

A Busca de Adélia: Narrativa Póstuma em *Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* de Germano Almeida

Robert H. Moser

Resumo. O conto “Galeria Póstuma” do romancista brasileiro Machado de Assis levanta algumas das questões principais apresentadas neste estudo sobre o romance de Germano de Almeida, *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo*, nomeadamente: como é a escrita memorialista alterada quando narrada de uma perspectiva póstuma? Semelhantemente, como é que podemos reconciliar a suposta voz memorialista autêntica com a frequente voz distorcida e irónica do narrador póstumo? Como resposta a estas perguntas, este ensaio problematiza o mito do Sr. Napumoceno como um “self-made man” e, ao fazê-lo, chama atenção ao papel que o seu “testamento” e outros manuscritos autobiográficos narrados postumamente têm na subversão do relato monástico da sua vida. Ao oferecerem as suas memórias à posteridade, os memorialistas, por sua vez, ensaiam as suas próprias mortes e uma subsequente posição póstuma através do acto da escrita. No entanto, existe uma ambiguidade inerente na tentativa do narrador póstumo de inserir o presente e o passado anacronicamente num presente que virá mais tarde. Fundamentalmente, a reconstrução do Sr. Napumoceno é um esforço colectivo que envolve os conteúdos indetermináveis das suas memórias, as recordações da sua família e amigos, a manipulação de um narrador onisciente e as inferências contínuas do leitor.

Em 1884 aparece na coleção *Histórias Sem Data* de Machado de Assis um conto intitulado “Galeria Póstuma” que aponto aqui pela proximidade à obra e tema tratados neste presente ensaio. O conto tem início com a morte ines-

perada de Joaquim Fidélis, deputado municipal já aposentado que, segundo o narrador, foi um homem “rico e letrado,” e apreciado por todos, apesar de ser “um profundo céptico” nos seus últimos anos de vida (396). Benjamin, sobrinho lutuoso, com quem ele vivia e tratava como se fosse filho, acaba por descobrir um diário deixado pelo tio. Intrigados pelo desenterro desta fonte de segredos íntimos do tio, e ansiosos por ressuscitar a sua memória, Benjamin e um grupo de amigos chegados lêem em voz alta as primeiras páginas do diário. A primeira impressão do manuscrito confirma de facto a memória digna que cada um guarda do finado: “Grande foi a comoção dos amigos; lê-lo era ainda conservá-lo. Tão reto carácter! Tão discreto espírito!” (398).

Depois de marcar para o dia seguinte mais um encontro destinado à leitura agradável do diário, Benjamin faz as despedidas e aproveita as últimas horas da noite para ler o manuscrito sozinho. As passagens que se seguem revelam, porém, um outro homem, longe daquele que abriu tão discretamente as primeiras páginas. O sobrinho descobre na sua leitura privada o cerne do diário, “o texto primitivo e interior, a lição exacta e autêntica” em que o finado dissecava os hábitos, falhas e inconsistências das mesmas pessoas que tinham carregado o seu caixão e partilhado, com prazer, da primeira leitura do diário. O tio descreve um colega como “estúpido e crédulo,” outro como sendo de conversa “vulgar, polida e chôcha,” enquanto o terceiro “mente com facilidade” (399-400). Espantado com esta revelação escandalosa do tio, o sobrinho incrédulo tenta evocar a versão mais dócil da sua memória:

Evocou a figura do tio, com o olhar espirituoso e meigo, e a pilhéria grave; em lugar dessa, tão cândida e simpática, a que lhe apareceu foi a do tio morto, estendido na cama, com os olhos abertos e o lábio arregaçado. Sacudiu-a do espírito, mas a imagem ficou. Não podendo rejeitá-la, Benjamin tentou mentalmente fechar-lhe os olhos e consertar-lhe a bôca; mas depressa o fazia, como a pálpebra tornava a levantar-se, a ironia arregaçava o beijo. Já não era o homem, era o autor do manuscrito. (401)

