

1007



1007

# Poema em prosa: Problemática (in)definição

FERNANDO PAIXÃO

Escritor e professor de Literatura no Instituto de Estudos de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.

Este ensaio parte do princípio – a salientar desde já – que o poema em prosa constitui um gênero literário próprio, dotado de propriedades que devem ser percebidas e debatidas. Ainda que seja um tipo de escrita comum na atualidade, sua história é recente (se comparada a outros gêneros) e confunde-se com a trajetória de ascensão da modernidade poética, ao longo dos séculos XIX e XX.

Bem se sabe que o assunto é controverso. Alguns críticos, por exemplo, preferem considerá-lo como um antigênero ou mesmo não-gênero,<sup>1</sup> pois dessa maneira realçam o traço de vanguarda implícito nessa escrita. Contudo, essa mesma diversidade de caracteri-

---

<sup>1</sup> Jonathan Holder, por exemplo, defende a ideia de que o poema em prosa constitui um antigênero, no livro *The Fate of American Poetry* (Athens, University of Georgia Press, 1991). Michel Delville estabelece um diálogo com Holder, em *American Prose Poem: Poetic from and the Boundaries of Genre*. Gainesville, University Press of Florida, 1998, pp. 12-15.

zação e de ênfase só faz por reafirmar o caráter *sui generis* desse tipo de criação poética.

Para compreender a sua natureza, difícil de definir, há alguns aspectos essenciais a se levar em conta e que serão aqui lembrados. A começar por uma questão semântica importante e que costuma gerar mal-entendidos. É comum haver certa confusão no modo de designar os textos, sobretudo quando envolvem o poema em prosa e outra escrita que lhe é similar: a prosa poética. Por conta da semelhança dos nomes, com frequência toma-se uma coisa pela outra.

Perde-se de vista, no entanto, que os dois gêneros envolvem fenômenos distintos de linguagem. De modo geral, pode-se afirmar que a ênfase dada a estes dois tipos de texto encontra-se explicitada já na primeira palavra dos respectivos nomes: *poema* em prosa e *prosa* poética. Conforme o gênero, a ênfase recai sobre um impulso ou outro.

No caso da prosa poética, fica evidente que sua característica principal está relacionada com as qualidades da prosa; por isso mesmo, apresenta uma tendência voltada para acolher textos maiores – narrativos ou não –, mesmo que procure fixar um olhar lírico sobre a realidade. As frases e parágrafos acabam por supor uma dinâmica extensiva para o texto e as imagens evocadas.

Em geral, a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc. Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa.

No campo da tradição moderna, um dos exemplos mais radicais de prosa poética a ser citado é o livro *Finnegans Wake* (1939), cuja elaboração custou mais de uma década a James Joyce. Classificado habitualmente como romance – embora seja uma obra que escapa a qualquer classificação –, surpreende pelo modo único com que explora de maneira integrada os aspectos formal, musical e imagético da escrita.

Alguns críticos chegam mesmo a considerá-la como a obra máxima do Modernismo, tal é o grau de experimentação que propõe, conseguindo efeitos estéticos surpreendentes no uso criativo de palavras e frases. Ainda assim, com

o andar da leitura, percebe-se o caráter de prosa desse texto – presente nas conjecturas do personagem principal, interessado em resgatar fatos e tradições relacionadas à história irlandesa.

Em Língua Portuguesa, temos uma obra à altura da criação de Joyce, na qual o inóspito ambiente brasileiro se vê transfigurado em redemoinho de linguagem: *Grande sertão: veredas*. Livro que revela a cada página uma inesperada alquímia entre prosa e poesia, suficiente para elevar o nome de João Guimarães Rosa entre os melhores poetas da língua.

É certo que a denominação romance para o livro de Guimarães Rosa acaba por ser empobrecedora em relação à sua arte verbal. Ainda que subsista um fio condutor no discurso de Riobaldo, embaralhando em novelo às mil e uma histórias de jagunços, o mais legítimo será considera-lo no âmbito da prosa poética – pois, a cada página do livro roseano, estas duas dimensões estão presentes.

Outro exemplo de prosa singular é o livro *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. Texto lavrado com apuro, revela a história de um filho que abandona a casa paterna e sofre um angustiado percurso de consciência, até retornar ao seio da família. Construído a partir de trechos em sua maioria curtos (e de elaboração próxima ao poema), Raduan alcança um raro efeito de integração entre a beleza das imagens e a trama subjetiva.

