

## O ÓDIO CAÍMICO EM LYGIA E UNAMUNO

GUILLERMO DE LA CRUZ CORONADO

Em julho de 1968 (1), no II Seminário Nacional de Literatura realizado em Curitiba, a escritora Lygia Fagundes Telles, ao dar seu depoimento de ficcionista sobre a sua maneira de criar uma obra, sobre os caminhos interiores percorridos por uma narrativa sua desde o aparecimento do assunto até a plasmação definitiva, deteve-se especialmente na análise genética do seu conto **Verde Lagarto Amarelo**, premiado no I Concurso Nacional de Contos, também em Curitiba, do ano anterior. A certa altura da exposição, precisamente aquela em que Lygia dizia ter percebido pela primeira vez uma coincidência situacional do conto, ainda em elaboração, com a história bíblica de Caim e Abel:

"A voz de minha mãe subiu enérgica: Rodolfo, você não está me ouvindo?... Onde está seu irmão? Encolhi os ombros, não sei, não sou pagem dele" (pp. 50-51) (2)

que evoca automaticamente o texto do Gênesis:

"E o Senhor disse a Caim: Onde está teu irmão Abel? Ao que Caim respondeu: Eu não sei. Acaso sou eu o guarda de meu irmão? (3)

veio a minha mente, como primeiro ponto de referência literária hispânica, o romance **Abel Sánchez** de D. Miguel de Unamuno. A leitura posterior do conto de Lygia fez ressaltar mais uma seqüência de elementos que aproximavam surpreendentemente o conto brasileiro do romance espanhol.

Uma crítica comparativista, afobada por descobrir e acusar dependências com base na superfície dos fatos literários, apressar-se-ia em afirmar um relacionamento direto entre as duas obras narrativas, talvez alegando ainda, como argumento externo complementar, a divulgação de Unamuno no ambiente culto brasileiro e até a facilidade de ser lido no texto original por um brasileiro de relativa cultura literária. Todavia, o depoimento da escritora que não fez a menor referência a Unamuno ao falar da invenção e elaboração de seu conto (4), e que, mesmo a respeito da Bíblia, definiu a percepção da semelhança como mera coincidência situacional, não nos

permite proclamar pura e simplesmente uma dependência imediata e consciente. Tanto mais quanto a ilustre contista, ao insistir, naquela oportunidade, na sua atração e interesse, de longa data, pela figura humana do invejoso, e na sua antiga vontade de penetrar na inveja mediante a criação de um personagem literário que a encarnasse, estava afirmando implicitamente a autonomia do tema na sua consciência de ficcionista (5).

Para nossa visão da literatura comparada, mais do que a dependência material, que certamente não deve ser desprezada, interessa o confronto entre os tratamentos que autores distantes deram a uma mesma matéria bruta literária. Porque o conjunto de semelhanças independentes e aproximações involuntárias, que vão surgindo desse confronto humano, a inveja-ódio em nosso caso, leva em si mesmo uma dialética interior ineludível, uma exigência de tratamento que aflora analogamente, com diferenças secundárias de local, de época, de cultura etc., nos mais estranhos autores.

É o que tenciono realizar neste trabalho comparativo entre **Verde Lagarto Amarelo** de Lygia Fagundes Telles e **Abel Sánchez** de Miguel de Unamuno, servindo-me de quatro vias de acesso ou abordagem, que são:

- I — A Confissão como Método Narrativo
- II — A Inveja como Relação Fraterna
- III — O Ódio como Modo de Ser
- IV — As Personagens como Estrutura

## A CONFISSÃO COMO MÉTODO NARRATIVO

**Verde Lagarto Amarelo** é o primeiro de uma trilogia de contos, a **Trilogia da Confissão**; e todo ele, de ponta a ponta, é a confissão com que Rodolfo, acionado pela visita do irmão menor Eduardo e servindo-se de episódios e signos de expressão, com o jogo reiterativo de ida e volta entre presente e passado, vai traçando os meandros de seu sentimento tenebroso para com aquele irmão.

Por sua vez, Unamuno, já no brevíssimo preâmbulo de **Abel Sánchez**, nos diz:

"Al morir Joaquín Monegro encontré entre sus papeles una especie de Memoria de la sombría pasión que le hubo devorado en vida. Entremézclanse en este relato fragmentos tomados de esa confesión — así la rotulé —, y que vienen a ser al modo de comentario que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia. Esos fragmentos van entrecuillados. La **Confesión** iba dirigida a su hija" (p. 9) (O sublinhado é do autor)

De fato, nos momentos climáticos do romance, Unamuno simplesmente transcreve "fragmentos" da suposta "confesión", e são eles os que, ressaltando na estrutura técnica da obra, conferem ao relato seu caráter confessional.

Portanto, não Memórias (apesar da unamuniana "especie de Memoria de la sombría pasión") ou Recordações ou qualquer outra técnica de ficção em que predomine absorventemente o aspecto temporal do relato, em que prevaleça o fio do tempo, interior ou exterior, psíquico ou cronológico (como se diz tautologicamente na crítica moderna), mas **confissão**, esse humilde e terrível despir-se da alma sem se perdoar para perdoar-se e ser perdoado. Embora Unamuno se utilize, e não sem intuítos concretos, de recursos corriqueiros na literatura narrativa ("La **Confesión** iba dirigida a su hija") e chame sua obra de "história" (6), trata-se de uma "história da alma" em que o tempo não passa de um expediente necessário, de uma função do "comentário que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia". Em **Abel Sánchez** o elemento "tempo" fica absorvido pelo mergulho na alma da personagem; mergulho mediante sucessivas calas em fragmentos de tempo, não à procura do tempo mas à procura da alma.

O romance do Reitor de Salamanca é, pois, uma **confissão para dentro**, ou, se quisermos ver um paralelismo com o conhecido "auto-diálogo" unamuniano, uma **autoconfissão**.

Quanto ao Rodolfo de Lygia, ainda que a exigente brevidade do conto não lhe permita uma reflexão dessa ordem, percebe-se que o jogo temporal, esse ir trazendo por evocações, em fracções significativas, o passado para o presente, é o método apropriado para ir desdobrando, aos poucos, as pregas do sentimento recôndito até atingir seu fundo último: ódio mortal. Sentimento nítido nos fatos, embora nunca chamado no conto com o seu verdadeiro nome (7).

Cabe aqui, usando de novo o paralelismo, aplicar ao relato confessional de Rodolfo aquela súbita expressão da primeira página em que a personagem, transformando em imagem o episódio inicial de chupar uma uva, tenta definir sua vontade incisiva de escritor à procura das profundezas:

"Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir o caroço protegido lá no fundo pela polpa. Vareí-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto" (p. 42).

