se apresenta: o mestre. Ele é introduzido na obra através do corcunda, que, satisfeito por ter tão venerável e elegante amigo, descreve-o para o Desconhecido como um “sujeito fabuloso, tão cheio de lábias que parece impossível alguém dizer não para ele”.

Homem de idade indefinida, alto e esguio, trazia ele, numa elegância exagerada de ator, uma roupa de sarja azul-marinho, muito bem

⁵ No subcapítulo 3.1 a personagem em questão será analisada com maior profundidade.

cortada, camisa branca, gravata grená, chapéu de feltro negro e sapatos de duas cores. Na botoeira do jaquetão chamejava um cravo vermelho. (...) O homem do cravo vermelho descerrou os lábios num sorriso urbano, deixando à mostra os dentes um pouco salientes, amarelados e pontudos com algo de desagradavelmente canino. (1993, p. 23-24)

2.4 Eu e os outros

Aqui se estabelece outra relação de poder dentro da obra, o homem de gris é incapaz de dizer não ao nanico e esse é fiel e submisso ao “mestre”. O homem do cravo – como também é chamado o mestre, devido ao cravo que leva na lapela – representa o *duplo* em *Noite*, pois ao mesmo tempo em que possui aparência admirável, formalmente vestido e exageradamente vaidoso, mantém amizades no submundo e vive de forma ilícita, além de fazer analogias às sagradas escrituras para fundamentar suas atitudes pouco louváveis. Segundo Maria Eunice Moreira (1995, p. 20),

Imorais e corruptos à luz do código moral da sociedade burguesa, duplos bizarros – anão / esteta, cáften / ex-seminarista – ambos demonstram que seus valores morais regem-se por outros parâmetros. Para o homem do cravo vermelho, é incompreensível tanto a atitude da ciência oficial que recusa o exame do fenômeno da mediunidade observado no anão, como a parcialidade da Bíblia, porque, em sua opinião o livro sagrado pende para o Bem, quando suas páginas estão impregnadas do Mal.

O paradoxo em questão serve para reforçar a imagem negativa da personagem, pois sustenta a ideia de que ele é capaz de utilizar qualquer artifício para alcançar seus objetivos.

A arte representa, em todas as culturas, animais em duplicata, serpentes, dragões, pássaros, leões, etc. não se trata de uma simples preocupação de ornamentação, nem é isso o indício certo de uma influência maniqueísta. Os animais representados têm, todos, uma dupla polaridade simbólica, benéfica e maléfica. (...) O leão, por exemplo, simboliza por sua força, ao mesmo tempo o poder soberano e o apetite voraz. (...) Por vezes, a duplicação apenas reforça, redobra o sentido de um dos pólos do símbolo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 353)

Quando o mestre – ou príncipe, ou homem do cravo vermelho – entra no café, é automaticamente descrito pelo olhar do protagonista. Apesar de delinear algumas críticas, como ao fato de estar exageradamente elegante como um ator, a descrição não desmente a opinião do nanico a respeito de seu amigo bem-relacionado. Ele consegue também impressionar o Desconhecido, impactar-lhe. Sua imagem representa a “noite viva”, pois admite que “troca a noite pelo dia”, e é na noite que a personagem tem forças. Para avigorar tal ideia, suas características possuem singularidades vampirescas, como os dentes caninos sobressalentes, os olhos vítreos e um passado de expulsão da Igreja Católica, numa relação indireta com a personagem bíblica Lúcifer:

Em hebraico a palavra “lúcifer” significa “portador da luz”, e esta era realmente a função deste anjo, que integrava o exército de Deus. De acordo com uma das versões da história, Lúcifer, na hierarquia divina, ocupava o segundo posto no comando do reino do Senhor. Na posição de chefe de todos os outros anjos, sua função era de trabalhar como instrutor da humanidade. E quando Deus necessitou de um voluntário para vir à terra com o objetivo de fortalecer e iluminar a espécie humana, através das provas e tentações, Lúcifer se apresentou. Já na terra, ele começou a colocar a humanidade à prova e a deleitar-se com sua missão; esquecendo-se que estava trabalhando para o Senhor. Furioso com sua postura, Deus expulsou Lúcifer do céu e como ele não tinha para onde ir, criou o inferno. (FONSECA, 1994, p. 21)

Os olhos do homem do cravo vermelho causam grande impressão no Desconhecido; grandes, verdes e vítreos como as “bolitas de gude” com que os meninos brincam. Por serem incomodamente escrutadores, o homem de gris prefere fugir em sua imaginação para uma situação em que brinque com os olhos do outro a ter que se perceber analisado por eles.

Agora ele era de novo menino e estava acorrido no meio da rua a jogar gude com os olhos do outro. (...) O homem de gris fitava a mesa, onde os olhos de ágata rolavam por entre os pratos, garrafas e copos. (...) tinha de encarar o outro. Por fim, como último recurso, arrancou os olhos de ágata de suas órbitas e distraiu-se a brincar com eles. (...) O Desconhecido passou pelas faces a manga do casaco. De novo teve nas mãos os olhos de ágata. Agora não brincava com eles: esmagava-os, sentindo-os visguentos nas pontas dos dedos. (1993, p. 24-5; 31)

O mestre começa uma “investigação” a respeito do Desconhecido, visto que, depois de várias perguntas, o mesmo continuava calado, imerso em sua brincadeira de gude a fugir de tudo aquilo que o incomodava, até porque nem ele mesmo sabia quem era ou o que fazia ali. O poder do mestre de descobrir verdades ocultas era conhecido e, segundo o corcunda, servia até de recurso para a polícia quando alguém se negava a confessar algo.

Através da aparência física do protagonista desmemoriado, o homem do cravo começa a deduzir informações que posteriormente serão confirmadas, como o fato de ser casado, sua idade beirando os trinta anos, sua provável profissão bem-remunerada e sem a exigência de esforços físicos. Em verdade, as hipóteses lançadas pelo mestre nada tinham de extraordinário, visto que o Desconhecido usava aliança de casamento, carregava consigo muito dinheiro, vestia um terno de alta costura e não fazia parte daquele local da cidade. Todavia, diante da fragilidade emocional do homem de gris, toda e qualquer informação vinda daquele sujeito sombrio e assustador tomava ares de uma terrível verdade que poderia vir a prejudicar-lhe.

E é embasado nessa possibilidade, que o Desconhecido prefere manter-se em companhia daqueles “seres da noite” a escapar-lhes e ser descoberto; ou pior, nunca saber realmente quem era. A tentativa de descobrir quem era o homem rico que entrara no café em tão fortuita noite era, para o cáften e para o corcunda, uma possibilidade de lucro; mas, para o Desconhecido, transformava-se em uma alternativa de autodescobrimento, assustadora, mas necessária.

Pois essa sua atitude obstinada é um erro. Nós poderíamos ajudá-lo, o nanico e eu. Você não é o primeiro que nos procura numa hora de aperto. Não será o último. (...) Mas o que podemos fazer se o cidadão continua a dizer que não se lembra? Num gesto brusco, o Desconhecido libertou o pulso que o anão retinha, (...) estava irremediavelmente dominado por aqueles dois homens e não via jeito de livrar-se deles. Talvez o melhor fosse confessar tudo. Mas confessar...que, se ele mesmo não sabia de nada? (1993, p. 28)

Em meio ao interrogatório que sofria por parte do nanico e do mestre, o homem de gris acaba por sair de seu universo interno para finalmente deixar-se vincular ao ambiente externo. Olhava para os lados como em busca de alguma ajuda; mas que socorro lograria em um lugar do qual não fazia parte? A novela de Érico Veríssimo utiliza-se de diferentes meios para discutir a posição/situação das

personagens, seja na sociedade, seja em seu universo interior, ou no próprio meio em que habitam. Para Jaime Ginzburg (1995, p. 42),

É possível estabelecer uma chave de leitura para a estrutura narrativa, baseada na dualidade externo/interno. Podemos pensar essa chave em pelo menos três níveis de composição: o foco narrativo, o comportamento da personagem principal e o tema do relato. (...) Há um componente análogo na composição da personagem. Seu interesse se volta ora para dentro de si mesma, em busca introspectiva de compreensão da própria identidade, ora para a contemplação do mundo externo. Assim como o olhar do narrador, também o olhar da personagem se move da interioridade para a exterioridade e vice-versa, em deslocamento constante.

Na busca por algo que o libertasse daquele ambiente opressor, o Desconhecido nota a presença do homem de branco – o monge – que até então ele apenas havia “sentido”, “dum modo nebuloso, através duma imprecisa mancha esbranquiçada”.

A presença daquela estranha figura na atmosfera viciada e sufocante do café era um refrigerio, uma golfada de vento das montanhas, dos espaços abertos, do mar: um límpido cubo de gelo caído por milagre naquele caldeirão de água quente. (...) E, como num pesadelo, (...) todos ali no café estavam mortos e postos em conserva, boiavam na atmosfera ácida, amolecendo, apodrecendo, numa dissolução irremediável. Todos, menos o homem de branco. (...) Agora não estava mais sozinho, nem perdido, nem morto. (1993, p. 32)

O homem desmemoriado de Érico Veríssimo estava tão absorto naquele lugar cheio de sons irritantes e odores nauseantes, que a presença particular de um ser denotador de pureza nem ao menos podia ser vista com nitidez. Novamente temos a poética da negação, pois se torna fugidio ao olhar a compleição do belo, do bom, do bem. Enquanto nossos olhos procuram extinguir aquilo que nos é desagradável, em *Noite* o funcionamento é oposto: é impossível tirar os olhos do corcunda horrendo e grosseiro, mas o monge é visto apenas nebulosamente, como através de um vidro embaçado. Segundo Lúcia Militz (1986, p. 57),

O livro apresenta-se declaradamente seduzido por uma poética da negação, determinante de um produto estético dessublimado, ligado a uma concepção de arte vinculada ao mórbido e ao trágico da realidade histórica a atuação soberana de dois marginais – o anão e o cáften – demonstra a força desse quadro negativo.

Para o Desconhecido, encontrar naquele lugar semelhante ao próprio inferno, alguém como o homem de branco, era a certeza de que havia alguma esperança, de que algo de bom ainda poderia acontecer. Ele representou, para o protagonista, a vida, a salvação vinda pelas mãos de um amigo tão estranho quanto ele próprio. O monge era a lembrança de um Deus que poderia libertá-lo, da natureza, do frescor que contrastava com aquele sebo impregnando o ar do café. Na visão de Maria da Glória Bordini (1994, p. 32),

Mesmo entre as trevas da noite que o Desconhecido enfrenta, há momentos luminosos, que correspondem a reconhecimentos ou presságios de que a vida não precisa ser o que lhe está parecendo. Um jogo de alternâncias entre ilusão e realidade se adivinha nos episódios em que o homem de branco surge com sua gaitinha e seus bichos, como flautista de Hamelin a arrastar o desmemoriado para paragens mais propícias.

Para os demais frequentadores do café, aquele homem conhecido como o padroeiro dos vira-latas não passava de um vagabundo cercado de bichos. A relação homem/trabalho, recorrente na novela, problematiza a questão do ganho independentemente dos meios. O homem de branco sofria preconceito no submundo da noite por não ter trabalho pois, mesmo que esse fosse ilegal, lhe daria um espaço naquele meio social, como tinham, por exemplo, o corcunda e o homem do cravo vermelho. Ainda reafirmando o pensamento de Maria da Glória Bordini (Op. cit., p. 32)

O vagabundo – negação do mundo do trabalho, mesmo do trabalho vil dos cártens e prostitutas que substituem metonimicamente capitalistas e operários – vagueia pelas ruas seguindo o herói, sem qualquer interesse, seja o de auferir vantagens ou sequer o de estreitar um relacionamento. Com isso sua figura ambivalente – de santo, louco ou bobó – introduz no universo da novela um elemento irracional, não explicado.

2.5 O passeio

“SAÍRAM OS TRÊS”. Assim inicia a trajetória noturna do homem do cravo, do corcunda e do Desconhecido. A indicação do número “três” reafirma que, apesar do olhar suplicante que o desmemoriado lança ao monge, foram seus outros dois

“compartes” que o acompanharam, ou melhor, o carregaram pela noite da cidade. A observação feita pelo Desconhecido, a respeito das ruas mal iluminadas, dos números dos armazéns pintados de preto e da ausência de movimentação típica durante o dia, à beira de um cais, demonstra a face diferenciada que os lugares tomam durante a noite, apesar de serem exatamente os mesmos vistos durante o dia, mas sob outro ponto de vista. De acordo com Maria Eunice Moreira (1995, p. 21),

(...) Noite instaura uma duplicidade para apontar ou sugerir que nada tem um lugar determinado ou que ninguém possui apenas uma face. O que determina o conceito ou a aparência é o ângulo através do qual se mira um acontecimento, uma situação, e, obviamente, uma pessoa. Trata-se aqui de relembrar a proposta junguiana, aplicada ao conhecimento do ser: à face visível soma-se a outra, a invisível, a sombra, que, segundo Jung, é tão reveladora como a primeira.

O primeiro contato direto com outras pessoas fora do café deu-se em uma ruela, “um beco sombrio, mas animado”. Aqui se percebe fortemente a fusão protagonista – narrador, pois a descrição do local é detalhadamente articulada pela percepção do Desconhecido.

As mulheres tinham as caras muito pintadas e algumas eram duma palidez cadavérica. De dentro de seus quartos, alumiados por lâmpadas veladas, vinha um cheiro de fogareiro de espírito- de-vinho misturado com a fragrância de pó de arroz e dentifrício. (1993, p. 35)

As visitas que o Desconhecido faz durante essa noite, acompanhado pelo corcunda e pelo mestre, são a descrição da vida que emerge da noite. É como se, ao apagar das luzes – incluindo a luz primordial e natural do astro Sol –, uma nova cidade surgisse, com uma expressão própria, desejos particulares e sentimentos antagônicos àqueles socialmente aceitos durante o dia na cidade. No velório a que assistem, por exemplo, por insistência do anão, o Desconhecido percebe a naturalidade com que seus companheiros reagem frente à dor alheia, motivo de divertimento para eles.