Textos dessa natureza destacam-se por apresentarem um deslocamento inesperado em relação aos modelos habituais, justamente porque conseguem desenvolver na prosa uma criação dotada de carga poética. São exemplos da prosa levada ao estado da poesia, mas sem abrir mão do plano narrativo – ou extensivo.

O poema em prosa, por sua vez, desentranha-se da ideia de poema. É a partir do impulso poético que o seu conteúdo ganha forma e unidade. Seja composto de cinco linhas ou de duas páginas, cada poema deve forjar o tema e os recursos de sua proposição. Ao desfrutar de liberdade formal, defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão. Pode até mesmo recorrer à descrição ou à narração de algum fato ou ocorrência diária, mas de maneira breve e elíptica.

Ao discutir a distinção entre os dois tipos de texto, Luc Decaunes observa que “a prosa poética tem sempre alguma coisa de aventuroso, de aberto, de inacabado. Rio amplo ou torrente, ela se vale de um horizonte variável. Ela só é detida, limitada, quando cessa o fluxo interior que a originou”.<sup>2</sup> Em síntese, seria regida por um princípio análogo ao que se manifesta no romance ou no conto.

Já o poema em prosa, continua o crítico, “é, ao contrário, regido por uma sorte de avareza, digamos de retenção, como uma vontade de ficar sempre um pouco aquém da expressão possível – como se tivesse sua superfície ‘congelada’ para melhor assegurar o isolamento do texto”. Afirmação um tanto tortuosa, apoiada num jogo de metáforas não muito esclarecedor.

Decaunes ressalta a moderação de tom e a atenção ao acaso como propriedades centrais do poema em prosa. Parte do princípio de que cada poema deve se constituir num “objeto autônomo, um corpo verbal completo e bem cerrado”.<sup>3</sup> Tal como a composição em versos, o poema em prosa deve manifestar uma intensidade medida, diz ele, em que cada uma das partes acaba por refletir no todo.

Nesse sentido, o poema em prosa implica uma atitude concêntrica das imagens. Circunscreve-se a um círculo de impressões selecionadas e que figuram a experiência poética, em fôlego curto. Para alcançar potência expressiva, o texto se alimenta dos mesmos “artifícios” da poesia – com exceção da quebra de versos. De todo modo, qualquer que seja o assunto ou estilo, impera sobre esse tipo de escrita o signo da intensidade em busca da concisão.

Pois bem, aceita essa diferença “genética” como uma espécie de larga fronteira entre os gêneros da prosa poética e do poema em prosa, se quisermos avançar rumo a uma definição mais objetiva do segundo gênero, terminaremos certamente frustrados. Que esse tópico fique claro desde logo, para que o leitor não crie expectativas de outra ordem. Começamos por admitir o quão difícil é conceituar o que seja poema em prosa, dificuldade de resto extensiva à poesia moderna.

---

<sup>2</sup> DECAUNES, Luc. “Introduction” *In Le Poème en prose – Anthologie*. Paris, Seghers, 1984, p. 16.

<sup>3</sup> DECAUNES, Luc. *Op. cit.*, 1984, p. 17.

Os conceitos escorregam entre os dedos, repetem argumentos semelhantes por dizeres diferentes e, na verdade, não permitem desenhar um molde que seja pertinente a todos os textos. Frente a qualquer explicação genérica, sempre será possível apontar exemplos de autores e poemas que escapam ao campo definido. Isso porque, do ponto de vista formal, trata-se de uma escrita em aberto, alimentada por um estado de contradição contínua: poesia e prosa a um só tempo. Oximoro.

Por certo, a dificuldade em se chegar a uma síntese consensual sobre o poema em prosa provavelmente está associada ao hibridismo e à diversidade de experiências que o gênero permite. Ou seja, resulta de uma riqueza particular que merece ser conhecida e reconhecida, mesmo sem dispor de explicação. Poética do risco.