Esta técnica de confissão não é para nossos autores um mero artifício retórico, antes um método narrativo empregado para emprestar naturalidade ao ato de despir-se espiritualmente; pois é justamente pela índole de confissão íntima de seus relatos que os dois protagonistas podem mostrar, sem aparente constrangimento diante do leitor, as repugnantes lacras de sua personalidade física ou moral. Pelo seu caráter confessional entendemos, assim, perfeitamente a espontaneidade com que Rodolfo vai pintando seus vergonhosos defeitos corporais:

"as mãos viscosas"... "eu logo me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo melo das pernas. Eu não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão" (p. 45)

"meu suor amareloverde" (p. 46)

"o irmão obeso, mal vestido, malcheiroso" (p. 48);

e a insistência com que Joaquim Monegro escava nas misérias de sua "dolencia"

"sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. El odio a Helena, y sobre todo, a Abel, porque era odio, odio frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un témpano que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio. Y un hielo tan cristalino, que lo veía todo a su través con una claridad perfecta" (p. 32)

"Me sentí peor que un monstruo, me sentí como si no existiera, como si no fuese nada más que un pedazo de hielo, y esto para siempre" (p. 33)

"He odiado como nadie, como ningún otro ha sabido odiar" (p. 123)

e assim a cada passo.

## A INVEJA COMO RELAÇÃO FRATERNA

Narra a Sagrada Bíblia que de Adão e Eva nasceram, como primeiros filhos, Caím e Abel; e logo, sem qualquer referência a um presumível amor fraternal, diz que o mais velho dos irmãos começou invejando o mais novo (8). A inveja é, pois, o primeiro sentimento de que temos notícia na história da fraternidade humana; inveja primeira que gerou o primeiro ódio, que causou a primeira morte: um fratricídio (9).

A primazia histórica desta forma de relacionamento fraterno empresta-lhe um muito especial valor simbólico, que a história da família humana não conseguiu desmentir. É como se o parentesco, e em particular a fraternidade, criasse um condicionamento específico, propício para a inveja. E realmente, se definimos esse sentimento como tristeza pelo bem do próximo enquanto diminui ou reduz, comparativamente, o bem próprio, é evidente que quanto mais "próximo" estiver esse bem que diminui, mais diminuirá comparativamente, e mais profunda será a inveja suscitada. Daí a força simbólica da primeira inveja do mundo: a inveja fraterna.

Unamuno, que desde o título de seu romance e ao longo de todo ele, faz questão de salientar seu propósito de relacioná-lo com o relato bíblico, concebe, em parte, sua obra como estudo comprovador desse conteúdo psíquico: ou seja, a fraternidade como condicionamento fatal da inveja, ou, pelo menos, como um de seus condicionamentos mais favoráveis. Há no Reitor de Salamanca um claro axiomaticismo a respeito:

"Y la mayor envidia entre hermanos. Por algo es la leyenda de Caín y Abel..." (p. 128)

"Decididamente, la envidia es una forma de parentesco" (p. 129);

e ao fazer que o protagonista se sentisse realizado, como pai, com um único filho (a filha Joaquina):

"si hubiésemos tenido dos, habrían nacido envidias entre ellos..." (p. 82);

e enfim, como "dialético da contradição", relembando Esaú e Jacó, outra dupla da rivalidade fraterna (10):

"La Escritura dice que en el seno de Rebeca se peleaban ya Esaú y Jacob. Quién sabe si un día no concebirás tú dos mellizos, el uno con mi sangre y el otro con la suya, y se pelearán y se odiarán ya desde tu seno y antes de salir al aire y a la conciencia. Porque ésta es la tragedia humana, y todo hombre es, como Jacob, hijo de contradicción" (. 114).

Não surpreende, por conseguinte, que Unamuno coloque a fraternidade como relação básica dos personagens principais de sua narrativa da inveja; só que, com uma virada muito unamunesca (talvez por querer dar ao conceito de fraternidade um sentido mais amplo, talvez para fugir um pouco ao excessivo mimetismo com o Gênesis), faz seus heróis irmãos de convivência e quase de criação, não irmãos de carne e sangue; mas de forma que a sua fraternidade ganha em intensidade o que perde em materialidade. Eis o começo da estória:

"No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizes se juntaban y los juntaban cuando aun ellos no sabían hablar. Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro. Y así vivieron y se hicieron juntos amigos desde nacimiento, casi más bien hermanos de crianza" (p. 13).

A partir destas palavras iniciais, o romance espanhol é a trama da inveja de Joaquim Monegro a Abel Sánchez, construída com uma série de episódios cuidadosamente colocados, desde a época de estudante dos dois até a morte trágica do segundo, mostrando insistentemente a luta, ambiciosa e sempre vã, de Joaquim por se sobrepor a Abel, e este conseguindo tudo aparentemente sem grande esforço e quase sem o pretender:

"En sus paseos, en sus juegos, en sus otras amistades comunes, parecía dominar e iniciarlo todo Joaquín, el más voluntarioso; pero era Abel quien, pareciendo ceder, hacía la suya siempre" (p. 13)

"por más que procuraba aventajar al otro en ingenio y donosura, no lo conseguía" (p. 14)

"Abel Sánchez, el simpático sin proponérselo, el mimado del favor ajeno" (p. 18), etc .etc.

As comparações, alimentadoras de um sentimento cada vez mais denso e tenebroso porque sempre humilhantes para Joaquim, surgem a cada passo, em qualquer tarefa, em qualquer qualidade ou atitude pessoal ou relacionamento social. A simpatia geral, o êxito fácil, a liderança espontânea acompanham sempre a Abel, enquanto Joaquim é perseguido pela solidão, pela incompreensão, mesmo quando com seu esforço consegue ser o primeiro nas aulas:

"Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo, sin que se me alcanzara mejor la causa de ello, y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos". Durante los

estudios del bachillerato, que siguieron juntos, Joaquín era el empollón, el que iba a la caza de los premios, el primero en las aulas, y el primero Abel fuera de ellas, en el patio del Instituto, en la calle, en el campo, en los novillos, entre los compañeros. Abel era el que hacía reír con sus gracias"... "Joaquín es mucho más aplicado, pero Abel es más listo... si se pusiera a estudiar"... Y este juicio común de los compañeros, sabido por Joaquín, no hacía sino envenenar el corazón". (p. 14)

"— No fulste tú siempre el primero en clase? El chico que promete? — Sí, pero el gallito, el niño mimado de los compañeros, tú..." (p. 16)

Assim vai se configurando (ou apenas aparecendo, se, como parece acreditar Unamuno, não se trata de um estado acidental, e adquirido, da alma, senão de uma conformação psíquica inata, de uma forma de ser) o corpo interior da Inveja como se fosse o núcleo da vida, a própria alma da personagem.

E Lygia? As aproximações com Unamuno são sedutoras.

Em primeiro lugar, a escritora brasileira (mesmo sem ter inicialmente diante dos olhos, segundo seu depoimento, o modelo da primeira Inveja, tão presente em Unamuno, e sem a preocupação reflexiva deste), ao querer transformar em personagem literária sua atração pela figura de invejoso, é levada pela mesma intuição criadora que vê na psique da fraternidade o âmbito mais favorável para uma inveja dramática, e assim constrói a inveja de seu conto como uma relação fraterna, e seu personagem como um invejoso do próprio irmão; e enfim, apesar de não estar pensando no texto bíblico, o invejoso é, como na Bíblia, o irmão mais velho (Rodolfo), e o mais novo (Eduardo) o invejado.