No fundo cada um está pensando: Antes ele do que eu. Inclusive a esposa e a filha. Não se iluda.
O mestre soltou um suspiro teatral:

- Ainda há pouco ouvi no corredor um sujeito fazer a apologia do morto: “Um grande coração, uma grande alma”. Pura petta. A bondade é um mito. E uma alma não pode ser grande nem pequena pela simples razão de que não existe. O homem é antes de mais nada um animal de presa. Quem foi que disse que viver é jantar e morrer é ser jantado? Talvez seja um modo um tanto vulgar e gaiato de exprimir um fato biológico...mas a síntese é boa. (1993, p. 42)

A segunda parada do grupo de passantes ocorre em outra significativa passagem do livro: a quermesse. “Uma quermesse suburbana, pobre e evidentemente já nos últimos dias, talvez nas últimas horas”. (1993, p. 49) As descrições feitas pelo protagonista sob a voz do narrador acerca da festa popular reforçam a ideia de que o mesmo faz parte da burguesia, pois ao mesmo tempo em que reconhece com facilidade as brincadeiras, jogos e comidas típicas desse tipo de festividade, o Desconhecido faz comentários preconceituosos.

As tendas espalhavam-se em torno do carrossel, exibindo seus sortimentos um tanto desfalcados, (...) perfumes baratos, jóias de fantasia. Por entre elas passeavam homens e mulheres, principalmente soldados e marinheiros, de braços dados com criadinhos. (1993, p. 50)

Segundo Rosendahl, procissões, quermesses, bandas de música e parques de diversão, entre outros, revelam significados na paisagem religiosa. Na ideia da autora, a religião se mantém porque preserva sua territorialidade, e é pelo território que se fortalecem as experiências religiosas coletivas e individuais: “a paróquia, em sua dimensão espacial, muda, morre ou renasce segundo a concentração e a dispersão dos paroquianos”. (apud FLORES, 2003 p.93⁶). Essa teoria é uma justificativa para a utilização inédita e um tanto quanto intrigante de um substantivo – que no texto adquire sentido adjetivado – pelo narrador, ao referir-se ao corcunda e ao mestre: “O Desconhecido caminhava lentamente, ladeado pelos seus dois **anjós**.” (1993, p. 50) Sabe-se que os anjós possuem simbologias diferentes, apesar de para o senso comum ganharem denotação de protetores. Aqui novamente a inter-relação estreita com o anjo deposto Lúcifer, criado para iluminar e guiar os humanos, mas que, contrariamente usou seus poderes como divertimento e prazer sórdido.

⁶ FLORES, Luzi Lene. *A representação do espaço nos romances urbanos de Érico Veríssimo*. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1076 Acesso em: 20/07/2010.

Ainda na quermesse, o homem de gris – depois de sofrer mais uma tortura psicológica por parte do mestre que o obriga a participar de um jogo de tiros em uma banca de prêmios, e ainda o instiga a atirar no corcunda – avista um padre que ele reconhece como possibilidade de salvação daquela companhia devastadora. Na passagem citada, o pedido de socorro é feito de forma direta, diferentemente dos pedidos feitos ao homem de branco, por exemplo, que não passavam de olhares de súplica.

O Desconhecido avistou um padre que passeava lentamente de mãos às costas, por entre tendas. Era um tipo alto e magro, ainda moço, de feições simpáticas e cabelos dum louro esbranquiçado. O prisioneiro desvencilhou-se do homem da flor, correu para o vigário, agarrou-lhe a manga da batina e tartamudeou:
-Padre, me acuda. Eles tomaram conta de mim. (1993, p. 52)

O Padre, porém, não correspondeu às expectativas do homem de gris, muito pelo contrário: deixou-se impressionar pela oferta em dinheiro que lhe fez o mestre para colaborar nas obras da igreja. Aqui se percebe uma crítica à Igreja, não somente pelo fato de o Padre ter aceitado o dinheiro do homem da flor e por sua desatenção ao pedido de socorro feito pelo Desconhecido – diagnosticado pelo mestre como esquizofrênico –, mas principalmente pela atitude do sacerdote diante do homem de branco, quando ele sobe no carrossel sem pagar o ingresso ao brinquedo.

As palavras do Padre, em seu discurso empolgado sobre o homem de branco, referindo-se a ele como “um caso perdido, de quem se pode esperar todo tipo de mal, por se tratar de um desocupado”, e a resposta do Desconhecido, que compara os desocupados com os santos, demonstram que, mesmo em seu estado de amnésia e desespero, o protagonista de *Noite* possui maior lucidez do que o sacerdote. Esse se deixa levar pelas aparências preconceituosas da sociedade e seduzir pelo dinheiro, embora vindo das mãos de um cáften como o mestre. Para Luzi Lene Flores (2003 p. 94), em seu trabalho “A representação do espaço nos romances urbanos de Érico Veríssimo”,

Todas as relações estabelecidas pelo desmemoriado se dão através de troca monetária. O homem de branco é o único que parece não estar interessado em dinheiro, suas atenções estão voltadas para a

música, os animais e as brincadeiras infantis. Por tudo isso, para o Desconhecido, ele representa um alívio na opressão do urbano.

No passeio noturno guiado pelas “aves”, o homem de gris conhece uma casa de encontros de luxo, onde a hipocrisia é a personagem principal. Lá, além de uma imagem do Sagrado Coração de Jesus adornada com lâmpadas amarelas e azuis, a dona do estabelecimento possuía “uma cara honesta de mãe de família”, falando muito baixo e fazendo-se discreta como uma cuidadora de doentes. Usava um crucifixo adornando o pescoço e a todo instante falava em Deus, inclusive responsabilizando-o pela proteção de sua casa, para que nunca permitisse que os altos figurões da sociedade fossem descobertos enquanto se encontravam com as prostitutas.

Um mosquito começou a esvoaçar e zumbir ao redor da cabeça do Desconhecido, cujos olhos estavam fitos na imagem entronizada. O anão aproximou-se dele e disse:

- Nada de mal pode acontecer a esta casa, que está sob a proteção do Coração de Jesus. Além disso, a madama vai todos os domingos à missa, se confessa e toma a comunhão pelo menos uma vez por mês. (1993, p. 61)

Essa relação dicotômica presente no bordel luxuoso da novela *Noite* é uma representação da própria cidade, tão precipitada em seu desenvolvimento social, quanto em sua capacidade de exclusão daqueles que não o alcançam. Maria da Glória Bordini correlaciona o espaço da cidade com a crise de identidade do protagonista de *Noite*, em seu ensaio “O mal da cidade” (1994, p. 32):

A ideia de cidade que se desenvolve nas artes e na literatura tende a ser dicotômica, separando as vantagens civilizatórias da aglomeração urbana de seus aspectos mais ingratos, a ignorância do povo, a precariedade das habitações e serviços, o caos dos relacionamentos e a dissolução dos valores. (...) Na novela *Noite*, de Érico Veríssimo, essa divisão interna, que parece conatural às concepções modernas de cidade, desdobra-se na dissolução da consciência do herói, esse pesquisador de laboratório sem nome, que esquece sua identidade e aceita uma outra, a qual lhe parece repulsiva, mas passível de ser mesmo a sua. A cidade boa e má, tantas vezes tematizada no romance desde o século XVIII, que nas mãos de Balzac, Dickens e Dostoiévski, no século seguinte, atingiu suas feições mais maduras e complexas, obrigando o século XX a criar as noções de contraponto, fragmentação e montagem como meios técnicos para significá-la, em Veríssimo manifesta também

essa dupla face, de contornos bastante carregados. É o cenário para a crise pessoal do Desconhecido, ao mesmo tempo em que, assumindo as figuras dubiamente humanas do mestre, do corcunda e do homem de branco, luta consigo mesma para permitir a trajetória de autodescobrimento do herói.

Nesse ambiente repleto de discursos moralistas e hipócritas, o Desconhecido conhece o Comendador – personagem que representa a perda dos valores morais da sociedade. O político influente estava no local à espera de uma moça casada, com quem teria um encontro. No mesmo instante, o protagonista faz uma correlação da mulher em questão com sua mãe, mas, no entanto, acaba por desejá-la, chegando a participar de uma sessão de *voyerismo*, num sentimento incestuoso. A passagem das personagens pela casa de encontros de luxo empreende forte crítica à sociedade, pois todas as personagens – com exceção do corcunda, que faz graves acusações ao Comendador e à cafetina – afirmam ser possuidoras de determinado caráter, que em nada se assemelha às atitudes por elas praticadas.

Tudo o que segue é cheio de contrastes. O bordel tem aparência severa, mas festiva. O interior é luxuoso, decorado em tons de vermelho, mas nele há a nota dissonante de uma imagem do Coração de Jesus cercada de luzinhas. Da sala pode-se ver o estuário estagnado, onde relampeja. A cena da cafetinagem que ocorre nesse espaço, com a corrupção da moça casada, necessitada de dinheiro, pelo rico comendador, é carregada de nuances contraditórias. Nela o mestre insinua que só facilita, mas não cria a perversidade do desejo. A cafetina se enche de virtudes e se emociona com a iminência de uma nova guerra. A tentativa de chantagem do corcunda mostra-o revoltado com a hipocrisia moral das elites governantes, num laivo de humanidade que entra em conflito com seu gosto sádico pela deformação. As personagens revelam fraturas na sua caracterização até agora unilateral, sem, contudo abrirem mão do que as define: suas ações, e estas são todas negativas, até as do Desconhecido, que de início se enoja com a sujeira da situação, e logo, talvez, venha a espiar os jogos eróticos do casal. (1994, p. 36)

A próxima parada da comitiva notívaga foi o Hospital de Pronto-Socorro. O gosto do nanico pelo mórbido fazia com que quase todas as noites visitasse o hospital; fazia desenho das caras desesperadas que frequentavam o lugar. O ambiente do pronto-socorro se opõe ao da casa de encontros; a sexualidade que predominava no ambiente anterior é substituída por uma calma quase alucinatória.

O hospital possui uma vida própria, independentemente da noite e da cidade. Os ruídos são outros, como também são outros os cheiros e os assuntos. O médico plantonista, também chamado de homem do avental branco, faz uma longa alusão ao suicidas⁷ que, segundo ele, nas noites quentes de verão, representam a grande movimentação do hospital.

No entanto, não é o assunto em questão que mais atemoriza o Desconhecido, e sim uma referência a um possível reconhecimento dele por parte do plantonista. Segundo Maria da Glória Bordini (1994, p. 36),

O ambiente, que deveria ser de dor e de cura, aparece enevoado e amaciado pela fisiofança do médico e do mestre, ocultando o que realmente sucede e que o corcunda vai buscar para abastecer seu apetite mórbido. No episódio, o Desconhecido mal acompanha a conversa e quem reage à pergunta repetida do médico sobre a possibilidade de se terem conhecido no Country Club não é ele e sim o mestre, receoso de que recupere a memória.

No cabaré do vaga-lume – o homossexual mais antigo da cidade, comparado pelo mestre a um grande educador, merecedor de uma estátua e uma biografia – lugar em que o corcunda foi buscar “divertimento com uma pitada de sordidez”, o Desconhecido conhece a figura que modificará seu curso na trama: a prostituta Ruiva. Ela é apresentada ao protagonista pelo homem da flor, que sugere que ela e o Passarinho – outra prostituta que interessa ao nanico – sentem-se à mesa do cabaré com eles.

2.6 O desejo

A relação que se estabelece entre o Desconhecido e a Ruiva é tranquila. Apesar do constante medo que o cercava, principalmente quando se tratava de

⁷ O termo suicídio foi utilizado pela primeira vez em 1737 por Desfontaines. O significado tem origem no latim, na junção das palavras *sui* (si mesmo) e *caederes* (ação de matar). Esta conotação específica a morte intencional ou auto-infligida. Num aspecto geral, o suicídio é um ato voluntário por qual um indivíduo possui a intenção e provoca a própria morte. Pode ser realizado através de atos (tiro, envenenamento ou enforcamento) ou por omissão (recusa em alimentar-se, por exemplo). O suicídio é a consequência de uma perturbação psíquica. A tensão nervosa que envolve, e culmina nos conflitos intrapsíquicos de gravidade acentuada, transtorna a tal ponto que a morte torna-se único refúgio e a inevitável solução dos problemas. Inconscientemente, o suicida tentou depositar a culpa de sua morte nos outros indivíduos que compõem seu ambiente social, principalmente nos familiares. Neste caso o suicídio funciona como um "castigo". É como revidar uma agressão do ambiente que o envolve. Disponível em: <http://trapezio-semrede.blogspot.com/2008/07/suicidio.html> Acesso em 28/08/2010.

mulheres, o homem de gris se permite tocar pela recente amiga, sentindo prazer no toque de suas mãos, confortável até no desejo que sentia de tocar-lhe os seios. A presença daquela mulher forte despertou no Desconhecido sua própria força, fazendo-o sentir-se capaz, inclusive, de reagir contra o grupo, como no trecho em que ele ataca o corcunda para defender o Passarinho.

Esmagar aquele ratão de esgoto, aquele animal repelente...o Desconhecido começou a tremer, e todo o ódio, toda a repulsa que sentia pelo corcunda e que tivera de reprimir durante a noite inteira vieram-lhe à tona com tal força, que ele se precipitou sobre o nanico, segurando-o pelos ombros, fê-lo voltar-se com um safanão, e pôs-se a bater-lhe na cara repetidamente. (1993, p. 93)

A voz da Ruiva e seus gestos soavam familiares ao homem de gris, como se eles vivessem juntos há muitos anos, fundindo a figura da prostituta e a da sua própria esposa, que ele até então não sabia se realmente existia. Fundição que ultrapassava os sentimentos positivos e alcançava o temor de matá-la, assim como poderia ter também matado a outra. Os sentimentos intercalavam-se constantemente, num misto de medo, desejo, tranquilidade, rotina, lembranças desconexas. A fim de evitar os pensamentos, ele preferiu deixar-se levar pela mulher e amou-a violentamente, como se cada penetração fosse uma faca ferindo-a e matando-a.