Afinal, o diário contém poderes restaurativos, mas quem ressurge não é o tio afável e bondoso, mas o morto irónico, o “autor do manuscrito.” Não este é o único caso na ficção machadiana em que um escritor assume outro tom depois da morte. A voz brutalmente franca do tio morto nos lembra o outro ironista póstumo, Brás Cubas, embora este seja, como ele próprio proclama, mais “defunto autor” do que “autor defunto.” Mesmo assim, o diário em “Galeria Póstuma” levanta questões particulares ao fenómeno da narrativa pós-

tuma como sub-gênero do memorialismo: como muda a voz memorialista quando ela é lida postumamente? Onde é que podemos situar a fronteira entre a pessoa e o “autor do manuscrito”? Até que ponto a narrativa póstuma interfere com a noção de memorialismo como um relato “verdadeiro” da vida do autor? Estas são as perguntas principais que nos interessam na análise que se seguirá com respeito ao romance *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* do escritor caboverdiano Germano Almeida.

O romance de Germano Almeida começa, como sabemos, com o gesto postumamente abusivo do Senhor Napumoceno ao exigir que seus herdeiros se sentem pacientemente durante a leitura do seu “testamento” de 387 páginas, processo doloroso que durará quase quatro horas. Assumindo o papel de médium, o testamenteiro e depois outros colegas presentes, cumprem o último desejo do falecido de transmitir as suas palavras do além ao mundo terreno. Ao aproveitar esta ocasião solene, o Sr. Napumoceno também abusa do próprio gênero do testamento, pois o que ele deixa é justamente um livro de memórias que conta, supostamente, as suas intimidades nunca expressas enquanto vivo. O terceiro ato abusivo vem incorporado na sua decisão de identificar Maria da Graça, filha desconhecida, como herdeira quase universal dos seus bens, e não Carlos, o seu sobrinho e herdeiro natural. Esta rejeição leva o sobrinho a murmurar: “que se foda no inferno o velho danado!” (8). Quem é, afinal, este Sr. Napumoceno? O empresário moderado e generoso “conhecido” por todo mundo na ilha de São Vicente, ou o “autor do manuscrito” capaz de produzir um testamento dissimulado, esconder a filha ilegítima e desprezar os seus parentes mais chegados? O resto do romance procura, dentro destes parâmetros, reconciliar a sua voz póstuma com as memórias que os outros guardam de si.

Como qualquer finado, quer o Sr. Napumoceno morto quer as suas palavras póstumas são recebidos com uma mistura de respeito e desconfiança. A aparição do morto no mundo dos vivos pode ser ocasião de confiança, pois marca a interferência benevolente de um advogado celestial, ou de medo primitivo, no caso do retorno de uma alma errante. A própria palavra “defunto” funciona como uma espécie de talismã linguística no mundo católico lusófono, como nos lembra Luis da Câmara Cascudo no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*: “Dirigir-se ao morto pelo designativo de defunto, o finado, o falecido, é tradicional no Brasil, provindo de Portugal. É uma reminiscência viva do poder mágico e evocador do nome, susceptível de fazer retornar ao convívio humano o desaparecido” (283-284). Portanto, não é por acaso que o

narrador onisciente se refere ao Sr. Napumoceno, sobretudo, como “falecido” ou “defunto” ao longo do texto, pois atrás destas palavras esconde a identidade do homem que tanto o narrador como os personagens procuram evocar.

A ilusão oferecida pelo testamento/livro de memórias é que a pessoa autêntica seja revelada através das suas páginas. Um colega exclama que o testamento lhes ofereceu “uma nova luz sobre a vida e pessoa do ilustre extinto” e outro comenta que “a luz parecia total” (11). A palavra chave aqui é “parecia,” pois descobrimos depois que há muitas omissões na sua história, e que existem outros manuscritos póstumos que esclarecem (ou confundem) o conteúdo do próprio testamento. A ambiguidade desta luz parcial é complicada pelo fato do leitor raramente ter acesso às próprias palavras do Sr. Napumoceno, porque as histórias contadas no testamento e nos cadernos são quase sempre filtradas pela narrativa do narrador onisciente.

Outro fator complicador é que, ao escrever as suas memórias, o Sr. Napumoceno não é motivado, principalmente, pela idéia de contar todos os segredos da sua vida. A escrita do testamento e dos outros materiais memorialistas é, sobretudo, a expressão central que corresponde à busca existencial que caracterizava a última fase da sua vida: os “seus tempos de preparação espiritual” (55). A escrita, nesta busca, serve como veículo principal da sua auto-construção, enquanto os elementos cotidianos da sua chefia empresarial se tornam inconsequentes: “com Carlos nas importações, ele dedicava-se exclusivamente à meditação, preparando-se para escrever a sua vida de *self made man*” (116). Este período de reflexão é justamente o do *self made man*, no sentido do homem que se constrói, ou melhor, se reconstrói.