Em segundo lugar, o conto de Lygia, como o romance de Unamuno, embora com feição diferente, se desenvolve mediante uma série de comparações, amas-de-leite da Inveja, entre qualidades de Eduardo (beleza natural, elegância social, limpidez corporal etc.) e defeitos de Rodolfo (fealdade, desajeitamento, sujeira etc.), com a correspondente seqüela de reações afetivas do círculo familiar, sempre de signo positivo para o primeiro e sempre de signo negativo para o segundo:

"Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas"... "seus olhos cor de violeta". (p. 43)

"Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem rugas, na exata medida do punho. Os braços musculosos de nadador. Os pelos dourados". (p. 44)

"Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoril da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas. "Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!..." "...Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Mas eu logo me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Eu não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traçoelro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com minha cor. Eu era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais" (p. 45)

"Era bonito, inteligente, amado, sempre conseguira fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros. E então? Natural que ignorasse o irmão obeso, mal cheiroso" (p. 48).

Na cena de morte culmina brutalmente para Rodolfo a compreensão do seu deslocamento num âmbito familiar em que o outro polarizara toda a afetividade. Primeiro, os pais lhe dão de chofre a notícia do próximo fatal desenlace, sem se cuidar do impacto doloroso no seu coração ainda de menino, enquanto se preocupam em poupar ao mais novo alegando uma diferença de idade entre os filhos, que, pelo jeito com que agem, mais parece um disfarce da diferença de seu afeto para com eles:

"Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. "Você já é grande, você deve saber a verdade — disse meu pai olhando reto nos meus olhos. — É que sua mãe não tem nem... — Não completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou de braços cruzados, os ombros curvos. — Só eu e você sabemos. De jeito nenhum ela quer que seu irmãozinho saiba, está entendendo?" Eu entendia" (p. 48).

Depois, a mãe, "desligada e remota" (como no sonho posterior, p. 46) diante do filho que faz sua última tentativa "por um pouco de amor", só tem sentimento e gestos maternos para o outro, ausente na pessoa "para que não ficasse triste" (11), mas presente pelo broche que o apresenta:

"Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e, fingindo arrumar-lhe o traveseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame formando um casulo, "mamãezinha querida, eu fiz para você". Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?..." (p. 49).

Este grito (desespero, apelo e protesto de Rodolfo a quem se nega a mais rudimentar consideração da mãe moribunda) assemelha-se surpreendentemente, não nos detalhes mas sim na situação interior das personagens e no sentido geral das duas obras, a muitos gritos de desespero e piedade lançados pelo Joaquim unamuniano:

"Tú el simpático, tú el festejado, tú el vencedor, tú el artista... Y yo..." (p. 25).

"Tú eres joven, afortunado, mimado; te sobran mujeres... Déjame a Helena; mira que no sabré dirigirme a otra... Déjame a Helena..." (p. 27).

O "e eu?" de Rodolfo e o "Y yo..." de Joaquim são a expressão paralela de um fundo emocional paralelo nas duas personagens, rebelando-se e tentando romper a dura corrente de clamorosas disparidades que aos poucos vai cercando-os, oprimindo-os, isolando-os dentro de si, até causar a mesma sensação íntima de frustração, de incomunicabilidade, de total solidão. E assim confessa Rodolfo, o escritor:

"Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho" (p. 49)

"Ele sabe bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho" (p. 42).

Como confessa Joaquim, o médico que não chegou a ser escritor mas tanto sonhou sê-lo:

"Desde niño me aislaron mis amigos" (p. 14)

"Sí, no soy simpático a nadie; nací condenado" (p. 26).

ou por boca do próprio Unamuno, já no começo do romance:

"Y todos se fueron con Abel, dejándolo a Joaquín solo" (p. 14).

### III

#### O ÓDIO COMO FORMA DE SER

O sentimento de anulação diante de outro provoca a vontade eliminatória contra este; vontade que não é senão o ódio: suas profundezas estão em razão direta, tendo como último limite a morte. Unamuno, com aquele hábito tão seu de querer ver as coisas pelo avesso, de inverter os termos numa questão à procura do paradoxo, nos diz pela boca de seu Joaquim que "todo ódio es envidia, padre; todo ódio es envidia" (p. 70). Para nós, recolocando os termos no seu devido lugar, e sem negar a parcela de validade que, para certos tipos de ódio, não para todo ódio, tem o axioma unamuniano, parece mais acertado afirmar que toda inveja gera fatalmente o ódio.

Joaquim e Rodolfo, grandes invejosos, tornam-se tão grandes odiadores que as obras que protagonizam acabam por se caracterizar mais pelo ódio conseqüente do que pela inveja causante. Em ambas as narrativas, a inveja mais do que o assunto principal, é a motivação, a justificação psíquica do ódio, que é o seu verdadeiro tema.

O romance espanhol é todo ele um mergulho na paixão do ódio que nasce da inveja: o Joaquim unamuniano talvez seja a mais grandiosa criação do odiador na literatura universal. A partir da perda de Helena para Abel.

"comprendí que no tenía derecho alguno a Helena, pero empecé a odiar a Abel con todo mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio, abonarlo, criarlo, cuidarlo en lo recóndito de las entrañas de mi alma" (p. 28)

esse sentimento vai tomando conta da personalidade de Joaquim até os últimos recantos de seu ser, até "las entrañas de su alma", aflorando em cada episódio, ora na explosão dos fatos externos, ora na ruminação secreta e silenciosa da confissão, num processo e com uma arte cujas medidas de grandeza não são agora nosso objetivo.

Rodolfo é também um grande odiador; e embora a sua timidez temperamental o distancie bastante da personagem unamuniana na forma de o patentizar, o seu ódio é igualmente absorvente e igualmente gerado pela constante sombra anuladora do irmão. Ao descrever a persistente atitude protetora daquele e o rodeio e o "ar de secreto deslumbramento" (p. 43) com que procura teatralizar, nas visitas, a surpresa dos pequenos presentes, não está Rodolfo expressando um reconhecimento, antes confessando a insuportável superioridade do irmão mais novo e sua intolerável presença. Só que não consegue explodir, e se manifesta apenas em gestos furtivos, nem por isso menos significativos. Se Eduardo está sempre em cima dele.

"Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim" (p. 48).

"disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos" (p. 47).

e procura ressaltar a sua presença, Rodolfo recusa-a buscando desviar-se e anulá-la quanto pode: trata-se de um gesto característico do ódio profundo:

"Aproximei-me da janela." ... "Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhá-la a cara como ele amarfanhara o papel. Antes, esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?..." (p. 44).

O aparecimento da barata, justamente no momento em que Rodolfo sentia sobre si o peso odioso e ineludível do olhar fraterno.

"Ficou me seguindo com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde devia estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela, e logo uma outra maior se despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo" (p. 47).

é um sinal de intencionalidade precisa; sinal do "humano desespero" de Rodolfo diante do outro; sinal do ódio impotente. Como a barata, Rodolfo tenta durante toda a cena central do conto, escapar à presença abrumadora do irmão, furtando o olhar, esquivando o corpo:

"Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras" (p. 45).