Assim, mais uma vez a obra de Érico Veríssimo mostra-se impregnada da poética da inversão; aqui a dor das feridas aumenta o prazer do contato sexual; o orgasmo gera uma grave vontade de chorar, o monge toca sua gaita à janela embalando o sono do possível assassino e da prostituta de cabelos vermelhos. No entender de Lígia Militz da Costa (1986, p. 61),

A manutenção da ótica paródica é um dos recursos que garante a correlação entre todos os elementos que compõem a narrativa. A poética da inversão se reitera em vários níveis, subvertendo o sentido da palavra, o valor das referências, a perspectiva do comum. O consciente lógico é substituído pelo delírio; o marginal vira mestre; o corcunda, esteta; a morte, na noite, significa vida no pronto-socorro; o casado torna-se adúltero; a mãe de família, prostituta; o burguês capitalista torna-se réu marginal, etc. a operação paródia que inverte valores e significações se exemplifica na zoomorfização permanente em toda a obra: o anão é chipanzé, uma prostituta é passarinho, a mulher do Desconhecido será cadela indecente, etc.

Durante o sono no quarto da Ruiva, um pesadelo o atordoa. Ele desperta assustado, custa a reconhecer o ambiente; e aí, então, recupera a tão esperada memória: aquele não é seu quarto, aquela não é a sua mulher. A lucidez sobre seu passado traz consigo outra falha de lembranças, agora sobre a noite passada, sobre a mulher que estava deitada naquela cama; o Desconhecido agora deixa de existir, cedendo lugar ao marido desesperado, mas que tampouco tem um nome próprio. O protagonista da novela *Noite* é uma síntese do medo, do trauma, da angústia. Não importa se seu nome é Pedro, Paulo ou José: ele é o homem em busca de si e de sua história.

Agora a Ruiva é a desconhecida. Vestir-se e sair daquele lugar é o mais sensato a ser feito. O homem de gris é novamente cidadão, preocupa-se com o dinheiro que trazia e que lhe parece ter sido roubado. Observa cuidadosamente a mulher com quem passara a noite, deseja deitar-se com ela, afinal nada o impedia; nada até ouvir sua voz, aquela que antes lhe soara tão familiar agora demonstra serem desconhecidos um para o outro. Precisa voltar para casa. Então,

Mete a cabeça para fora, pela fresta da porta, espia para a direita e para a esquerda e, depois de verificar que não há ninguém nos arredores, desce para a calçada. (...) 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 de casa. (1993, p. 109)

Aos poucos, o que antes era grande mistério, começa por desvendar-se. O relógio quebrado foi vítima de um choque contra o consolo do espelho enquanto ele rasgava ferozmente a carta de despedida de Maria; já o espelho⁸ fora quebrado porque lhe parecia uma testemunha julgadora.

Para o novo homem que surge, os medos também são novos; antes lhe perturbava a presença da polícia; agora lhe assusta o julgamento da sociedade diante da partida de sua mulher. O que diriam os frequentadores do clube? Daquele clube de onde lhe reconheceu o homem do avental branco? Que explicação daria

⁸ O espelho é um símbolo da pureza, da verdade e de sinceridade. Traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também o da sua consciência. O espelho é também um sinal de sabedoria, conhecimento e iluminação nas tradições orientais. Revela ainda a realidade aparente, refletindo-a de forma invertida, chamando a atenção para a perenidade. O espelho é também um instrumento de adivinhação, juntamente com o cristal, pois permite ver para além da realidade aparente. O espelho é utilizado no julgamento das almas dos mortos na tradição indo-budista. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia)). Acesso em 01/09/2010.

para a esposa, afinal estava ferido e sujo...o que ela pensaria se tivesse voltado para casa? Segundo Lígia Militz da Costa (1986, p. 61),

Todos os elementos que vão conferindo dados da história pessoal do Desconhecido, numa montagem de suspense na primeira parte do livro, são correlatados entre si e correspondem com coerência e logicidade aos elementos que vão se apresentar mais adiante, direta ou indiretamente, mesmo nos momentos de alucinação e delírio da personagem. Na segunda parte, a recuperação da memória se dá por grandes fluxos monológicos, grifados, que evocam a infância e o passado e se intercalam ao relato do tempo presente, quando o Desconhecido realiza o percurso de volta à sua casa.

Neste momento de autorrecuperação, o homem de gris encontra-se novamente com o monge, mas agora ele é um desconhecido, assim como a Ruiva. A melodia da gaitinha do homem de branco soa-lhe familiar, quase um diálogo entre amigos antigos, mas, ao ver o homem, não o reconhece. É como se tudo que se passou durante a noite não ultrapassasse a barreira do sonho, pesadelo ou *flashback*. Contudo, a música o envolve e o faz chorar, remetendo-o à infância e à sensação de estar no fundo do mar, num sentimento de fuga do choro vazio. Para Pierre Fontaine (1995, p.11), os sonhos estão diretamente atrelados ao nosso inconsciente:

A partir de Sigmund Freud, o estudo dos sonhos e do pensamento onírico é um elo na cadeia dos processos que, da consciência explícita, conduzem aos estratos escuros da metacoscienza, na qual estão mescladas confusamente realidades e fantasias. Os processos psíquicos, que ocorrem enquanto dormimos, permitem que a atividade instintiva e espontânea do espírito não seja controlada pela vontade e pela razão. Há sonhos de angústia e sonhos de desejo. As imagens dependem das associações, sensações externas, recordações de nossa infância e outras causas.

2.7 A infância

Na sequência da novela, o protagonista volta à infância, embalado pela música do homem de branco. A fonte em itálico demonstra que agora é outro tempo,

outra casa, mas o mesmo menino. Aqui se apresenta o sentido do trauma que o envolve; aqui se conhece os motivos do comportamento estranho que permeia o Desconhecido durante a trama da novela. Para Regina Zilberman (1995, p. 13),

Dá-se então a terceira e última liberação; mas esta efetivamente já ocorreu, tendo se dado na véspera, por intermédio de sua relação, ainda violenta e sofrida, com a prostituta. Também nesse sentido a cronologia se inverte, rompendo com a linearidade proposta nas partes anteriores. Ao homem de branco cabe a última palavra, sendo o fiador da liberdade alcançada e passando ao herói atestado definitivo de inocência. Preparava-o para a vida nova, que parece inaugurar-se quando o Desconhecido percebe a mulher em casa e lembra seu nome: Maria, o nome também da pureza de ambos.

Maria. O primeiro substantivo próprio direcionado aparece na página 112. Maria é a mãe, e seu nome se manifesta através das palavras do pai, que reclama ter casado com Maria e uma rédua de tias, as três tias vestidas de negro, sombras pelos cantos, “mascando fumo e mágoas”. O protagonista, então, se recorda dos banhos que as tias lhe davam, dando-lhe uma sensação de afogamento. Essa sensação já fora antes manifestada na obra de forma implícita, visto que, em dois momentos de devaneio, o Desconhecido compara-se a um peixe. É como se o fato de estar submerso fosse uma espécie de fuga da realidade, algo que o atrai e amedronta ao mesmo tempo, como quase tudo na novela, ambíguo e ambivalente.

Fora através das tias que o homem de gris aprendeu a interpretar a mãe como uma mártir, vítima do pai que, segundo as três tias, estava matando-a aos poucos. Para o menino, superprotegido, aquela revelação reforçava a imagem maltratada que tinha da mãe, a “pobre Maria, com nome de santa e santa de verdade”.

À noite, na hora de ir para a cama, elas o faziam rezar Ave Maria cheia de graça... A imagem da mãe nesse momento não lhe saía da cabeça. Ela era a própria Virgem Maria. Tinha nome de santa e era santa mesmo. E o marido a estava matando aos poucos... Sozinho no silêncio do quarto, à luz da lamparina, ele fechava os olhos pensando nesse horror. (1993, p. 113)

As lembranças do Desconhecido se intercalam com o tempo presente e com a presença do homem da gaita. Ele se recorda das tias falando que o pai bebia e tenta dissipar tal lembrança, buscando na realidade atual algo que o distraia, meras ações cotidianas. Mas sua memória volta para a casa de seus pais, volta ao dia em

que quebrou o espelho e foi culpado pelas tias de ser igual ao pai, na tentativa de matar a pobre Maria. Mais uma vez o menino refugia-se do medo fingindo estar no fundo do mar.

O transtorno de identidade que acomete o homem de gris atinge o nível do pânico: ele chega a pensar na possibilidade de estar sonhando, de nem ao mesmo ser quem pensa que é; de não ter esposa, nem casa, nem nada. Mesmo buscando traços na realidade que o afirme, ele ainda acredita que possa não ter uma existência real, talvez seja um cadáver levando flores para uma mulher que nem ao menos existe. Busca no olhar do florista um reconhecimento, mas encontra o perfume do jasmim-do-cabo, que ele já havia identificado no parque, no início da trama. Os mesmos jasmims no jardim de sua casa, quando era criança e que o faziam recordar da noite em que nunca esqueceu, da noite em que acreditou ter visto seu pai tentando matar sua mãe na cama do casal.

O Desconhecido é uma personagem repleta de características psicológicas intensas, e isso lhe dá uma forte personalidade única, ao contrário daquilo que alegam alguns críticos acerca da novela *Noite* e de suas personagens. Seriam, em suas opiniões, apenas representações da coletividade, como afirma, por exemplo, Ewerton de Freitas Ignácio⁹, em seu ensaio “Érico Veríssimo e o espaço romanesco: uma leitura de *Noite*”¹⁰. Nele, o professor afirma que o fato de as personagens não possuírem nomes, faz parecerem carentes também da individualidade advinda do nome próprio, podendo, assim, identificar-se com quaisquer pessoas. A ausência de substantivos próprios pode ser um fator que fortalece tal impressão, mas a grandeza de detalhes que envolvem e descrevem os seres ficcionais na obra permitem que os nomes sejam dispensáveis. Chamar o protagonista de Desconhecido é caracterizá-lo como alguém que não sabe exatamente quem é e do que é capaz; e o enredo, por sua vez, sabiamente construído, permite que substantivo/adjetivo em questão seja aos poucos solidificado, pois até o último instante da novela ainda descobrimos singularidades acerca de sua existência.

O trauma que intensifica as marcas de medo e fragilidade do Desconhecido está inteiramente relacionado ao ato sexual e à morte da mãe. Ainda menino, ele

⁹ Docente da UEG e doutorando em Teoria da Literatura pela UNESP/SJRP.

¹⁰ IGNACIO, Ewerton de Freitas. *Érico Veríssimo e o espaço romanesco: uma leitura de Noite*. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_noite.pdf. Acesso em: 01/09/2010.

assiste aos pais fazendo sexo, ainda que filtrado pela penumbra do quarto, numa noite em que acordou em pânico de um pesadelo e procurou refúgio no quarto dos pais. A situação que presenciou, aqueles corpos aparentemente em debate, os gemidos, as palavras sussurradas, deram-lhe a falsa impressão de uma tentativa de assassinato do pai contra sua mãe.

A conotação de santa que as tias davam à sua mãe, sempre tão pálida e frágil, e a personalidade austera e pouco paciente do pai, acabaram por dar credibilidade a sua crença. O fato de o pai guardar uma faca em sua escrivaninha – mesmo que estivesse ao lado do rolo de fumo, provavelmente servindo apenas para cortá-lo – instigou sua imaginação infantil na direção de que o objeto fosse encarado como arma do crime. A respiração ofegante do pai enquanto chorava a morte da esposa fez-lhe relacionar o sexo e seus ruídos característicos com aquela respiração; sexo era morte; prazer era dor e perda. As três tias – os três corvos – desempenharam papel fundamental e influência nociva na formação da personalidade do protagonista de *Noite*. Sustentaram nele a sensação de dependência e fragilidade. Foram as constantes alegações contra o pai e as piedosas em relação à mãe que fomentaram a crença de que ele a havia matado, como afirma Lígia Militz da Costa (1986, p. 59):

As tias solteironas sacralizam, pela linguagem, a fantasia do pai assassino, referindo o sofrimento da mãe do menino e os autoritarismos do pai; a visão de uma cena dos pais, gemendo na cama, cristalizou para a criança a ideia do pai assassinando a mãe. Relacionada a essa fantasia de infância está a situação do Desconhecido que, quando era excitado pelo desejo sexual, transformava-se no pai assassino, agindo irracionalmente com violência bestial ao possuir a mulher, para ter depois o prazer da culpa.

Foi a presença constante do medo e da religiosidade exagerada que o fizeram acercar o sexo da morte e da depravação. Essa influência acabou por transformar seu casamento e sua impressão sobre a esposa – tão comunicativa e cheia de vida – em algo negativo e devastador.

Ali estava a noiva na penumbra do quarto, sentada na cama, num silêncio expectante. Havia já alguns segundos que ele a contemplava com a exasperadora sensação de que, embora tivesse a cabeça a ferver, o resto do corpo permanecia frio e insensível, como que

anestesiado. Lembrou-se duma história que ouvira nos tempos de menino: um parente sofrera uma fratura de espinha e ficava com a parte inferior do corpo paralisada... O espectro duma voz familiar cruzou-lhe a mente: "Morto da cintura pra baixo. Impotência nervosa – explicou ele a si mesmo. (1993, p.118-119)

O desejo da mulher na noite nupcial, tão bela e jovem, cai-lhe como uma ofensa. A impotência diante da simplicidade com que ela via aquele momento tão esperado – sem culpas ou recriminações – fez-lhe recordar novamente da infância, de uma professora solteirona e de seu conceito sobre os centauros, metade homem, metade cavalo; lembrou-se de sua iniciação sexual e das prostitutas que, com temor, procurou; da masturbação cheia de culpas que praticou. Sentiu vontade de morrer, matar-se com as mãos que antes lhe deram prazer: a masturbação suprema, numa síntese de prazer e morte que permeia a obra e a vida da personagem central. A esse respeito, ensina Regina Zilberman (1995, p. 12):

(...) O esquema de organização das personagens coloca as figuras ficcionais em cena na condição de projeções do inconsciente do protagonista, apresentando seu debate entre os traumas de infância que o impelem para a negação da relação sexual saudável, corporificando no comportamento do corcunda e na atuação do mestre, e o desejo de se libertar, que só pode ocorrer depois de ele ter purgado seus males internos. De um modo ou de outro, o quadro das personagens fortalece a unidade do romance e reflete a perspectiva global com que a obra foi pensada e realizada.