A maior omissão do testamento, Maria da Graça descobre, é a história do amor dele por Adélia, a moça com “olhos de uma gazela brava” e “objecto de cinco cadernos escolares de 24 páginas cada” (88, 78). No início do primeiro caderno, o Sr. Napumoceno explica o seu motivo de inclusão deste evento definidor nas suas memórias: “[...] declarou que decidira dar a conhecer à posteridade, para exemplo e edificação de quantos alguma vez o lessem, a tragédia amorosa que mais que tudo no mundo lhe arrasara a existência” (79).

O exercício de oferecer à posteridade, através da escrita, o “texto primitivo e interior” da nossa vida acaba por ser intrínseco não só à narrativa póstuma mas a toda a expressão memorialista. Mas a questão fundamental é esta: seria possível dizer que qualquer autor, quando tem seus olhos fixados na posteridade, já se projeta precocemente a uma posição póstuma? Para um “além túmulo” onde a sua consciência todavia continua? O autor consciente da

potencialidade póstuma da sua escrita age, de alguma maneira, como o beato que, para cumprir uma promessa, se deita num caixão fingindo que está morto, numa procissão de enterro igualmente fingido. Semelhantemente, o memorialista ensaia a sua própria morte através do ato de escrever. Se isto for verdade podemos perguntar então se este fingimento da morte, da voz póstuma, pertence apenas aos autores com intenções deliberadamente póstumas, ou a todos os escritores? Veja-se, por exemplo, o comentário de Jeremy Tambling no seu livro *Becoming Posthumous: Life and Death in Literary and Cultural Studies* com respeito à natureza anacrônica da voz póstuma:

The posthumous challenges a life-death distinction and the order in which that distinction is phrased; it throws chronology into disarray, when the works of long dead writers suddenly appear later, out of time, and it makes all writing potentially posthumous since it cannot have a punctual relation to a life of writing. (7-8)

No entanto, todos os escritores, quer seja pelos livros publicados, ou pelos manuscritos guardados na secretária, como no caso machadiano do Conselheiro Aires, deixam algo à posteridade, ou seja, compõem as suas mensagens que serão depois, através do “médium” da escrita, transmitidas do além. Além do mais, a potência póstuma destes já está garantida no ato de escrever e, portanto, os seus textos assumem um aspecto dissimulador, ensaiador da morte. É na narrativa póstuma que o escritor insere o seu presente e passado anacronicamente num presente que virá mais tarde.

Como sabemos, a dissimulação do Sr. Napumoceno não acaba na vida. Numa inversão do seu fingimento da morte enquanto vivo, os manuscritos póstumos permitem que o autor defunto ensaie a própria vida na morte. Mesmo assim, não sabemos se a vida evocada através das suas memórias é a do homem ou a do autor do manuscrito. É evidente que, quando falamos de uma narrativa póstuma, a fronteira entre o “autor defunto” e o “defunto autor” se torna mais instável. As duas posições representam a continuação da consciência após a morte, mesmo que as palavras do primeiro sejam escritas em vida. As suas mensagens, o desempenho da sua narração, as particularidades da sua voz, chegam a nós, leitores, como se fossem murmúrios espectrais ultrapassando os limites do tempo e do espaço.

A reconstrução do Sr. Napumoceno certamente está longe do mito do “self made man,” fruto de uma força solitária. Ao contrário, ela é uma obra coletiva envolvendo as pesquisas da sua filha, as anedotas dos outros perso-

nagens, a manipulação constante do narrador e, claro, as inferências do próprio leitor. A riqueza do romance está justamente nas tentativas de decifrar o sentido (ou melhor, os sentidos múltiplos) das narrativas póstumas propostas pelo autor defunto.