As xícaras aparecem em cena precisamente a continuação do gesto de esquivar-se do irmão e como o fio que, atravessando a referência ao sonho com a mão (o suor "a escorrer, escorrer", e a mãe "desligada, remota" esses dois sinais constantes de sua inferioridade, um físico, outro afetivo, que não o abandonam nem ao sonhar), liga esse gesto a um episódio de violência raríssimo no temperamento de Rodolfo e na história de seu ódio pelo irmão. Fora na partilha de alguns objetos da herança familiar: Eduardo insistira em oferecer a metade a Rodolfo, enquanto este se recusava a ficar com nada, reagindo de tal modo à insistência generosa do irmão que nos leva a pensar em outro motivo, mais profundo, disfarçado na aparência de um desacordo por competição de generosidades. Se refletimos sobre a seqüência que leva da esquivã à violência (esquivã-

xícaras-recusa-violência) como um encadeamento climático rumo à explosão, parece razoável dar sentido à mesma, interpretando essa recusa particular, não como um ato de desprezimento de Rodolfo, mas como a recusa a compartilhar nada com o irmão, a vontade de desligar-se dele definitivamente afastando de si qualquer objeto que possa estabelecer um elo entre os dois; é a própria esquivã, a recusa da presença, a aversão, expressada de outro modo. Incapaz, por timidez temperamental, de explodir frontalmente, o ódio obscuro de Rodolfo explode lateralmente, disfarçado no pretexto de um desacordo na troca de generosidades, tão disfarçado que nem o próprio Rodolfo consegue explicar-se a si mesmo ("também não sei explicar, só sei que não quero"). Naturalmente, a explosão dura muito pouco, pois o próprio Rodolfo, que não sabe explicar-se a si mesmo, fica assustado com o impacto do irmão e inibido pela voz da mãe "vindo das cinzas"; e logo inicia o movimento de retorno, com a seqüência antitensiva (abraço-inversão da recusa em presente de casamento — aceleração das xícaras) que recoloca os ânimos no seu lugar:

"Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras.

— Mãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.

— Apareceu. O pai tocava piano e mãe...

Calei-me. Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.

— Ela estava viva?

Seu vestido branco se empapava do meu suor amarelo verde mas ela continuava dançando, desligada, remota.

— Estava viva, Rodolfo?

— Não, era uma valsa póstuma — eu disse colocando na frente dele a xícara perfeita. Reservei para mim a que estava rachada.

— Está reconhecendo essa xícara?

Ele tomou-a pela asa. Examinou-a. Sua fisionomia se iluminou com a graça de um vitral varado pelo sol.

— Ah!... as xícaras japonesas. Sobravam muitas ainda?

— Só essas duas.

O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis bordados, obriguel-o a acelar tudo. Ele recusava, chegou a se exaltar, "não quero, não é justo, não quero. Ou você fica com a metade ou então não aceito nada." Tive que recorrer à violência. Se você teimar em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas joga tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, no meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. "Você jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo". Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo

é a si mesmo como um ser de ódio que só pode viver odiando, e que, ao lutar pela vida do odiado, o faz como quem luta pela própria existência, pois, morrendo, o objeto do ódio, morreria o ódio e morreria o odiador (não, necessariamente, é claro, em sentido material). Esse "necesito que viva!" é um grito existencial que a vitória contra a morte transforma em sensação paradoxal:

"Y vencí. Salvé a Abel de la muerte. Nunca he estado más feliz, más acertado. El exceso de mi infelicidad me hizo estar felicísimo de acierto" (p. 36) (o sublinhado é nosso);

o paradoxo da vontade contra um rival a quem, a toda custa, é preciso salvar para salvar-se a si mesmo; e isto, não apenas no nível do sentimento, por mais profundo que seja, mas desde as raízes do próprio ser.

A personagem de Lygia não tem condições narrativas para avançar muito nesta dimensão; todavia, na sua estória há um momento crucial em que, de relance mas nitidamente, aparece a sua angústia diante da possibilidade de morrer o objeto de seu ódio; não por compaixão ou por remorso, mas por pura angústia existencial. Eis esse momento: Rodolfo, com "a boca cheia de sequilhos", está imaginando a ferida e talvez a morte de Eduardo que acaba de sair para enfrentar o desafio de Júlio na rua; o canivete, precisamente por ser um canivete imaginário, é o sinal desse desejo de morte contra o irmão. A voz da mãe ("Onde está teu irmão?") obriga-o a sair atrás do outro, mas vai sem deixar de comer e muito lentamente, como que dando tempo para que aconteça a tragédia; o silêncio que o acompanha ("O silêncio me seguiu descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado") é novo sinal existencial e nele Rodolfo, num átimo de reflexão ("Parei de mastigar") palpa o nojo ("colado ao chão, viscoso, pesado") de uma existência sem o irmão, dessa forma de morte que é a vida esvaziada do odiador sem o odiado; e "de repente", um impulso muito mais forte que a vontade de morte contra o rival, o impulso da própria existência, lança-o "pela rua afora" a procura do irmão odiado, sem cuja vida, percebe em súbita intuição, não poderá sobreviver ("eu o queria vivo"); a decepção diante do inexistente canivete, produto de sua mente assassina, ("Mas ele não usou o canivete? perguntei" . . . "Que canivete?" . . .), o gesto da cabeça ("Baixando a cabeça que pesava como chumbo"), misto de frustração e de vergonha, e até a solicitude para com o ferido, completam o quadro agônico desse odiador mortal angustiado pela vida do odiado:

"Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Ele então se levantou, calçou os sapatos, tirou o relógio de pulso e dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensanguentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar! Ele abriu os braços: "E daí? Quer

que a turma me chame de covarde?" Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando chocolate em pequeninos goles. Quando enchi a boca de sequilhos, ouvi a voz de minha mãe chamando: "Rodolfo, Rodolfo!" Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo" . . .

"A boca cheia de sequilhos e o suor escorrendo por todos os poros, escorrendo. A voz de minha mãe subiu enérgica: "Rodolfo, você não está me ouvindo? Onde está o Eduardo?" Entrei no quarto dela. Estava deitada, bordando. Assim que me viu, sua fisionomia se contrangeu: "Mas, filho, comendo de novo?! . . . — Suspirou, dolorida. — Onde está teu irmão?" Encolhi os ombros, não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. "Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hem?! . . ." Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio me seguiu descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado. Parei de mastigar. E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. Sorri palidamente. Ofegava. Júlio tinha acabado de fugir. Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. Apoiando-se na árvore, levantou-se com dificuldade, tinha torcido o pé. "Que canivete? . . ." Baixando a cabeça que pesava como chumbo, inclinei-me até o chão. Você não pode andar, eu disse, apoiando as mãos nos joelhos. Vamos, monta em mim" (p. 50-51)

Rodolfo e Joaquim estão, assim, colocados em situações paralelas: ambos se empenham em salvar a vida do homem a quem odeiam de morte. Se o ódio-paixão tende, ao menos na vontade, a destruir o odiado, a alijá-lo da existência, o ódio-forma-de-ser tenta salvá-lo como sustentáculo ou alimento do próprio existir. Se o primeiro recusa a existência do odiado, o segundo exige-a, reclama-a. É por isso que os clamores íntimos de nossos protagonistas, reagindo contra seu próprio ímpeto assassino, são gritos existenciais; e é pelo seu caráter existencial que se aproximam tanto, até parecer idênticos, o "necesito que viva!" do espanhol e o "eu o queria vivo" do brasileiro.