O casamento continua mesmo após a desastrosa lua de mel, e a paciência e dedicação da esposa o incomodam. Como ela podia manter-se sempre alegre, disposta a amizades e risadas – as risadas de mulher que já o incomodavam no café-restaurant no princípio da novela – mesmo tendo uma vida íntima fracassada ao seu lado? As situações mencionadas colocam o homem de gris em desespero, pois ele foi educado para conter-se, nunca reagir. Ele não expõe o que sente, sente vergonha de buscar um médico, um amigo. A ausência de reação da personagem o envenena e ele acaba por ultrapassar o bom-senso. Em vez da conversa conciliadora, ele ofende a esposa, que o procura com desejo após beber um pouco a mais em uma festa de amigos. “Cadela indecente” são as palavras proferidas e jamais recuperadas; as mesmas palavras ditas à estátua do parque no início da noite decisiva.

Uma carta de despedida que não foi lida até o final. Um espelho quebrado num acesso de raiva. Uma noite de descobertas. O Desconhecido de *Noite* volta a casa na esperança de recuperar sua vida, sua esposa, de sentir-se em paz pela primeira vez. Até o retorno ele não conseguia lembrar-se do nome da mulher; mas, ao ouvir passos no andar de cima, ele recorda: Maria. A outra Maria, não a santa, a Maria mulher. O desfecho da novela é uma incógnita, os ruídos no andar de cima não têm seu real motivo revelado, não se sabe se ela voltou. A viagem ao fundo do mar da consciência do Desconhecido está completa. Mas para o leitor resta a dúvida: estará o protagonista sozinho? Ou terá ele a chance de emergir após o mergulho na noite?

3 RELACIONA-TE. ENCONTRA-TE.

3.1 Que seria da vida sem o absurdo?

Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio.

Corcunda, nanico, anão, homúnculo, chimpanzé: personagem de Érico Veríssimo que, como as demais, não possui um nome próprio; é identificada por diferentes substantivos que revelam sua principal característica: a inadequação aos parâmetros socialmente aceitos. Ele é anormal. E essa anormalidade não abrange somente seu aspecto físico, mas também sua personalidade inigualável na literatura brasileira. Num misto de originalidade e aberração, o corcunda da novela *Noite* carrega consigo toda a ambivalência da condição humana; é ambicioso, libertino, guloso, violento, sádico. Entretanto, é a personagem mais lúcida e sincera quanto à análise da falta de caráter alheia e, até mesmo, quanto à sua própria condição. Ele tem teorias particulares acerca da morte, da religião, do sexo e do destino.

-Marinheiros e prostitutas. É minha gente. Todo o mundo aqui me conhece. No fundo talvez me odeiem, mas me tratam muito bem porque têm medo de mim. Uma dessas cadelinhas de vez em quando passa a mão na minha corcunda “pra dar sorte”. Como se fosse possível para elas ter sorte. Estão podres, estão perdidas. Garçom, duas cervejas! Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio. Sou um sujeito sincero, coisa que muito poucos podem dizer de si mesmos. Garçom, duas cervejas geladas e dois copos! (1993, p. 21)

Para o Desconhecido ele era um corcunda; mas logo se tornou o. A mudança no artigo tem uma motivação: o corcunda é a primeira personagem a entrar no universo noturno do protagonista da novela; ela é a alavanca para as demais aventuras e personagens que permearão a viagem noturna do Desconhecido atrás de respostas. É através do corcunda que o mestre é apresentado ao homem de gris; é por vontade do corcunda que o velório, o pronto-socorro, a quermesse e o cabaré

são visitados. E é na visita ao cabaré que a prostituta Ruiva entra na trama para “libertar” o Desconhecido de sua amnésia. O corcunda simboliza tudo aquilo que se nega e de que se foge; tem aparência horripilante e animalésca; seus hábitos são grosseiros, se regozija com tudo aquilo que causaria asco ou raiva nas pessoas comuns. Mas é através desse paradoxo que o Desconhecido se liberta de seus dramas intrínsecos. O corcunda funciona como uma catarse para o protagonista tão reprimido, católico e culpado, conforme aponta Ligia Militz da Costa (1986, p. 58):

O mal existente na noite é objeto de representação do corcunda. Sua concepção é a de uma verdade invertida. Porque a burguesia é corrupta, os marinheiros e prostitutas é que são enaltecidos como classe social; a morte e a dor são os objetos dignos de serem representados pela arte. Ele entende que a guerra nada mais é do que fonte de lucro para os poderosos capitalistas (como o comendador adúltero), assim como é o diabo que corresponde à companhia mais eficaz.

Outras situações relevantes na obra são também erguidas pela voz do corcunda; por exemplo, uma possível “explicação” para a ausência de nomes próprios e o fato de os mesmos nomes, por vezes, não fazerem sentido – ou talvez não terem importância; apesar disso, para a personagem tudo é válido e, quanto maior o absurdo, maior a beleza.

- Não me apresento. Disse ele ao Desconhecido - porque todo o mundo me conhece. Não pergunto como você se chama porque é tempo perdido: nesta zona da cidade, ninguém nunca diz seu verdadeiro nome. Portanto, a apresentação está feita. (1993, p. 18)

-E o que mais gosto neste café é o nome: “Girassol dos oceanos”. Não tem nexo, não é mesmo? É absurdo. Pois é justamente nisso que está seu encanto. Que seria da vida sem o absurdo? (1993, p. 21)

Com exceção do protagonista, nada se sabe sobre o passado das personagens da novela de Érico Veríssimo. É como se todas elas tivessem “nascido” junto com o pesadelo amnésico do Desconhecido. A respeito do mestre, conhece-se o fato de ter sido expulso do seminário, o que justifica sua predileção por passagens bíblicas, mas isso tampouco esclarece o motivo de ser um cáften, já que era tão bem-relacionado na alta sociedade, podendo, supõe-se, exercer um cargo de maior respeitabilidade.

Acerca do corcunda nada se sabe. Apenas se conhece seu gosto pelo sádico, que é sempre apontado como justificativa para suas atitudes pouco convencionais, – através das palavras do mestre, seu amigo. A descrição física do corcunda, repleta de detalhes e sempre pela voz do protagonista, direciona o leitor para o susto, para o desagrado. No entanto, sequer o Desconhecido consegue “tirar os olhos dele”, do mesmo modo como o leitor não consegue abstrair-se da presença intrigante e fascinante da personagem.

O anão é um artista. Porém, não um artista como se concebe pelo senso comum. A ele não agrada o belo, o fictício; ao contrário, nega-se a retratar “gente feliz”. Sua aparência deformada não o leva à busca de sua antítese, o corcunda de *Noite* é tão íntimo e parte da noite e de seus habitantes marginalizados, que somente a eles quer se unir e fazer deles sua matéria-prima. O fato de serem seus os desenhos que enaltecem as paredes do vaga-lume aponta para a situação de que é nesse ambiente que o corcunda é aceito. Mesmo que tal aceitação seja fundamentada no medo, como ele próprio afirma, o importante é que realmente essa é sua gente.

-Eu podia ganhar uma verdadeira fortuna pintando retratos amáveis e falsos de damas e cavalheiros da alta sociedade. Mas já lhe disse que sou um artista. Detesto retratar gente feliz. Só me interessam os que sofrem, os que têm um problema, os que vivem acuados... Está me ouvindo? Acuados! (1993, p. 19)

A admiração do anão pela personagem do mestre, que chega à beira da obediência, indica uma relação de cumplicidade incomum entre dois seres que vivem de especulações e negócios escusos. Todavia, entre esses amigos, existem o respeito, a defesa e a cordialidade. Para o corcunda, o mestre representa aquilo que ele gostaria de ser, ou ter; o “seu príncipe” é elegante, sempre bem-vestido e bem-apeado; causa admiração nas pessoas por seus modos educados e conversa inteligente; é respeitado até mesmo pelos figurões da sociedade. Já para o mestre, o corcunda representa algo quase filial: ele o defende, justifica, protege. Entende seus hábitos grotescos, repreende-os quando exagerados, mas não permite que ele seja “corrigido” por outro além dele. E, quando juntos, os amigos são “poderosos” no submundo da noite. É como se o Desconhecido, ao encontrar a dupla, tivesse encontrado a personificação da noite em que entrara pela primeira vez. Segundo Maria da Glória Bordini (2003, p. 35),

O relacionamento entre o mestre, o corcunda e essa geografia humana da cidade decaída permite pensar a concepção do submundo em *Noite* como obra puramente humana, desafiando aquela inconsciência dos processos de autoperpetuação da cidade que as vítimas da dupla representam.

As personagens corcunda e Desconhecido, apesar de antagônicas, possuem alguns traços de similitude que inquietam inconscientemente o protagonista, pois nada quer ter em comum com aquela estranha criatura. Mas, as atitudes de violência contra as mulheres, por exemplo, praticadas pelo anão, apesar de deixarem o Desconhecido perplexo, são muito semelhantes às que o mesmo teve para com a esposa e, futuramente, para com a prostituta Ruiva, em menor proporção. Contudo, a amnésia temporária de que sofria, deu-lhe o “álibi” necessário para julgar e agredir o companheiro pelos gestos agressivos que demonstrava. O corcunda e o Desconhecido são paradoxos, mas naquilo que é visível; são diferentes no aspecto físico, na posição social, nos hábitos. Mas, no íntimo, ambos sofrem da mesma violência; porém, as demonstrações se equiparam às posições assumidas; no submundo da noite, o corcunda pode extravasar como quiser, mas na alta sociedade, da qual faz parte o desconhecido, a violência emerge clandestinamente, entre as paredes do lar, como bem lembra Maria da Glória Bordini (1995, p. 12):

O corcunda é quem, acima dos outros, configura a malignidade por excelência. Da forma física ao comportamento, carregado de violência contra as mulheres, passando pelo cinismo diante da vida e da morte e pela necrofilia. (...) Por outro lado, suas atitudes diante das parceiras sexuais não diferem das do homem de gris: se aquele age de modo bruto, o outro procede como se estivesse violando ou assassinando as mulheres com quem se relaciona, sejam prostitutas como a Ruiva ou senhoras casadas, como sua própria esposa na noite de núpcias ou a amante do comendador, cuja intimidade desrespeita, assistindo, na posição de *voyer*, o *rende-vous* dos dois, no bordel de luxo. Neste sentido, o corcunda não é apenas um dos símbolos do mal; ele é igualmente o *alter ego* do protagonista, aquele que revela o Eros distorcido do rapaz, dividido entre o amor sem violência, mas também sem sexo, como o destinado à mãe (e a esposa, a quem compete o lugar sagrado daquela) e o sexo sem amor, mas com violência e prazer.

Um dos principais traços psicológicos que caracteriza o corcunda de Érico Veríssimo é justamente a relação violenta com as mulheres. Seja na forma de

referir-se a elas, seja no trato com as mesmas. Embora não haja uma explicação na novela para tal comportamento, percebe-se que a sua aparência nada atraente e a dificuldade em estabelecer contato com o sexo oposto sem o “auxílio” do dinheiro – no caso das prostitutas, e ainda assim elas o repelem – podem ter gerado um trauma na personagem. O anão usa da violência como uma defesa antecipada para as agressões que possivelmente sofreria, em caso de um apelo sincero a uma futura conquista.

Diferentemente do mestre, que possui charme e lábia, ao corcunda restou a violência física e verbal como forma de engajamento social. Assim como o marginalizado economicamente, que muitas vezes vê no mundo do crime uma forma de conquistar aquilo que de forma natural não pôde, o corcunda, deformado fisicamente e desprovido de uma condição social privilegiada, buscou na violência uma maneira de superar os demais, em especial as mulheres.

Sua relação com a prostituta Passarinho e sua predileção anterior por “uma rapariga muito nova e franzina, com qualquer coisa de infantil e doentio na face mal pintada” (1993, p. 36), confirmam que, para a personagem em foco, o que a atrai e excita é a aparente fragilidade da mulher: quanto mais jovem, magra ou debilitada ela lhe parece, mais lhe satisfaz a ideia de poder sobre ela.

Outro tipo de violência que caracteriza o corcunda é a verbal. Sincero, segundo ele mesmo se definia com orgulho, o homúnculo garante à novela seus melhores momentos de crítica social. O episódio do encontro com o comendador e a dona da casa de encontros de luxo, por exemplo, exemplificam a agudez das palavras do corcunda e seu posicionamento frente à guerra, à morte, à política e à religião.

- Não somos nós quem provoca as guerras. As guerras são uma fatalidade histórica.

- O senhor tem filhos? – perguntou timidamente a dona da casa.

(...)

- Três rapazes.

- E não tem medo que eles morram na próxima guerra?

- Claro que tenho, minha senhora, mas já lhe disse que não sou eu o culpado dessas guerras!

Os olhos da madama turvaram-se.

- Perdi um sobrinho na última.

(...)

O corcunda ergueu vivamente a cabeça e exclamou:

- Bolas! Mais tarde ou mais cedo o rapaz tinha de morrer. De bala na guerra ou com o bucho aberto a navalha, numa briga de beco por causa duma ordinária qualquer...