Apesar de consistir numa bela produção, o filme (do mesmo título) acaba empobrecendo a história ao empregar o truque das cassetes gravadas com a voz do Sr. Napumoceno que Graça escuta, ao invés de ler os cadernos. Esta mudança tem o efeito de aniquilar as possibilidades de interação entre leitor e texto e de reduzir as potencialidades expressivas da narrativa.

As contribuições a esta reconstrução coletiva deixadas pelo próprio autor defunto constituem, como sabemos, pistas dissimuladoras, pois nenhum manuscrito póstumo individual conta a história inteira, antes cada um forma parte de um retrato em constante transformação. Ao invés de uma autobiografia definitiva, cândida, os seus manuscritos demonstram um universo caleidoscópico de verdades e memórias múltiplas, umas vezes complementares, outras vezes contraditórias. A busca de Graça pelas origens do pai, e a sua confusão com respeito a sua relação com ele (ela não sabe se deve chamá-lo “falecido” ou “pai”) fazem parte deste universo ambíguo. É verdade que os manuscritos detalhados permitem que ela imagine uma relação íntima entre a filha e um pai reconhecível, quase vivo:

A pasta de couro deu a Maria da Graça uma visão quase exaustiva do homem que fora seu pai porque permitiu-lhe recriar o seu dia-a-dia do nascer ao pôr do Sol e conhecer-lhe as excentricidades e manias como se tivesse convivido com ele durante uma vida inteira. (123)

Porém, o emprego do subjuntivo (“como se tivesse”) e das palavras “recriar” e “quase exaustiva” sugere que o “verdadeiro” pai continua a se esconder dela.

Até ela reconhece que os cadernos abrem amplo espaço para a interpretação, ainda mais porque os trechos nunca foram datados. Com respeito ao caderno de tom mais confessional de todos, onde ele disserta sobre os seus sentimentos por Adélia, Graça procura dar uma temporalidade mais poética às expressões amorosas do pai: “A verdade, porém, é que preferiu situar o terceiro caderno nessa época com o exclusivo objetivo de justificar o pai, pensar que ter ele escrito o que sonhara e não o que acontecera na realidade” (107).

Quando não aparece nenhuma Adélia em São Vicente para receber a última ordem legatária do falecido, uma cópia do livro *Só* de António Nobre,

Graça começa a duvidar da própria existência da moça tão cobiçada pelo pai, que talvez “não existira senão na imaginação do velho” (110). Porém, os traços de Adélia sempre foram fugazes. Quando a moça lhe dá uma fotografia dela, ele confessa que “não a reconhecia naquela imagem, nada tinha da menina fugitiva que escapava à compreensão do seu espírito[...]” (91). Ela também foge dos braços do Sr. Napumoceno apenas para voltar depois, segundo ele, uma pessoa estranha, desconhecida. E o livro conclui com a imagem patética do velho, já sofrendo de demência, fazendo exclamações a uma Adélia ilusória.

Torna-se evidente que, neste romance, a figura de Adélia simboliza a memória de um passado que nos escapa eternamente ou que, talvez, nunca existisse. De uma forma semelhante, ela representa metaforicamente o desejo humano de plenitude, de se sentir “inteiro.” Portanto, a busca dela é também a busca desta inteireza, tão ligeira e fútil como a evocação de apenas um Sr. Napumoceno inteiro, autêntico. No final de contas, escrevemos postumamente também na busca de Adélia, na busca desta inteireza que só vem no ato impossível de autobiografar a nossa própria morte.

Obras Citadas

- Almeida, Germano. *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo*. Lisboa: Caminho, 1991.
- Cascudo, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Itatiaia, 1998.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Vol. II. Conto e Teatro. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- Tambling, Jeremy. *Becoming Posthumous: Life and Death in Literary and Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001.

Robert H. Moser é Professor Auxiliar de Português na Universidade da Geórgia. Recentemente completou a sua tese de doutoramento intitulada *The Carnivalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature*, no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Brown. Também leccionou Português na Universidade de Harvard. Tem publicado sobre a literatura brasileira do século XX em *Brasil/Brazil, Hispania* e no próximo volume de *Representations of the Dead*. O seu trabalho sobre o historiador português Jaime Cortesão foi publicado em *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*. As suas áreas de pesquisa actual são: a figura do morto, a narração póstuma e as expressões de assombração e luto na literatura luso-brasileira. E-mail: rmoser@uga.edu