Esta aproximação, no terreno de uma consideração existencial, ganha nova medida de profundidade diante da convicção, que há nas duas personagens, da índole de seu ódio como algo inato e de destino. Neste transe, como em tantos outros, o que Unamuno expressa às claras e frontalmente, com uma explosão de linguagem, Lygia o diz de soslaio e veladamente, com uma recôndita ironia. Retomemos frases já citadas; a direita, de Joaquim:

"Ódio? Aún no quería darle su nombre, ni quería reconocer que nací, predestinado, con su masa y con su semilla" (p. 28);

e a indireta, mas não menos segura, de Rodolfo:

“desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor” (p. 49)

forma invertida, pela ironia, de dizer: “desde menino eu já estava condenado a odiar meu irmão”. Apesar da inversão, até os elementos dessas frases se atraem nitidamente, em virtude de um evidente parentesco:

Joaquim:	“naci”	“predestinado”
Rodolfo:	“desde menino”	“condenado”

Nessa trilha de penetração no ódio “substancial” encontramos um novo traço definidor que, pela sua própria raridade, enriquece ainda mais a semelhança entre os ódios de Joaquim e Rodolfo, e os diferencia mais profundamente dos ódios meramente passionais correntes na literatura e na vida: é a procura da reciprocidade. Em razão da mesma, Joaquim e Rodolfo anseiam ser correspondidos pelos seus odiados, e com ódios da mesma intensidade dos seus.

Para, Joaquim, sentir-se tão odiado quanto odiador é, às vezes, o grau mais sutil e “diabólico” do ódio, pois querer ver Abel dominado por um ódio como o seu, não é senão querer vê-lo destruído como “Abel” e transformado em “Caim”:

“Por qué no me odia, Dios mío! — Llegó a decirse. — Por qué no me odia?” Y se sorprendió un día a sí mismo a punto de pedir a Dios, en infame oración diabólica, que infiltrase en el alma de Abel odio a él, a Joaquín” (p. 87).

Outras vezes, porém, esse anseio de ser odiado revela-se como salvação de sua solidão, pois o odiado se presencializa no odiador, e “esta idea de que ni siquiera pensasen en mí, de que no me odiaran”, o desligamento total dos outros para com sua pessoa, a absoluta solidão, causava a Joaquim a mais incomportável das sensações (“torturábame aún más que lo otro”):

“Ser odiado por él con un odio como el que yo le tenía, era algo, y podía haber sido mi salvación” (p. 61)

O mesmo anseio de reciprocidade existe em Rodolfo, embora com intuito totalmente contrário; porque a presencialidade que tanto falta a Joaquim, é a que mais sobra a Rodolfo. Se Joaquim deseja ser odiado para, pelo menos assim, ser lembrado, estar presente em Abel, Rodolfo queria ser odiado para ser esquecido, para deixar de ser objeto daquele amor de Eduardo, pior do que qualquer ódio. Para Rodolfo ser odiado pelo irmão até que seria demasiado favor que nem ousa pedir:

“Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse!” (p. 48),

e, às vezes, nem mencionar, velando-o com uns pontos suspensivos:

“Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor” (p. 49).

O sentido, embora apenas sugerido, é diáfano: ser odiado por Eduardo é para Rodolfo uma forma de salvação e liberação, não do esquecimento ou da solidão anuladora, como em Joaquim, mas do “amor” insuportável do irmão para com ele e até do ódio dele contra o irmão, pois este ódio é, em boa parte, decorrência daquele amor: “Se ao menos ele...”

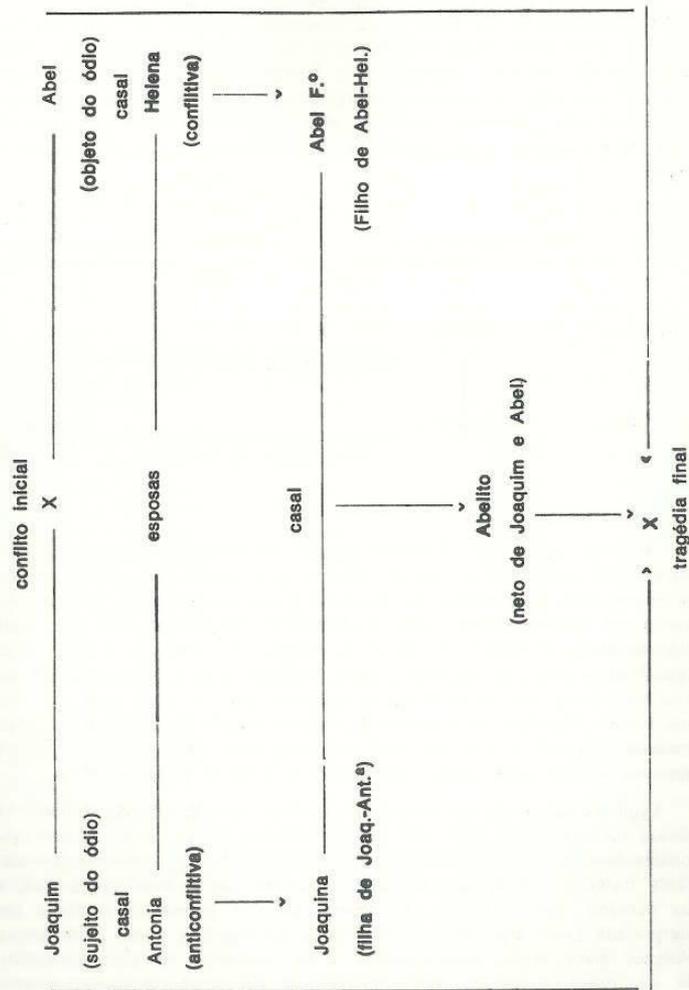
Um último detalhe aproximativo desses dois seres de ódio, Joaquim e Rodolfo. Diz respeito ao leitor. Em que pesem as negras tintas com que se pintam a si mesmos e suas misérias físicas e morais, nem Joaquim e nem Rodolfo conseguem tornar-se antipáticos e repelentes. Ao contrário, o gordo, suarento e malcheiroso romancista brasileiro, e o recalçado, reconcentrado e bravo médico espanhol, apesar de sua inveja, apesar de seu ódio, são figuras humanas que nos seduzem irremediavelmente. Em parte, porque sua “confissão” sincera desperta compreensão e simpatia; em parte, porque no fim das contas nos parecem mais vítimas do que culpados dum ódio suscitado pelos rivais; em parte, porque fazemos nossa catarse jogando sobre estes a responsabilidade das tragédias daqueles, julgando Abel e Eduardo como os verdadeiros Caim (como diz repetidas vezes Unamuno a respeito de sua personagem) que disfarçadamente os “estão matando” (p. 143) durante toda a vida; e em parte, porque percebemos a grandeza de Joaquim e Rodolfo como criaturas profundas e verdadeiras em contraste com o falso fundo existencial de Abel e Eduardo.