A mulher interrompeu-o, indignada:

- O meu rapaz não era desses!

- Qual! São todos iguais. Uns crápulas. (...) É melhor ter morte de homem, na linha de fogo, do que se acabar aos pouquinhos numa cama, velho e podre. Uns sacanas! (1993, p. 68)

Ainda com o comendador, enquanto o mesmo aguardava a chegada da moça, o corcunda tenta persuadi-lo a comprar o retrato feito por ele:

O comendador ergueu-se bruscamente.

- Isso é chantagem! – gritou, engasgado.

- Isto é negócio. E negócio tão honesto quanto os seus!

O homenzinho mostrava os dentes num sorriso maldoso. Sem tirar os olhos do comendador, resmungou:

- O meu consolo é que vocês capitalistas estão condenados. Entre a força comunista e um enfarte do miocárdio, não há como fugir. É questão de tempo. Está claro que há alternativas... Podem ter um ataque de cabeça e caírem mortos em cima da escrivanhinha ou da amante.

(...) O comendador ergueu-se.

- Não vim aqui para ser insultado. – Voltou-se para o corcunda. – Se você fosse um homem, eu lhe quebraria a cara. Mas não costumo maltratar os animais.

O anão saltou do sofá, lívido.

- Burgueses crápulas! Vocês acendem uma vela a Deus e outra ao diabo e acabam ficando sem Deus nem o diabo. Os homens como eu pelo menos têm o diabo! (1993, p. 70)

O gosto pelo mórbido, que levou as demais personagens, a convite do corcunda, ao velório e ao pronto-socorro, assim como a sinceridade no que se refere à burguesia capitalista, são traços que, associados a sua aparência nada convencional, singularizam a personagem do corcunda da novela *Noite*. Mesmo enquanto esbofeteia a filha do morto no velório, ou quando dança eroticamente para as prostitutas na rua, ou passeia ansioso pelos corredores do hospital em busca de um rosto sofrido para desenhar, o corcunda aglomera em si, além da própria noite personificada, outro universo a ser descoberto.

Nele, assim como no protagonista, há um trauma, uma rebelião interna, um ídolo, – no caso do corcunda, configurado na imagem de um “pai” idealizado no mestre –, uma revolta contra as mulheres, um problema sexual. Representados sob formas diferentes, numa primeira análise, parecem não ser personagens totalmente

opostos, mas, numa análise mais profunda, percebe-se as semelhanças entre o corcunda e o Desconhecido, talvez a motivação que os tenha aproximado. O anão percebeu que o Desconhecido estava acuado, assim como ele: o Desconhecido acuado no café-restaurante; o corcunda acuado à margem de uma sociedade que jamais o aceitaria.

Do mesmo modo como a personagem do corcunda “surgiu” na novela – e respectivamente, na trajetória noturna do protagonista –, ele se esvai. Sua última aparição dá-se quando adentra o quarto da prostituta Passarinho, instante em que se ouvem os ruídos característicos das práticas singulares do anão e nada mais. Ao recuperar a memória, apenas a Ruiva e o homem de branco permanecem no universo do Desconhecido, ainda que “desconhecidos” para ele. O corcunda cumpriu sua missão de “guia noturno”. Sem um desfecho, a personagem encerra-se na noite amnésica do protagonista. Quando se desvela o dia, a criatura noturna perde seu espaço; porém, seu trabalho estava completo: o desconhecido havia finalmente se reconhecido e voltado para si mesmo. Distante fisicamente do outro, mas com muito dele entranhado em si.

3.2 Você acredita nessa balela de céu e eternidade?

A bondade é um mito. E uma alma não pode ser grande nem pequena pela simples razão de que não existe.

O verbete “mestre”¹¹, enquanto adjetivo, denota aquele que é superior, grande ou extraordinário. Em comunhão semântica, na novela em questão, está o vocábulo “príncipe”¹², que acrescenta a denotação de “principal” e “primeiro”. Ambas são referências à personagem de Érico Veríssimo, que representa o poder na novela *Noite*. Ex-Seminarista expulso, exímio conhecedor das escrituras, as quais ele usa como ferramenta de persuasão, o mestre reúne as características físicas e psicológicas de um predador. Além da aparência agradável, ele possui o dom da palavra, convence qualquer um de qualquer coisa. Portanto, deixar-se seduzir por

¹¹ S. m. [Do esp. *maestre* ou do fr. ant. *maiestre*, pelo arc. *meestre*.] 1. Homem que ensina; professor.

2. Aquele que é perito ou versado numa ciência ou arte.

¹² Homem muito fino, de maneiras polidas, aristocráticas.

ele é algo previsível, e é o que acontece a todas as personagens que com ele convivem.

(...) as duas aves noturnas tomaram conta do defunto, do velório e de todos quantos ali se encontravam. Pareciam velhos amigos da família, moviam-se com desembaraço duma peça para outra, animando as conversas, contando anedotas, provocando risos. O mestre receitou um calmante para a menina e um dos parentes correu à farmácia para fazer aviarem a receita. (...) Todos faziam questão de aproximar-se daquele senhor alto e bem vestido, de maneiras tão fidalgas e palavra tão fácil. (1993, p. 44-45)

De hábitos noturnos, o mestre costuma trocar o dia pela noite. Seus olhos verdes e vítreos, seus dentes caninos destacados e sua altivez dão à personagem uma atmosfera de vampirismo, e a isso se soma o detalhe de o mesmo ser chamado de “príncipe” pelo corcunda. A denominação sugere, além da fidalguia, uma correlação com o Mal, pois também remete a Lúcifer, o anjo caído, conhecido como Príncipe das Trevas.

A possibilidade de as demais personagens notívagas serem uma espécie de projeção do inconsciente do protagonista, na ânsia de se autorreconhecer, está diretamente ligada à simbologia do vampiro, intrínseco na personagem do mestre.

A simbologia do vampiro também representa o apetite de viver, que renasce tão logo é saciado e que se esgota em se satisfazer em vão, enquanto não for dominado. Na realidade transferimos essa fome devoradora ao *outro*, quando tal não passa de um fenômeno de autodestruição. O ser se atormenta e se devora a si mesmo; enquanto não se vir responsável por seus próprios fracassos, responsabiliza e acusa o *outro*. Quando, ao contrário, o homem está plenamente assumido, quando exerce plenamente sua responsabilidade, quando aceita sua sorte de mortal, o vampiro desaparece. Ele só existirá enquanto um problema de adaptação consigo mesmo ou com o meio social não estiver resolvido. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 930)

Juntamente com o corcunda, o mestre conduz o protagonista Desconhecido pela noite da cidade, especialmente no subúrbio. Como se fosse o “dono” da noite, o mestre é respeitado e admirado, e não somente pelas pessoas das classes economicamente desfavorecidas, mas também pelos figurões da sociedade. O médico plantonista, com quem conversava frequentemente, trata-o com cortesia e

respeito, sente-se até feliz com suas visitas durante os plantões noturnos – mesmo alegando ser o anão, amigo do mestre, um tratado completo de psicologia patológica. Até mesmo o comendador adúltero, apesar de todo o desconforto causado pelo corcunda e do descumprimento do acordo de discrição oferecido pelo cáften, não contraria nem agride o mestre. A dona da casa de encontros de luxo chega a afirmar que não entende como um “cavalheiro, tão educado e gentil” pode andar em companhia do nanico.

No episódio do velório, a capacidade de domínio do mestre é fortemente assistida. Embora todos ali fossem desconhecidos para ele, a facilidade com que os convenceu da amizade que nutria para com o morto, chegou a ponto de permitir-lhe certas intimidades, como a visita ao quarto da viúva, a permissão para que o corcunda fizesse seu desenho para “publicar no jornal”, e até abrir a última garrafa de bebida da casa, que ofertou sem pedir licença a seu amigo anão. Ao contrário do pronto-socorro, que contava com a presença sabedora e instruída do médico, o velório é a representação do povo frágil, desavisado, carente de atenção de alguém mais afamado. No momento da dor, a presença daquele ser cheio de conhecimentos e “boas intenções” foi, de certa forma, benéfica, trazendo determinado alento naquele momento difícil. Contudo, a ideia era apenas divertimento, satisfação no poder sobre os outros. Frente à morte, o mestre revela seu descaso acerca da vida, que para ele é apenas um estágio a ser aproveitado sem restrições ou culpas.

-Olhe para esses homens e mulheres – continuou o homem do cravo vermelho. – Nenhum deles está completamente vivo. Todos já começaram a morrer. Essa pobre gente não só compra coisas a prestações como também morre a prestações. A Morte manda um de seus anjos bater em cada porta todos os dias, para fazer a cobrança. O que varia é o prazo da dívida de cada um. O plano do negócio é o mesmo. (...) Estão todos morrendo. Não há mais esperança para ninguém. (...)

– O amigo nunca ouviu dizer que é bem possível que as moscas sejam anjos? É uma hipótese bastante aceitável, além de poética. (1993, p. 42-43)

Segundo Maria da Glória Bordini, os episódios da quermesse e do velório são exemplos de tortura por humilhação às pessoas menos favorecidas. Na quermesse, isso se dá através da falta de atenção do Padre diante de um necessitado e dos maus-tratos dirigidos ao homem de branco; no velório, o rebaixamento acontece

quando o mestre e o anão enganam os parentes do morto, bebendo seu vinho e tirando-lhes dinheiro. Para a estudiosa (2003, p. 36),

Nesses dois episódios, o submundo emerge na atmosfera suburbana através da impiedade e sadismo escancarado do mestre e do corcunda. São as ponderações de ambos sobre a condição de mortos-vivos das pessoas com as quais estão se divertindo que acentua, nos dois locais, ambos muito encontrados em bairros mais humildes, a sensação de inferno sombrio em que as almas, culpadas por sua pouca ambição, são torturadas pela humilhação não percebida. A inadvertência desse povo contrasta com a vaga percepção do Desconhecido, que, dono de outro status social, identifica, em seu estado de confusão mental, a disposição maléfica da dupla, mas também não consegue livrar-se de seu fascínio.

Ao contrário do corcunda, que instiga o Desconhecido através de suas atitudes pouco convencionais, o mestre o ausculta pelas ideias sempre articuladas. Em suma, o corcunda seria a prática; já o mestre, a teoria. Enquanto o primeiro desenha, o segundo analisa; enquanto o anão percorre os corredores do hospital para ver os feridos, o mestre conversa com o médico para saber os acontecimentos. O anão incorpora nos terreiros de candomblé, já o mestre assiste e expõe suas ideias acerca da religião e de Deus. Embora as duas personagens possuam a mesma atração pelo bizarro, a demonstração é distinta. O corcunda traz consigo já na aparência física, o estranhamento; no mestre, este fica por conta do implícito e subliminar. O próprio substantivo que o designa, “mestre”, aponta para tal condição: ele é aquele que assinala, direciona, permite; já o outro, é aquele que faz, pois sua posição menos esclarecida lhe coloca na situação de “cumpridor de tarefas”, numa relação quase “mercantilizada”.

As “teorias” do mestre a respeito da religião sinalizam um possível motivo para sua expulsão do seminário. Portador de conceitos ambivalentes, ele não acredita na existência da alma, mas crê nos fenômenos espirituais que acometem o corcunda nos candomblés, por exemplo.

-O nanico é um verdadeiro espetáculo quando recebe o santo nesses candomblés. Eu quisera que você visse. Começa a tremer todo e acaba rolando no chão e esperneando como um possesso...
Fez uma pausa para acender um cigarro. Depois continuou:
-É incompreensível a atitude da chamada ciência oficial com relação a esses fenômenos. Para principiar, recusa-se a examiná-los a sério, achando que tudo não passa de superstição, mistificação. No entanto, as Sagradas Escrituras estão cheias de casos de possessos

e endemoninhados. E já que falamos na Bíblia, que grande livro! Tem algumas contradições, é claro, e dum 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 até dizer que na Bíblia, Satã rouba o show. (1993, p. 53)

A admiração do mestre pelo homossexual vaga-lume, que segundo ele é um “benemérito, o mártir duma causa condenada”, um clássico que merecia uma estátua e uma biografia, indicam que a poética da inversão também caracteriza a personagem mestre. O mesmo alega não compreender o porquê de somente os santos, generais, cientistas e escritores serem glorificados, em vez de tal condecoração ser dada para “educadores a sua maneira”, como o proprietário do cabaré, mesmo sendo ele – além de dono de uma casa de prostituição –, um provável traficante. A prostituição e a venda de entorpecentes são os alvos da admiração do mestre, que chega a afirmar que considera o tráfico de drogas um negócio muito promissor, fora a naturalidade com que aponta seus “clientes”: prostitutas e homens que pagam por elas, como mostra Lígia Militz da Costa (1986, p. 58):

A poética da inversão defendida pelo corcunda é ratificada pelo seu melhor amigo – o homem do cravo vermelho –, a quem o anão admira como sumidade e mestre. Na verdade, e coincidentemente com o esquema invertido vigente na noite, o homem do cravo vermelho é chamado de mestre, mas é um cáften, alguém que, invertendo a moral, vive às expensas de negócios de prostituição. Ex-seminarista expulso do seminário, serve-se dos conhecimentos bíblicos, subversivamente, para promover o adultério e lucrar com o sexo.

A personagem vaga-lume, como as demais personagens da novela *Noite*, não possui um nome próprio convencional, mas sua denominação possui força e reconhecimento, pois além de representar a si e a seu estabelecimento, possui um predicado singular em termos de sentido: o inseto vaga-lume possui os órgãos sexuais fosforescentes, sendo percebidos por seu brilho durante a noite. É também na noite da cidade que as personagens criam vida, adquirem importância e “brilham”, assim como o inseto sabiamente escolhido por Érico Veríssimo para simbolizar uma classe como a representada na obra.