Para terminar, e apenas para dar uma olhadela do outro ângulo, o da oposição, os ódios de Joaquim e Rodolfo, tão semelhantes, são ao mesmo tempo tão diferentes! Só que se os traços aproximativos são da essência do ódio, os traços distanciadores são da personalidade humana, da individualidade em que cada ódio se integra. Notemos, em efeito e contentando-nos com um toque fundamental, que o ódio quieto, monofacético, passivo, quase modesto, de Rodolfo, tão bem conformado com o seu temperamento semi-abúlico e seu físico, e tão bem figurado no lagarto letárgico (“um lagarto no vão do muro”, p. 49) é o antípoda do ódio vivaz, polifacético, contraditório, de Joaquim, desafiador contra céus e terra, agressivo até contra si mesmo, ambicioso sem limites, irrequieto na ação exterior e na ruminação interior, até “su último cansado suspiro” (p. 147).

## AS PERSONAGENS COMO ESTRUTURA

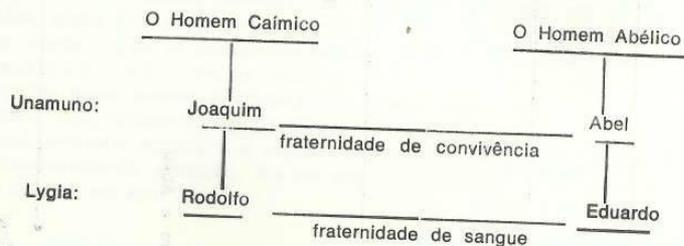
Falta, para completar nosso confronto, uma breve referência às personagens como elementos de estrutura; referência que nos interessa especialmente porque o relacionamento entre as personagens, que cria a estrutura, tem como base o núcleo inveja-ódio.

Em Unamuno essa estrutura é rigorosamente funcional. As personagens de **Abel Sánchez** estão concebidas como peças de um jogo que se desenvolve estruturalmente do começo ao fim do romance. A dupla inicial do ódio, **Joaquim-Abel**, vai se entrelaçando com as outras duplas, **Abel-Helena**, **Joaquim-Antonia**, **Helena-Antonia**, **Abel F.º-Joaquina**, até o neto **Abelito**, o qual, ao juntar nas suas veias o sangue dos avós Joaquim e Abel, concentra em si explosivamente todas as forças caimicas que vêm atuando, às vezes contida, às vezes livremente, no âmbito familiar, e desencadeia inocentemente a tragédia final. Nesse jogo Helena é a esposa conflitiva que representa o ponto inicial máximo da fricção entre Joaquim e Abel, enquanto Antonia é a esposa anticonflitiva que amortece, embora só transitoriamente, a fricção. Eis um esquema provisório da estrutura das personagens em **Abel Sánchez**



Se nos cingirmos, no romance espanhol, apenas à situação inicial que é a correspondente à situação do conto brasileiro, será fácil verificar como as personagens das duas obras se relacionam formando estruturas idênticas: o que poderíamos chamar o **triângulo do ódio**.

Começemos pelas duplas **Joaquim-Abel** e **Rodolfo-Eduardo**. Os primeiros componentes de cada dupla (Joaquim, Rodolfo) se correspondem entre si, como entre si se correspondem os segundos componentes (Abel, Eduardo). Os primeiros representam o **homem caímico**, o sujeito do ódio fraterno, enquanto os segundos representam o **homem abélico**, o objeto do mesmo ódio. Tanto do ponto de vista paralelístico como do ponto de vista da correlação, a correspondência das peças, no respectivo jogo, é exata



Notemos ainda que os nomes dessas personagens, enquanto formam duplas, têm o evidente intuito de reforçar a impressão de relacionamento particular entre as mesmas, de acentuar o seu envolvimento familiar. Ao menos em Unamuno esse intuito é plenamente consciente, pois sua dupla **Joaquim-Abel**, de nomes hebraicos, é reflexo proposital da dupla bíblica **Caim-Abel**, e muito se enganaria quem pensasse que o nome **Joaquim** estaria quebrando esse reflexo. Sendo **Caim** disparatado como nome de pessoa, buscou Unamuno outro nome da mesma origem lingüística e escolheu **Joaquim** que com o final **-im** está acenando para **Caim** de forma menos mimética e mais leve, porém não menos intencional e significativa.

Lygia confessa não ter sentido a presença do episódio do Gênesis na gênese de seu conto; mas nem por isso deixou de perceber, acaso subconscientemente, a conveniência de dar a seus heróis nomes lingüisticamente fraternos. E de fato, **Rodolfo** e **Eduardo** são nomes germânicos, e sua escolha, num ambiente não carregadamente germanizante, deve ser interpretada como algo mais do que mera coincidência, como uma valiosa intuição, talvez, repito, subconsciente; e se, realmente, for pura coincidência, não deixa de ser uma coincidência feliz, por colaborar sugestivamente ao entrelaçamento tensivo dos componentes da dupla fraterna (13).

No meio das duplas aparece a mulher, e com ela o atrito entre os componentes e o caminho para a paixão do ódio e sua tragédia. Diz Unamuno que em toda tragédia há uma mulher ("en toda tragedia la hay", p. 55), querendo desenhar, adivinhadoramente, uma figura de mulher no fundo da dupla **Caim-Abel** apesar do silêncio bíblico. Com esta convicção, o Reitor de Salamanca coloca uma mulher no centro de relações de sua dupla, e faz da mesma a principal motivação do ódio. Certo que os motivos de Joaquim vêm já desde a infância; mas é no momento em que percebe a perda definitiva da mulher amada que surge pela primeira vez no seu horizonte sentimental a palavra **ódio** com todo seu conteúdo nítido e consciente:

"comprendí que no tenía derecho alguno a Helena, pero empecé a odiar a Abel con toda mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio, abonarlo, criarlo, cuidarlo en lo recóndito de las entrañas de mi alma. Odio? Aún no quería darle su nombre"... (p. 28)

A perda de Helena converte-se para Joaquim no símbolo que concentra todos os motivos de sua solidão e frustração, e por isso retorna constantemente nos episódios que se vão sucedendo no romance como o verdadeiro "leit-motiv" do ódio para com o amigo fraterno.

À **Helena de Abel Sánchez** corresponde a **Ofélia de Verde Lagarto Amarelo**, não como caráter humano mas como elemento estrutural. Verificamos aqui também o que ficou constatado em cenas anteriormente analisadas: que o que em Unamuno se proclama abertamente, em Lygia assoma por sugestões e insinuações. Efetivamente; não declara a contista brasileira que Eduardo se tivesse casado à custa do sentimento de Rodolfo; todavia, o fato vai tomando corpo através do comportamento dos irmãos em relação a Ofélia, mediante palavras, gestos e atitudes muito significativas. A insistência de Eduardo em ir filtrando no espírito de Rodolfo a presença benquista da esposa (convites afetuosos, elogios rasgados, e até um pouco falsos, ao romance do cunhado, transmitidos, aos poucos, de parte dela) e a resistência de Rodolfo a deixar-se envolver nessa estratégia de reaproximação (recusa delicada do convite, dispensa ou diminuição de elogios, gestos de desconversar tratando-se de Ofélia) (p. 44) levantam no ânimo do leitor a suspeita de um profundo e secreto ressentimento cujo conteúdo só fica patente ao ser convidado Rodolfo para padrinho do filho do irmão: o espanto inicial, a súbita sensação de ser mais gordo do que já era, a recusa desesperada e infrutífera, o suor que o banha em desespero de causa (gordura e suor, sinais físicos de seu sentimento de inferioridade) e o fecho amargo de reconcentrada ironia, abrem aos nossos olhos, por uma única vez, o último fundo de sua alma de odiador, deixando bem clara a motivação mais profunda de seu ódio mortal: a perda de Ofélia; perda que agora o reduzía (a maior de todas as suas reduções ou diminuições diante do irmão) de pai a padrinho:

— No próximo mês, parece — disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.

— Que padrinho?

— Do meu filho, ora!

— Não tenho a menor idéia.

— Você.

Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar.

— Não faz sentido, Eduardo. Não acredito em Deus, não acredito em nada.

— E daí? — perguntou ele, servindo-se de mais açúcar ainda. Atraí-me quase num abraço. — Fique tranquilo, eu acredito por nós dois.

Tomei de um só trago o café amargo. Uma gota de suor pingou no pires. Passei a mão pelo queixo. Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era ser amável? Um casal amabilíssimo. A pretexto de aquecer o café, fiquei de costas e então esfreguei furtivamente o pano de prato na cara" (pp. 47-48)

Que Joaquim nos mostre por via direta as "entrañas de su alma", enquanto Rodolfo usa subentendidos e sinais indiretos, é, em primeiro lugar, uma diferença na técnica narrativa dos autores, a maneira peculiar de cada um fazer as suas criaturas praticarem a "confissão"; e, em segundo lugar, uma diferença no caráter e temperamento dessas criaturas.

Insinua Unamuno, em passagem antes referida sobre Caim-Abel, ter sido a primeira mãe do mundo a causadora do drama sentimental de seus filhos:

— En esta tragedia no hubo mujer.

— En toda tragedia la hay, Abel.

— Sería acaso Eva...

— Acaso... La que les dio la misma leche: el bebedizo..." (p. 55)

Esta idéia, que Unamuno não realiza na narrativa, por ter feito suas personagens irmãos de convivência e não de sangue, aparece no conto de Lygia, ofertando-nos mais uma aproximação entre as duas obras. Em *Verde Lagarto Amarelo* é a mãe a responsável pelo complexo de Rodolfo diante do irmão: é ela que faz questão de salientar a diferença entre os filhos no comportamento social, na constituição física, etc.; é ela, vista em sonho após a morte como "desligada, remota" (p. 46), que vai incutindo no filho mais velho, até no leito de morte, a convicção e o recalque de sua inferioridade, de que brota a inveja que leva ao ódio, conforme já dissemos.

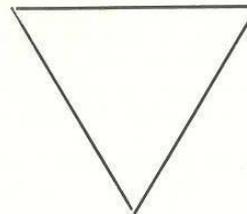
Se, partindo do fato de não existir em Unamuno o componente "mãe" como personagem, dirigimos nossa consideração estrutural ao componente "mulher" apenas como elemento genérico de "causalidade", prescindindo de especificações, encontramos nela o tercelro integrante da tricotomia **sujeito-objeto-causa** com que se fecha o **triângulo do ódio**.

É com a representação gráfica desse triângulo que terminamos o confronto entre **Abel Sánchez** de D. Miguel de Unamuno e **Verde Lagarto Amarelo** de Lygia Fagundes Telles.

**O Homem Caimico**

(sujeito do ódio)

**Joaquim  
Rodolfo**



**O Homem Abélico**

(objeto do ódio)

**Abel  
Eduardo**

**A Mulher**

(causa do ódio)

A amada: **Helena**

**Ofélia**

A mãe: .....

**Laura**

Guillermo de la Cruz Coronado

Rua dos Lírios, 205

S. José do Rio Preto, S.P. 15.000

## NOTAS:

(1) — Apresentei este trabalho no IV Seminário Nacional de Literatura realizado em Curitiba de 26 a 30 de junho de 1971, sendo debatido, após exposição oral, na primeira seção de estudos, dia 27. Embora o tema me tivesse surgido dois anos antes, no II Seminário, como digo no texto, só poucos dias antes da apresentação me dediquei a seu estudo dando-lhe uma primeira redação apressada e provisória. Foi essa redação provisória a publicada pelo "Caderno do Sábado" do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, nos números de 4-9-71, pgs. 10-11, e de 11-9-71, pgs. 12-13, com as imperfeições próprias da imprensa jornalística. Na forma que agora se publica tentei aperfeiçoar todo o ensaio, já aprofundando na interpretação de alguns pontos, já alterando levemente outros, já intercalando pequenos acréscimos, já, enfim, dando-lhe um retoque geral.

(2) — Para *Verde Lagarto Amarelo*, utilizei a edição de *Os 18 Melhores Contos do Brasil*, Rio de Janeiro, Bloch, 1969, pp. 42-51.

(3) — *Gênesis*, 4,9. Cito a *Bíblia Sagrada* pela tradução do Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, Rio de Janeiro, Barsa, 1965.

(4) — Aos 10 de outubro do corrente ano (1971) escrevia-me a ilustre contista: "Antes e acima de tudo, muito honrada fiquei por relacionar meu conto com o romance de um escritor que admiro imensamente, pois li seus contos que me foram oferecidos há bastante tempo pelo poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade. Sim, conheço os contos de Unamuno mas não conheço esse romance *Abel Sánchez*. Assim que soube de sua comunicação no seminário através do crítico paulista Nogueira Moutinho, procurei o romance nas livrarias mas não o encontrei: outros livros de Unamuno estão à venda, não esse. Minha curiosidade, portanto, é grande e fundamentada".

(5) — Na carta citada na nota anterior, confirmava a escritora seu depoimento: "Voltando ao meu conto: quero lhe confessar que esse tema, o da inveja, sempre me fascinou demais. Quando o escritor Mário da Silva Brito me convidou para participar de um livro, *Os Sete Pecados Capitais*, e me pediu uma novela sobre A Preguiça, imediatamente perguntei-lhe se A Inveja já tinha dono. Já, já tinha, eu teria mesmo que escrever sobre a mãe dos pecados. O que fiz, a novela chama-se *Gaby* e é a história de um gícolô, um dia quero que a leia. Mas fiquei assim frustrada porque no fundo, lá no limbo, já nascia em treva e miasmas a idéia desse conto (isso foi em 1960) que só nove anos depois vim a escrever quando resolvi concorrer a esse prêmio do Paraná".