O mestre é o líder dos passantes noturnos; é aquele que coordena e possui poder sobre os demais. Associado à ideia da morte, devido a seu aspecto de ser da

noite, ele configura, assim como o corcunda, a regeneração do Desconhecido através da exploração de seus medos. Se o ser “levado” pelo mestre deseja elevar-se, desperta e liberta-se quando a noite chega ao fim, mas se ele faz parte dessa mesma noite, como o corcunda, por exemplo, lá permanecerá sem evoluir; o rito de passagem dependerá, portanto, do caráter do passageiro. O homem de gris precisava “morrer” na noite para “nascer” ao romper do dia. O resgate da memória do protagonista de *Noite* está atrelado à luz do sol, enquanto a noite foi seu rito de passagem por si mesmo e a tempestade da madrugada foi a purificação necessária para expurgar o homem traumatizado e dar lugar ao homem disposto a mudar o rumo de sua vida. De acordo com os estudos simbólicos,

A morte é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta as forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, a filha da noite e a irmã do sono, ela possui, assim como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.621)

Está no discurso do próprio mestre para com o Desconhecido as palavras de alerta contra si mesmo: “...mas não se iluda com as aparências”. Aquilo que o diferencia dos demais, sua aparência elegante e higiênica, não indica superioridade de caráter: é apenas seu “uniforme” de trabalho, já que negocia com todas as camadas sociais. Como um exímio vendedor, cabe a ele o bom talhe e a eloquência. E a certeza esboçada na afirmação ao corcunda de que o Desconhecido voltará, já que aquela não será sua última noite, confere-lhe aparência de vendedor de bons produtos... vende a passagem ao interior sombrio de cada um.

3.3 Agora não estava mais sozinho nem perdido nem morto.

(...) pareceu-lhe que a valsinha poderia livrá-lo dos abismos vazios, levá-lo de volta para casa, libertá-lo da noite e seus medonhos habitantes.

No mesmo ambiente nocivo do café-restaurante, onde conhece o corcunda e o homem do cravo vermelho, o Desconhecido conhece ainda o homem de branco. Também chamado de o monge e o amigo dos bichos, a personagem destoa de tudo que a noite apresenta e representa para o protagonista da novela. De aparência agradável, lembrando um “profeta antigo”, ele é a personificação do Bem. Suave nos movimentos, tirando de sua gaitinha notas afetuosas e capazes de emocionar os demais habitantes do referido café-restaurante, o homem de branco é aquele que não precisa de voz para falar; os sorrisos amáveis, as vestes brancas e o comportamento desinteressado de bens materiais são suficientes para afastá-lo dos demais notívagos.

Trazia o solitário, camisa, calças e alpargatas brancas. Tinha uma cabeça de monge: o rosto oblongo, a pele dum tom de mate, parelho e enxuto, o cabelo cortado muito rente ao crânio, com uma franja que, a um tempo patética e grotesca, lhe encurtava a testa. A barba à nazarena, dum castanho profundo e fosco, dava-lhe o ar de um profeta antigo, em contraste com a camisa esportiva aberta ao peito e de mangas arregaçadas acima dos cotovelos. (1993, p. 32)

Um vagabundo aos olhos do corcunda, do mestre e até mesmo do Padre, que o humilha no episódio da quermesse, o homem de branco representa a oposição ao capitalismo e à burguesia. Diferentemente do Desconhecido, que pertence a uma classe social elevada, e dos habitantes da noite, que vivem de negócios ilegais como a prostituição e o tráfico de drogas, o homem de branco simboliza o homem em seu caráter mais próximo ao natural, ao espiritual. Para ele, a companhia agradável dos bichos, a diversão infantil de um carrossel e a música serena de sua gaita são suficientes para trazer a felicidade ou, pelo menos, ficar a salvo das influências perniciosas que levam a pior das desgraças: a miséria espiritual. Para Maria da Glória Bordini (1994, p. 32),

Com isso, sua figura ambivalente – de santo, louco ou bobo – introduz no universo da novela um elemento irracional, não explicado. Pode significar um advento místico, tanto quanto o do puro acaso, mas certamente subverte a direção que a história vai tomando, na medida em que o Desconhecido pensa nele como um consolador, um protetor à distância, desprovido da ganância ou más intenções, um sinal de advertência para mudar o rumo, e também um incentivo animador no caminho para casa, o cenário mais temido, aquele em que terá de enfrentar a sua verdade.

A certeza do protagonista de que somente o amigo dos bichos poderia libertá-lo e sua incapacidade de ligar-se a ele, ratificam a dificuldade de seguir o caminho mais sensato. Problema que é vivenciado por todas as personagens da novela, em diferentes aspectos, mas que levaram todas elas à miséria espiritual, da qual estava livre somente o homem de branco. O corcunda e o mestre optaram pelos negócios escusos e pela violência; as mulheres da obra ou direcionaram-se à prostituição – como a Ruiva e o Passarinho – ou abateram-se pela solidão – como as três tias – ou ainda foram infelizes no amor e/ou na intimidade, como as “Marias” esposa e mãe. Ao desconhecido, couberam as misérias da falta de autoconfiança e dos traumas de infância que o levaram a uma vida sexual corrompida e o descontrole emocional que gerou a amnésia perturbadora.

Embora a presença da personagem do homem de branco fosse uma espécie de alívio e refrigério para o Desconhecido, ele se contenta apenas em mirá-lo de longe; nunca se encoraja em juntar-se a ele. Sai em sua defesa sutilmente quando o padre o degrada, mas nem assim encontra forças para abandonar o corcunda e o mestre. Essa incapacidade pode se justificar no fato de que era preciso enfrentar todos os seus medos antes de encontrar a liberdade, simbolizada pela volta da memória. Se o Desconhecido tivesse saído do poder dos companheiros sombrios e se juntado ao monge, provavelmente a catarse necessária para alforriá-lo de si mesmo e de seus traumas, não aconteceria.

O contraste entre o homem de branco, o corcunda e o mestre não está somente na representação do caráter, mas também em suas descrições físicas. Enquanto o corcunda era animalizado, grosseiro nas vestes e no comportamento, o homem de branco é descrito com sutileza; a aparência é bela em seus tons castanhos dourados e em suas roupas leves de verão, diferentes do linho próximo ao pelo de ratão que vestia o corcunda. E apesar de o mestre ser um homem bem-apeado, as cores que o caracterizam são fortes, extravagantes; sua gravata é grená – ou vermelho escuro –, o cravo que lhe adorna a lapela é vermelho, seu terno é azul-marinho, escuro e profundo. E a força das cores está atrelada à simbologia que caracteriza a personagem, na qual o azul revela a alternância entre o real e o imaginário:

Domínio, ou antes, clima de irrealidade, ou de super-realidade, imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias – tal como a do dia e da noite – que dão ritmo à vida humana. Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 107)

Já o vermelho, cor da gravata e do cravo que adornam a vestimenta do mestre, simboliza a força, o desejo e os paradoxos diurno/noturno:

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor do fogo e do sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irreduzível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 944)

As características físicas das personagens da novela *Noite* remetem diretamente ao seu caráter e personalidade. O homem de branco é tão sutil e leve quanto sua exterioridade; o anão é grosseiro e intrigante em seu interior como em seu aspecto, e o mestre é denso e abrasador como as cores que carrega. A aura clara da personagem do monge liga-o à luz que ele representa. Distintamente das outras personagens sombrias, é o guia na direção oposta à do mestre; tanto que somente ele continua na novela quando o dia raia e o sol surge no horizonte.

O branco é uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. O branco do Oeste e o branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao mundo lunar, frio, fêmea. Conduz a ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas. O branco do Este é o do retorno: é o branco da alvorada, quando a abóbada celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica do potencial de manifestação, cujo microcosmo e macrocosmo nele se recarregam, à maneira de uma pilha elétrica, durante sua permanência (passagem) no ventre noturno, fonte de toda energia. Em si mesmos, esses dois instantes, essas duas brancuras, estão vazios, suspensos entre ausência e presença, entre Lua e Sol, entre as duas faces do sagrado, entre seus dois lados. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 141-142)

A visível oposição entre o mestre e o homem de branco também fica evidente no episódio do velório. Lá, enquanto o primeiro engana os familiares do falecido, divertindo-se à custa da dor alheia, o homem de branco faz uma breve aparição. Respeitosamente reverenciando o morto com o sinal da cruz, exprimindo uma religiosidade contida, serena; novamente, sem pronunciar uma só palavra, consegue desbancar o ambiente hostil criado pelos dois notívagos, mesmo que somente aos olhos do homem de gris. Enquanto o mestre utiliza a palavra como ferramenta destruidora e persuasiva, o homem de branco faz do silêncio seu instrumento de salvação.

O homem de branco meteu a cabeça para dentro da sala, olhou longamente para o morto, depois para o Cristo e fez o sinal da cruz. Em seguida fitou o Desconhecido, sorriu, inclinou de leve a cabeça e recuou, desaparecendo entre vultos da calçada.

-Quem sabe – prosseguiu o mestre – quem sabe Deus não é uma mosca, a Grande Mosca? Outra hipótese sedutora. (1993, p. 43)

Há na novela uma perpétua luta entre o Bem e o Mal, representados, respectivamente, nas personagens do homem de branco e do mestre, seguido do corcunda, seu companheiro. Ambos querem ser guias para o homem de gris, em seu passeio noturno em busca de respostas. Agindo de formas diferentes, o homem do cravo vermelho o aprisiona, enquanto o monge segue-o discretamente, lançando-lhe olhares súplices de amizade. O Mal personificado no mestre não impede o protagonista de seguir o amigo dos bichos, mas sua escolha depende de forças de que ele não dispõe. O mestre conecta-se a terra e ao material; portanto, aproxima-se mais dos conflitos humanos vivenciados pelo homem de gris. Já o homem de branco, interligado ao celeste, ao espiritual, apenas o acompanha, mostrando-lhe que há outros caminhos a serem seguidos, mas não o oprime nem o obriga a nada. É, para Maria da Glória Bordini, como um anjo da guarda, disposto a ajudar, mas também espectador das escolhas equivocadas de seu protegido.

O mestre e o homem de branco não parecem substituir, como recursos metafóricos, algo reconhecível, pertencente ao plano histórico, que estaria por trás de suas figuras e seria convocado por elas. Remetem a um mundo nitidamente metafísico, o de Mefistófeles e o do Anjo da Guarda, simbolizando as forças de destruição e construção. Tântos e Eros, tantas vezes aludidos no texto, em luta pela alma dos homens, mas encarnados em duas

imagens complementares: a da cidade que perverte e a da cidade que civiliza. É por isso que o homem de branco, símbolo dessa última, tem uma figura vaga e acaba na calçada, recompensado por uma esmola. Também é por isso que o mestre de cerimônias da cidade-barbárie é quem efetivamente abre a consciência do Desconhecido, submetendo-o a um rito de repetição da cena sexual que testemunhara em menino. (1994, p. 40)

Juntamente com o corcunda, o mestre e o homem de gris, o homem de branco – que os segue por toda a aventura noturna – forma o numeral *quatro*. Rico em simbologia, o quarteto significa o terrestre, a totalidade do criado e do revelado. “Essa totalidade do criado é ao mesmo tempo a totalidade do perecível. É singular que a mesma palavra shi signifique em japonês quatro e morte”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 759) Os quatro elementos simbolizam os quatro principais personagens da novela de Érico Veríssimo: nesse raciocínio, ao Desconhecido cabe o elemento Terra, por sua passividade e absorção.

Paul Diel esboçou toda uma psicogeografia dos símbolos, em que a superfície plana da Terra representa o homem como ser consciente; o mundo subterrâneo, com seus demônios e seus monstros ou divindades malevolentes, figura o subconsciente; os cumes mais elevados, mais próximos do céu são a imagem do supraconsciente. Toda a terra se torna assim, símbolo do consciente e de sua situação de conflito, símbolo de desejo terrestre e de suas possibilidades de sublimação e de perversão. É a arena dos conflitos da consciência no ser humano. (DIES, 37) (Op. cit., p. 880)

À personagem mestre cabe o elemento fogo, que traz para a obra um caráter negativo, diabólico, mais uma vez associando a personagem a Lúcifer, portador da luz celeste, mas que acaba precipitado nas chamas do inferno. A profissão do mestre, diretamente vinculada ao sexo, também remete ao elemento fogo, pois o mesmo surge da *fricção*, “num movimento de vaivém, imagem do ato sexual”.

Já o corcunda representa a água, em seu caráter de informalidade e de volta às origens. As águas que, mesmo quando sujas ou sombrias, causando medo e desconforto, são portadoras de vida, de espécies essenciais à natureza.

As águas, massa indiferenciada, representa a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo. (Op. cit., p. 442)

Ao homem de branco, o elemento *ar* é associado, em sua relação com o celeste, com o puro, pois é símbolo de espiritualização. “Representa o mundo sutil intermediário entre o céu e a terra, o mundo da expansão, que dizem os chineses, é insuflado pelo sopro, necessário à subsistência dos seres”. (Op. cit., p. 442). E todos os elementos interligam-se e complementam-se, assim como as personagens masculinas da novela *Noite*.

Ao recobrar a memória, o Desconhecido esquece-se da noite anterior e também de seus habitantes, incluindo o homem de branco. Embora seja a única personagem que continua na novela até o fim, – quando o Desconhecido consegue voltar para a casa –, cumprindo sua função de guia durante o dia, o monge passa a representar para o homem de gris apenas um vagabundo a tocar na calçada. Não há menções pejorativas; ao contrário, o protagonista chega a sentir pena daquele homem que, possivelmente, também foi abandonado por alguém, mas a sensação de que era um amigo, percebida durante a noite, desaparece. O narrador/protagonista agora o chama de “um homem todo de branco”, destituindo-o de seu sentido definido e único.

É a valsa saída da gaita do amigo dos bichos que leva o protagonista de volta a sua infância, a sua memória; é o que lhe permite regressar. O homem de branco é guia através da emoção, em contraponto ao apelo físico do mestre e do corcunda, que também facilitaram a catarse do Desconhecido. Através de sua música e de seu alento espiritual, consegue, durante o dia, quando a influência nefasta das demais personagens já não mais prevalece, conduzir o homem de gris à tão sonhada consciência. Como um anjo da guarda, fiel mesmo quando não reconhecido, o homem de branco de Érico Veríssimo é a luz na noite escura em que mergulha o Desconhecido.

3.4 Tontura boa, alegre, borbulhante

Foi nesse instante que, por baixo da mesa, a Ruiva lhe segurou a mão. Ele teve um estremecimento agradável e apertou também os dedos da mulher. Ficaram de mãos dadas por algum tempo. Ele voltou a cabeça, e os olhos de ambos se encontraram.

Quando o Desconhecido conhece a prostituta Ruiva, por intermédio do corcunda e do mestre no cabaré do vaga-lume, sua primeira reação é não conseguir encará-la. A prostituta Ruiva é descrita desde o princípio como uma mulher bonita, de feições agradáveis, sensual, porém não vulgar. É essa característica que permite ao Desconhecido, tão cheio de traumas em relação às mulheres e ao sexo, mudar de atitude rapidamente, entregando-se ao contato com ela, de forma suave, num toque das mãos.

Sabedora de sua “posição” na noite, a Ruiva toma a iniciativa diante do cliente arredio. Percebe o constrangimento do Desconhecido e inicia uma conversa. Primeiramente pergunta se ele gosta de dançar, e recebe uma resposta negativa; em seguida pergunta seu nome, e recebe uma resposta que lhe soa engraçada: “Não tenho nome”. Mas, nesse instante, as mãos de ambos já estavam entrelaçadas e o Desconhecido já arriscava carinhos mais atrevidos, permitindo-se desejar aquela mulher sem sentir culpas ou temores.

A mão da Ruiva pousou, quente e macia, no joelho do Desconhecido, que a cobriu com a sua. Agora ele se sentia mais à vontade, podia olhar sem constrangimento para a companheira. Gostava das feições dela e em pensamentos sua mão aflita já andava a insinuar-se pelo vértice daquele decote, à procura da nudez dos seios. (1993, p. 90)

A denominação da personagem Ruiva remete diretamente a uma característica física da mesma, diferentemente do Desconhecido e do mestre, por exemplo, alcunhados mediante características psicológicas. A cor dos cabelos da mulher é sua marca, o vermelho-ocre que a simboliza está ligado à sua profissão e ao ambiente do qual ela faz parte, à noite e ao “inferno” a que os bordéis do submundo se assemelham.

O ruivo é uma cor que se situa entre o vermelho e o ocre: um vermelho-terra. Ele lembra o fogo, a chama, daí a expressão *roux ardente*, (ruivo “ardente”). Mas em vez de representar o fogo límpido do amor celeste (o vermelho), ele caracteriza o fogo impuro, que queima sob a terra, o fogo do inferno; é uma cor ctoniana. Entre os egípcios, Set-Tifão, deus da concupiscência devastadora, era representado como sendo ruivo, e Plutarco conta que em algumas de suas festas, a exaltação era tanta que se jogava os homens ruivos na lava. A tradição rezava que Judas tinha os cabelos ruivos. Em suma, o ruivo evoca o fogo infernal devorador, os delírios da luxúria,

a paixão do desejo, o calor de baixo, que consomem o ser físico e espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 792)

Contudo, o fogo que caracteriza a personagem em questão não se refere somente ao sexo e à prostituição; ele é a purificação que se agrega ao sexo para libertar o Desconhecido de sua amnésia perturbadora e levá-lo de volta a casa. São inúmeros os rituais de purificação pelo fogo, em geral ritos de passagem, que vão desde a esterilização até as culturas agrárias, nas quais os terrenos são queimados para que depois a natureza viva prolifere. Essa natureza representa a consciência do Desconhecido e sua decisão de seguir a vida por caminhos diferentes.

Quando no caminho para a casa da prostituta, o Desconhecido percebe o estremecimento da companheira diante da bofetada que o corcunda aplica em Passarinho – a outra prostituta que acompanhava o anão. O homem de gris, pela primeira vez na novela, consegue ter uma reação contra os companheiros notívagos, agredindo fisicamente o corcunda. Sua relação com a mulher já se estreitava a ponto de sentir-se forte o suficiente para defendê-la, mesmo que o tapa dirigido à menina fosse apenas um pretexto para fazer aquilo que desejava desde o princípio da noite, mas somente a presença da Ruiva deu-lhe ânimo para tal.

O anão atacava-a com a fúria de um animal no cio. Parado à beira da calçada o mestre contemplava a cena com ar imparcial. O Desconhecido sentiu um estremecimento sacudir o corpo da Ruiva. Por fim o corcunda conseguiu trazer o rosto do Passarinho para junto do seu e beijou-lhe avidamente a boca. A menina, porém, libertou a cabeça, soltou um gemido e começou a cuspir para os lados, com nojo. O anão ergueu a mão e deu-lhe uma bofetada. Esmagar aquele ratão de esgoto, aquele animal repelente... (1993, p. 93)

Ao chegarem ao seu destino, à casa das prostitutas, percebe-se a diferença entre o ambiente luxuoso da casa de encontros onde estava o comendador e a simplicidade, beirando a pobreza, em que viviam as duas moças. Tratadas como simples mercadorias, desde sua aparição na obra, quando o Passarinho é obrigada a ficar com o corcunda por não direito de escolha, a Ruiva e a companheira são, assim como o ambiente em que habitam, uma camada social inferior dentro do submundo. A prostituição é socialmente ilegal e moralmente uma distorção; na novela de Érico Veríssimo, essa distorção também possui níveis, pois enquanto o comendador suportou esperar a moça casada que atrasou o encontro por mais de

uma hora, mesmo sofrendo acusações do corcunda e não sendo tratado como esperava, a Ruiva e o Passarinho não têm alternativa; são apenas mercadorias passíveis de serem “compradas” por qualquer pagante.

Maria da Glória Bordini, em seu ensaio o “Mal da cidade”, acrescenta que as personagens prostituídas buscam a normalidade, mas são impossibilitadas de agirem por vontade própria.

Quando as duas jovens prostitutas se aproximam, o ambiente pestilento sofre uma ligeira transformação, com marcas mais eufóricas em torno das mulheres, especialmente o calor e o perfume agradáveis. Instintivamente, elas manifestam uma atração pela normalidade, a Passarinho tentando evitar o corcunda e a Ruiva, buscando seduzir o Desconhecido. Esse impulso para uma ligação positiva, entretanto, não vinga. As moças, sob o domínio do mestre, devem manter-se na posição que as rotula como mercadorias. (1994, p. 37)

A diferença entre as prostitutas mencionadas na novela *Noite* não é uma novidade da modernidade. Desde a Renascença que a profissão possuía dois vieses: as cortesãs e as meretrizes. Como lembra Luzi Lene Flores,

A diferenciação entre os dois tipos de mulheres, que cumprem a mesma função por dinheiro, remete para a Renascença, onde havia diferenças entre cortesãs e meretrizes. As últimas eram toleradas somente em determinados ambientes, como o do cais, por exemplo. As cortesãs eram prostitutas de luxo; “proporcionavam prazer aos *cortigiani*, os nobres, os soldados, administradores e oportunistas que pululavam em todas as cortes da Renascença” (SENNET, 1997, p. 199 apud FLORES, 2003 p. 98).

A situação econômica e social da prostituta Ruiva fica evidenciada na descrição do lugar onde mora. Os adjetivos “sombria”, “estreitas”, “velho” e “mutiladas” iniciam a descrição, já indicando a precariedade exterior do local. Logo no interior do prédio, a Ruiva avisa que terão de subir no escuro, pois a lâmpada estava quebrada, e o protagonista acrescenta que havia no corredor um cheiro “rançoso de cozinha”.

Dentro do apartamento, o mestre indaga onde fica o quarto da Ruiva e, já que não tinha a intenção de ficar com nenhuma das duas moças, “junta” os casais, indicando os quartos e empurrando a Ruiva e o Desconhecido para o respectivo

cômodo, tomando, ainda, a iniciativa de acender luzes e abrir janelas. Finaliza, aconselhando-os quase em forma de ordem para que se dispam, se deitem, se amem e se divirtam. Então, cobra sua comissão ao Desconhecido, pedindo uma nota de quinhentos, e o adverte – em segredo – para que não cometa “duas vezes” o impulso de assassinar uma mulher. Na despedida do mestre da novela, percebe-se novamente seu caráter sempre disposto a explorar financeiramente aqueles que a ele estão “subordinados” no submundo da noite.

Após despir-se com “gestos cansados”, a Ruiva limpa os ferimentos do homem de gris, demonstrando intenções carinhosas. Enquanto as carícias mais íntimas começavam, uma conversa entre eles demonstra que a Ruiva, além de perceber, devido à sua experiência, que ele era casado, também estranha aquele homem andar em companhia do mestre e do corcunda afirma sentir repugnância pelo último. Chamando-o sempre de “meu bem” ou “negro”, ela instiga o Desconhecido a pensar que já se conheciam e a segurança transmitida pela mulher permite ao ato sexual ultrapassar a catarse física e alcançar o expurgo total das emoções controladas que afetavam diretamente o seu comportamento. Não só por aquela noite, mas por toda sua vida de representação e infelicidade. O sono não é necessário para que o despertar do Desconhecido aconteça. E através do sexo quase agressivo, mistura de dor e prazer, ele recupera sua memória, o que se dá em duas etapas: primeiramente ele esquece quem conheceu naquela noite; depois, lembra-se de onde vinha e de quem era.

-Você é bem esquisito mesmo – disse a Ruiva, atirando as pernas para fora da cama. Bocejou e, num muxoxo, queixou-se:

- Se o quarto de banho não estivesse tão longe, eu ia me meter debaixo do chuveiro.

O passarinho tornou a gritar.

- O corcunda vai matar a menina – murmurou a Ruiva. E ficou-se imóvel, à escuta.

-Que corcunda?

Ela o mirou com estranheza.

-Vem dormir, meu amor. Você está mas é tonto de sono. (1993, p. 102)

A influência que a personagem Ruiva exerce no protagonista é de suma importância no desenrolar da trama de Érico Veríssimo. Da mesma maneira que a mãe e as tias lhe influenciaram, conferindo-lhe uma educação repressora, inserindo

a imagem da mulher numa auréola de santidade, e que sua esposa – desmentindo a ideia das tias –, com sua alegria e sexualidade natural, o intimidava, a prostituta de cabelos vermelhos regenera-lhe através de seu maior problema: o sexo.

Assim como o corcunda, que se utiliza do horror para depurar o protagonista, a Ruiva é profissional naquilo que mais angustiava o homem de gris desde a infância. O sexo que, para ele, era assustador e significava a morte, para ela, era um meio de sobrevivência, adquirindo um caráter natural, casual, sem espaço para repressões ou culpas. Em sua simbologia,

O sexo indica não só a dualidade do ser, mas sua bipolaridade e sua tensão interna. Quanto à união sexual, ela simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 832)

3.5 Hora de ir para a cama...

O Passarinho é muito franzino e tem pouca experiência. De resto, para ficar com ela você teria de bater-se em duelo com o nanico...

Chamada de “O passarinho”, com artigo e adjetivos sempre masculinos, a prostituta de aparência frágil e pouca experiência, é uma mescla de sexos que transparece quase uma assexualidade. Diferentemente da companheira Ruiva, que possui aparência sensual, o passarinho nunca é descrita na novela como uma mulher atraente ou provocante. Ao contrário, seus membros são fracos; seus olhos, tristes, de semblante quase infantil; e é justamente essa infantilidade que atrai o corcunda, a fera que a domina sem lhe dar o direito de escolha.

O mestre ergueu-se. Duas mulheres estavam agora diante dele. Uma alta, ruiva, de seios empinados, de feições bem marcadas e agradáveis; a outra baixa e franzina, de olhos tristes e grandes, de expressão virginal. (1993, p. 88)

Personagem secundária na novela, a prostituta Passarinho não influencia diretamente o protagonista, a exemplo do que fazem as demais personagens. Mas ela serve de alavanca para as demonstrações doentias do corcunda, que levam, por exemplo, à briga entre ele e o homem de gris. Representa também a subjugação a uma vida que não condiz consigo. Ainda muito jovem, o que se percebe pelos

substantivos que a nomeiam, como “menina” e “rapariguita”, com seus olhos sempre súplices à Ruiva, ela é prostituída, não prostituta.

Presente em apenas dez páginas da novela e sempre em situação de alerta diante do assédio do corcunda, a menina só pronuncia uma única palavra: *não*. Ele a obriga a beber, “como quem procura dar óleo de rícino a uma criança”. É arrastada por ele para dentro do quarto e obrigada a fazer sexo, mesmo depois de ter sido agredida em plena rua. Seus gritos são ouvidos pela Ruiva, que também nada pode fazer para ajudá-la, uma realidade da posição social que ocupam, pois são prostitutas baratas a serviço do mestre.

A personagem Passarinho é mais uma demonstração da poética da inversão na novela de Érico Veríssimo: apesar de sua profissão, não demonstra uma sexualidade acentuada. Sua aparência física é infantilizada. E o próprio substantivo que a nomeia, “Passarinho” já indica uma fragilidade natural, discordante de sua posição de mulher prostituída na novela. Assim como o mestre, com suas citações bíblicas e sua profissão de cáften, e o corcunda, ao mesmo tempo, um artista e um perverso agressor e chantagista, o Passarinho é a mulher da noite sem identidade sexual. Há nessas personagens um teor de crítica social, pois todos são ambivalentes, paradoxais; como a sociedade em si, que durante o dia veste uma máscara, mas que, à noite, porém, faz transluzir sua verdadeira face. A esse respeito, Lúcia Militz da Costa (1986, p. 58) afirma que

O riso ambivalente se presentifica nessa poética sórdida e carnalizante que as personagens reiteram, explicitando a própria poética do livro. No fundo, essa mímesis intencionalmente negativa é uma negação que declara para desmascarar o vigor do desequilíbrio do espaço social, ou ainda, a existência clandestina do que sobra, do que se mantém oprimido, fora do previsto e do desejável na estrutura do poder reconhecido. A proposta implícita é de transformação social e de recusa ao adorno da história tradicional.