(6) — "Una historia de pasión" é o subtítulo do romance, e "historia de una pasión" aparece no "prólogo a la segunda edición" (p. 9). No texto da narrativa subsiste exclusivamente a denominação "confesión" (pp.

27, 32, 36, 41, 42, 50, 56, 60, 61, 69, 97, 114,115, 122, 123 e 135), e uma só vez o plural "confesiones" (p. 14), sempre sublinhadas, como que destacando-as propositadamente.

(7) — A *inveja* e o *ódio*, como veremos, polarizam tanto o romance espanhol quanto o conto brasileiro; mas em Unamuno, de acordo com seu hábito de dizer as coisas abertamente e com signos lingüísticos mais diretos, as palavras correspondentes ("envidia", "odio") ocupam os primeiros lugares no sistema de sua expressão lingüística, aparecendo reiteradamente, com uma reiteração tão esmagadora quanto unamuniana; enquanto em Lygia, de conformidade com o seu jeito de dizer as coisas por subentendidos, por sugestões etc., a palavra "ódio" sai uma só vez e em contexto vago, por geral, ("Se eu ficasse assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficasse assim um instante, sem corpo..."), p. 44) e a palavra "inveja" nem uma só vez em todo o conto. Esta oposição fundamental entre as duas obras (que assinalamos em várias oportunidades no decorrer deste estudo comparativo) mostra, além de uma diferenciação radical entre os estilos dos autores, uma diferenciação não menos radical entre os caracteres e temperamentos de suas criaturas.

(8) — "Ora Adão conheceu a sua mulher Eva e ela concebeu e pariu a Caim, dizendo: Eu possuí um homem por graça de Deus. Depois teve a Abel, irmão de Caim. Abel porém foi pastor de ovelhas, e Caim lavrador. Passando muito tempo aconteceu fazer Caim ao Senhor as suas ofertas dos frutos da terra. Abel também ofereceu das primícias de seu rebanho, e das suas gorduras. Olhou o Senhor para Abel e para as suas ofertas; não olhou porém para Caim, nem para as que ele lhe tinha oferecido. E Caim se irou grandemente, e o seu rosto pareceu descaído" (*Gênesis*, 4, 1-5).

(9) — "Disse Caim a seu irmão Abel: Salamos fora. E quando ambos estavam no campo, investiu Caim contra seu irmão Abel e matou-o" (*Gênesis*, 4,8)

(10) — O tema das duplas da rivalidade fraterna ou do ódio caímico na Literatura oferece basto campo e farta matéria para um estudo cuja importância nem é preciso ponderar; especialmente se dirigido a delinear um modelo de tratamento cujas linhas essenciais se repetem como constantes, a despeito das diversidades de caráter e temperamento das personagens e das diferenças ambientais: tempo, espaço, costume, cultura etc. Como digo nas primeiras páginas do meu trabalho, este deve ser encarado como uma contribuição particular das literaturas espanhola e brasileira para aquele estudo mais geral de literatura comparada. A história bíblica, com suas duplas mais famosas, Caim-Abel e Esaú-Jacó, se faz quase sempre presente como ponto de referência e até como símbolos para a ficção dessas duplas literárias. Assim, se as narrativas de Unamuno e Lygia refletem

(um propositada, outra subconscientemente) a dupla Caim-Abel, Machado de Assis se serve da outra para o título de um conhecido romance, cujos personagens, os gêmeos Pedro e Paulo (novamente a Bíblia com a dupla apostólica), como os gêmeos de Gênesis, brigam já no ventre materno (p. 13 e passim); se parecem em tudo (p. 77 e passim) mas “não combinam em nada” (p. 152); sentem “igual inclinação e igual ciúme” (p. 328) pela mesma mulher (Flora é a antítese da Helena de Unamuno) morta na flor da idade acaso por não conseguir escolher (“não ata nem desata”, p. 360); e, finalmente, apesar de um acordo forçado por pressão da mãe no instante da sua morte, (Natividade é, por sua vez, a antítese da Laura de Lygia) acabam dando expansão à “aversão recíproca, apenas disfarçada, apenas interrompida por algum motivo mais forte, mas persistente no sangue, como necessidade virtual” (p. 448) (Obras Completas de Machado de Assis, t. 8: **Esau e Jacó**, São Paulo-Rio de Janeiro, Mérito, 1962). Aliás, a dupla machadiana Pedro-Paulo não monopoliza a ação de **Esau e Jacó** de maneira tão absoluta como a dupla Joaquim-Abel em **Abel Sánchez** e a dupla Rodolfo-Eduardo em **Verde Lagarto Amarelo**. Em Unamuno e Lygia as duplas respectivas dominam com exclusividade as narrativas, sendo realmente as únicas personagens plenas, em função das quais se configuram as restantes, pouquíssimas, como elementos de contorno; o que não acontece no romance de Machado de Assis.

Para o estudo antes aludido, o método e a análise estruturalista (na sua concepção séria e respeitável, não nas derivações ocultas, mecânicas e ridículas de segunda ou terceira mão que são as mais usadas por aí) poderia aportar uma colaboração de grande eficiência.

(11) — A preocupação da mãe em poupar qualquer sofrimento ao filho mais novo, mesmo à custa do sofrimento do mais velho, fica gravada tão profundamente no coração de Rodolfo que se transforma para ele em mais um sinal de sua inferioridade como filho; sinal que, até muitos anos depois da morte da genitora, continua atuando sobre seu espírito, de cujas profundezas ressurge a voz materna repreendendo-o, dobrando-o, diminuindo-o. Assim, na partilha de alguns objetos da herança, a discussão entre os irmãos (que aparenta ser apenas uma briga de generosidades, mas cuja verdadeira significação tentaremos dar mais adiante) só acaba com a voz da mãe “vindo das cinzas” para a lembrança de Rodolfo como uma repetição de tantas cenas reais de sua infância: “O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis, obriguei-o a aceitar tudo. Ele recusava, chegou a se exaltar, “não quero, não é justo, não quero! Ou você fica com a metade ou então não aceito nada!” Tive que recorrer à violência. Se você temer em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas joga tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, no meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. “Vovê jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo”. Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo das cinzas: “Rodolfo, Rodolfo, por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo?” (p. 46)

(12) — José Ortega y Gasset: **Estudios sobre el amor**, em *Obras Completas* t. V. p. 559, 7.ª ed., Madrid, Rev. de Occid., 1961.

(13) — Sendo **Rodolfo e Eduardo** nomes pessoais do mesmo tronco lingüístico, o germânico, o primeiro prevaleceu no ramo alemão e o segundo no ramo anglo-saxão. Baseando-se no fato de os povos alemão e inglês, Irmãos de sangue, terem sido inimigos políticos em momentos cruciais da história moderna, não faltará quem queira ver nas duas personagens de Lygia, pelos nomes, uma dupla simbólica representativa da fraternidade opositiva daqueles dois povos, e que ainda encontre reforço a essa interpretação em certos traços fonéticos opositivos dos dois nomes. Tal caminho parece-nos completamente gratuito e um vão aproveitamento de coincidência, à margem e até contra toda e qualquer intencionalidade da criadora das personagens.