3.6 As duas “Marias”: o sagrado e o profano

Ave Maria cheia de graça. A imagem da mãe nesse momento não lhe saía da cabeça. Ela era a própria Virgem Maria. Tinha nome de santa e era santa mesmo. E o marido a estava matando aos poucos...

Por meio de uma vaga lembrança de um nome de mulher que atormenta o Desconhecido no início da novela, – primeira recordação viva que remete ao seu passado –, é que o protagonista começa a retomar a memória; a lembrança refere-se a sua mãe, Maria, assim como sua esposa, as únicas nomeadas por substantivos próprios em *Noite*.

Educado de forma repressora pelas três tias, irmãs de sua mãe, a quem seu pai chamava de “os três corvos”, o menino Desconhecido via na mãe o reflexo de uma entidade. As tias solteironas, invejosas do matrimônio da irmã, deram ao casamento uma imagem negativa, transmitindo-a ao sobrinho; e ao matrimônio associava-se à idéia de intimidade do casal. O fato de ter um nome santificado e a fragilidade natural da mãe acentuaram tal denotação.

Pobre da Maria. Tem nome de santa e é santa mesmo. O marido está matando ela aos poucos. Estas últimas palavras lhe doeram como uma bordoadada. Passado o atordoamento, viu tudo claro. Agora muita coisa se explicava. Os olhos pisados da mãe, sua magreza pálida, aqueles choros escondidos, umas tristezas e uns silêncios à hora das refeições. Decerto quer acabar com a vida dela pra depois se casar com outra mais jovem. (1993, p. 113)

A incapacidade de compreender a cena insinuada de sexo entre os pais, por ele presenciada, somada à morte da mãe e à possível culpa do pai, culminaram, no futuro do protagonista, para um casamento frustrado, em que a esposa – por não ser tão frágil quanto a mãe – deveria ser “castigada”. Afinal, a mulher deveria ser santa, assexuada, a imagem de sua mãe “assassinada” pelo sexo do marido. Segundo Lígia Miltz da Costa (1986, p. 59), as relações sociais do Desconhecido têm como ponto de referência o modelo opressor de família.

Toda mulher deve ser santa e mártir, como a Virgem Santíssima – as rezas das tias solteironas e a pena que tinham da irmã beatificaram praticamente a mãe para o menino, coroando-a como santa e mártir do marido. O Desconhecido condiciona e reprime seu desejo a esse tipo de mulher. Castra-se ou “mata-a”, sempre subvertendo o desejo. Casou-se com uma mulher chamada Maria, o mesmo nome de sua mãe. Reconhece seu desejo como incestuoso e sujo. Submisso passivamente à castração imposta na infância, parte para o outro extremo quando desafiado, provando violentamente e de forma irracional a sua virilidade. Feminino na passividade (vítima) e masculino na bestialidade animal da posse (assassino), o Desconhecido só sente prazer na aberração sexual e é assim que se

reconhece como pessoa, dependendo, portanto, da mulher, para entender sua própria identidade.

O fato de ter escolhido para esposa uma mulher com o mesmo nome de sua mãe demonstra uma necessidade do homem de dar um final diferente para a história de sua mãe, quem, para ele, foi uma vítima dos maus tratos do marido. Contudo, não consegue romper seu ciclo imaginário¹³ de tortura da mulher; ao contrário, acaba por ferir física e moralmente a esposa, justamente por não se portar como ele idealizava.

As “Marias” presentes na novela *Noite* são, como se pode constatar, antagônicas. Nascidas em gerações diferentes e pertencentes a universos igualmente distintos, enquanto a Maria-mãe é frágil e depressiva, a Maria-esposa é radiante e comunicativa. Entretanto, a imagem distorcida acerca do sexo, criada pelo protagonista, não confirma a mãe como uma mulher assexuada, pois a cena de intimidade que viu demonstrava o prazer sentido pelo casal e não somente pelo homem. O que introduziu o pavor na criança foi a ideia de morte que vinculou àquele prazer, pois as tias já lhe haviam sugerido que o pai mataria sua mãe; para elas, talvez, através do desgosto; mas, no menino, a ideia de morte associava-se ao que aconteceu na noite em que a mãe teve o ataque cardíaco.

E nas outras noites, sob as cobertas, ele esperava a *hora*. Muitas vezes dormiu antes de ouvir qualquer ruído suspeito. Mas havia noites em que lhe chegavam aos ouvidos aqueles gemidos abafados, o ranger da cama, e uma que outra palavra indistinta. Ele cerrava os punhos e os dentes, o coração descompassado, e por fim rompia a chorar, afogando os soluços no travesseiro. No dia seguinte metia-se furtivamente no quarto dos pais, ia examinar os lençóis, procurando vestígios de sangue. E, sempre que se acercava da mãe, era com ânsia e medo que lhe examinava as roupas. (1993, p. 117)

A impotência nervosa que acometeu o Desconhecido na noite de núpcias, e que antes nunca havia acontecido, tem razão no nome da esposa: Maria; assim como sua mãe. Não foi por acaso que somente elas receberam nomes na novela; a significância do mesmo ultrapassa a identificação individual para abranger o trauma do protagonista. Nesse sentido, Regina Zilberman (1994, p. 11) lembra que:

¹³ Utilizo a palavra “imaginário” em função de a novela não apontar provas da culpa de seu pai; a morte da mãe do protagonista se deu por ataque cardíaco, por ele relacionado a uma sucumbência diante dos castigos que seu pai inferia à sua mãe, incluindo o sexo.

As mulheres identificadas no romance são estas: a mãe e a esposa do protagonista e chamam-se, ambas, Maria; a prostituta que reabilita a disposição sexual do rapaz usa um apelido: Ruiva; a outra prostituta, vítima do apetite e da violência do corcunda, é conhecida como Passarinho. O fato de mãe e esposa deterem o mesmo nome sugere que a segunda pertence, conforme o protagonista, ao paradigma da primeira, o que lhe confere atributos virginais e religiosos, sendo este talvez o elemento inibidor do relacionamento sexual do casal.

O desejo que ele associava à dor, os gemidos de desespero do pai durante o velório da esposa e que tanto se pareciam com gemidos de prazer, eram a certeza de que o sexo no leito do casal era a morte. E o desejo saudável da esposa o incomodava por não parecer natural. Afinal, para o protagonista, a noite de núpcias era apenas uma tola invenção burguesa, desnecessária. A violência sexual sofrida por Maria – esposa – na noite de núpcias, apesar de tê-la magoado, não extinguiu seu desejo, tampouco sua paciência diante dos fracassos sexuais do marido. E a resignação dela, em vez de acalmá-lo, acabou por ofendê-lo. Preferia buscar outras mulheres, com as quais conseguia relacionar-se, enquanto criava sobre a esposa uma imagem negativa e indecente; ela era a personificação do sexo, assim como seu pai, e sexo era pecado.

A noite da grande briga se deu pela associação que o Desconhecido fazia entre a esposa e o seu próprio passado; o hálito dela recendia a álcool – como o do pai do homem de gris no dia da morte de Maria –; os olhos dela, tão brilhantes, fizeram-no ouvir a voz das três tias chamando-a de “caelinha no cio”; o convite dos outros homens para que ela dançasse tornaram a trazer a voz das tias, agora chamando-a de “caelinha cercada de cachorros”. Encontrá-la despida na cama, após o baile, era digno de um castigo; afinal, era essa atitude que as três tias teriam tomado: castigar a “caela indecente”, castigar seu pai. Contudo, desta vez Maria não suporta e parte. E o Desconhecido, necessitado da presença da figura feminina, perde, juntamente com a esposa, a própria identidade.

A sugestiva reaparição final de Maria – esposa – no andar de cima da casa, quando o homem de gris retorna já portador de suas faculdades mentais, “reforça a noção de que ele ainda a percebe desde o prisma do culto e da adoração dirigida a figuras sagradas”. Apesar da noite que percorreu, agora já olvidada, e da

predisposição em ser um homem diferente, o Desconhecido ainda carrega consigo fagulhas do trauma de infância, em que o sagrado e o profano se fundem na imagem da Virgem Maria, da mãe e da esposa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De saída, somos envolvidos pela atmosfera de um mundo mágico, imaterial, mas do qual insensivelmente entramos a participar como comparsas involuntários. O primeiro impulso poderá ser o de rejeitar a peça por absurda. Mas o certo é que caímos dentro dela e breve nos surpreendemos na maior intimidade com os seus fantásticos personagens.

Moysés Vellinho

Trabalhar com uma obra como *Noite é*, antes de tudo, mergulhar em um mundo imprevisível, mas que, ao mesmo tempo, vai se mostrando mais familiar a cada página investigada. Não é só a amnésia do Desconhecido que nos embala a chegar ao fim da narrativa para descobrir sua identidade: é a certeza de que lá encontraremos um pouco de nós mesmos, daquilo que escondemos desde crianças, com medo de pronunciar e fazer virar realidade.

Ao tempo em que o autor investigou clinicamente o assunto do qual tratava, o drama psicológico do protagonista é totalmente verossímil; mas o que pensar de um corcunda animalesco e artista, que vive acompanhado de um quase-vampiro e odeia uma espécie de anjo que insiste em frequentar o submundo da cidade? São todos absolutamente verdadeiros dentro do universo ficcional do autor, que parte de algo muito mais humano do que a literatura: parte de nossos medos infantis, fato que nos aproxima das personagens a ponto de parecerem sempre ter existido, mesmo que esquecidos em algum tempo ou em algum pesadelo.

Noite é o homem. O homem atemporal de Érico Veríssimo, que se encaixava perfeitamente no cidadão em busca de uma identidade na época da ditadura, como se enquadra perfeitamente nos dramas de hoje, na ausência de uma comunicação verdadeiramente humana que a tecnologia dificulta, na eterna e repulsiva necessidade de uma aparência socialmente aceita, ainda que falsa ou dolorosa. *Noite é* o preconceito. O preconceito diante do bom, que parece ser tolo ou idiota, e o preconceito diante do anormal, do pobre, do marginalizado. *Noite é* a esperança. A esperança de ser melhor, de voltar atrás, de ser capaz de abrir mão do capitalismo voraz para ser feliz, ao som de uma doce melodia e na companhia dos puros de coração.

Em *Noite* as personagens masculinas têm mais ação, mais voz. Mas são as personagens femininas que envolvem esses homens, que dão sentido as suas vidas, mesmo que de forma distorcida. Sem as mulheres o que seria do cáften? Quem seria o corcunda sem sua sexualidade desenfreada e sua necessidade de mulheres? Quem seria o Desconhecido sem a imagem da mãe, sem as tias preconceituosas, sem a esposa apaixonada e, principalmente, sem a Ruiva, para trazer-lhe de volta as faculdades mentais? Embora a narrativa discorra pelas vozes masculinas, a alma do texto é feminina: é Maria, é santidade, é amor, é sexo.

Noite é um livro recheado de possibilidades de análise, e esta dissertação tem como um de seus objetivos abrir caminhos para que novos universos da narrativa sejam redimensionados, através do vínculo com as personagens aqui exposto. O espaço – a cidade sem nome –; o tempo – uma noite apenas na vida de um homem –; o ambiente – tenso e denso da vida noturna –; o enredo – propício a tantas interpretações psicológicas e sociológicas – permitem diversas novas trilhas de investigação a serem estudadas, colocando a novela de Érico Veríssimo no lugar que sempre deveria ter ocupado na crítica literária: um romance urbano de qualidade e criatividade inigualáveis na história da literatura brasileira.

Sendo assim, concluo a presente dissertação de mestrado, expressando minha satisfação em ter realizado o trabalho aqui apresentado e propondo novas possibilidades de pesquisa para a novela *Noite*, na tentativa de situá-la dignamente entre os romances de Érico Veríssimo e no âmbito da literatura urbana brasileira.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia do autor

VERÍSSIMO, Érico. *Noite*. São Paulo: Globo, 1993.

Bibliografia geral

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. Coleção Obras imortais da nossa literatura. São Paulo: Editora Três, 1973.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Ação dos editores e dos críticos. In.: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (org.) *Ensaaios literários. Moysés Vellinho*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.

BORDINI, Maria da Glória. *Do moderno ao pós-moderno. Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: SP,2003.

_____. O mal da cidade. In: _____ (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

BUSNELLO, Ellis D'Arrigo. Um ponto de vista psicanalítico. In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

CHAVES, Flavio Loureiro. *A narrativa da solidão*. In: VERISSIMO, Érico. *Noite*. São Paulo: Globo, 1993.

_____. (org). *O contador de histórias*. Porto Alegre: Globo, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIVITA, Victor. (ed.). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

COSTA, Ligia M. Mímese e história em *Noite*. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1986.

CRUZ, Cláudio. Noite e os ratos. In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FONSECA, Débora. Mensagens dos anjos. São Paulo: Nova Sampa Diretriz, 1994.

FONTAINE, Pierre. *Interpretação dos sonhos*. São Paulo: DCL, 1995.

GINZBURG, Jaime. Sociologia da noite na novela de Érico Veríssimo. In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MELETÍSNKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. Feminino, masculino ou neutro? In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. As instâncias do sujeito em Érico Veríssimo e Reynaldo Moura. In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

SEMPRINI, Andréa. Etnia, individualismo, espaço público. In:_____. *Multiculturalismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Roteiro de leitura. In: BORDINI, Maria da Glória (org). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

Bibliografia consultada na Internet

http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1076

<http://trapezio-semrede.blogspot.com/2008/07/suicidio.html>

[http://www.infopedia.pt/\\$espelho-\(simbologia\)](http://www.infopedia.pt/$espelho-(simbologia))

http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_noite.pdf