Para contornar o impasse teórico, pode-se optar por um caminho menos ambicioso e mais paciente – que aceita conviver com a (in)definição do gênero. Fato é que nem mesmo os críticos literários apresentam consenso sobre os fundamentos que governam essa escrita no contexto da modernidade literária.<sup>4</sup> Atualmente existe uma bibliografia razoável sobre o tema, mas os estudos não convergem para uma visão comum no que se refere aos limites e propriedades que animam o impulso criativo desse tipo.

Então, uma das maneiras possíveis de ampliar o entendimento sobre a questão será conhecer os argumentos dos estudiosos que se ocuparam do tema e perceber as diferenças que apresentam em seus argumentos. Juntando as propostas de um e de outro crítico, além das ressalvas mútuas, por certo teremos um conjunto de características que ajudam a compreender a dinâmica interna do poema em prosa. Peças que compõem um *puzzle* sobre o gênero.

Suzanne Bernard deve ser citada em primeiro lugar, sem dúvida, por conta da qualidade e do pioneirismo da sua reflexão. É autora de um dos livros seminais sobre o assunto – *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*, lançado

---

<sup>4</sup> Um tema de controvérsia entre os críticos, por exemplo, diz respeito a considerar (ou não) como poemas em prosa alguns trechos ou capítulos de obras heterodoxas, como no caso de *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, ou *Aurélia*, de Gérard Nerval, ou *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon. Decaunes se declara contrário a essa posição.

em 1959<sup>5</sup> – e que se tornou referência obrigatória para os estudos correlatos. Na introdução a essa importante obra, ela aponta o que considera ser o tripé de características que definem o poema em prosa enquanto peça literária e autônoma.

Inicialmente, destaca o princípio de *unidade orgânica*, representativa da inteireza que o poema em prosa apresenta, circunscrito a poucos elementos e tempo curto. Ao apresentar um universo fechado e intensivo, o poema acaba por se afastar da prosa poética e cria a sua própria esfera – representada em ritmo (harmonias e dissonâncias sonoras, relação das partes com o todo) e na agilidade das imagens. Cada poema representaria em si uma experiência única e orgânica.

A seguir, Bernard aponta a característica da *gratuidade* como ponto forte desse tipo de texto. É um conceito interessante porque opõe o poema em prosa aos gêneros narrativos – como o conto, por exemplo. O primeiro se inclina para uma noção do intemporal, privilegiando o flagrante da percepção e sua intensidade. Sua imaginação corre ao leu, sem balizas. Já o fluxo da prosa implica quase sempre uma noção de tempo que é estranha à vocação poética.

Por fim, o poema em prosa caracteriza-se pela *brevidade*, qualidade que lhe garante um teor denso e de forte magnetismo. Por mais longo que seja um texto dessa natureza, parte-se do princípio de que o movimento interno é de contenção e síntese, implicando o uso frequente de elipses e cortes bruscos. O que interessa, sobremaneira, é despertar um golpe de imaginação a partir de poucos elementos.

Somadas essas qualidades, temos o tripé que sustenta a base do poema em prosa moderno, segundo Bernard. Uno, gratuito e breve, o poema deste tipo anseia por confluir poesia e prosa, seja no plano formal ou no imaginário. Em seu diagnóstico final, a autora conclui que o gênero se debate entre dois impulsos básicos: de um lado, concebe a linguagem poética movida por uma vocação de anarquia libertadora, em luta contra as sujeições formais; de outro,

---

<sup>5</sup> BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

é uma expressão em busca de unidade com um objetivo de ação comunicativa.<sup>6</sup> Entre essas duas dimensões, inscreve-se esse tipo de escrita.

Trata-se, como se pode depreender por este resumo, de uma definição sedutora e interessante, mas que se revela excessivamente metafísica para apontar as características fortes do gênero. Lidas com atenção, muitas das afirmações da autora entendem o poema em prosa como algo circunscrito ao âmbito do “poético” – conceito que, no caso, expressa uma noção abstrata e ampla demais, aplicando-se inclusive à escrita em verso livre.

Fazendo contraponto com a estudiosa francesa, temos a contribuição de Tzvetan Todorov. Também ele dedicou-se ao assunto num breve ensaio cujo título acena diretamente para o tema: *la poésie sans vers*. Em suas palavras, “o poema em prosa, não somente pela sua forma, mas também pela essência do que trata, é fundado sobre a união dos contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destrutiva e arte organizadora”.<sup>7</sup>

Segundo o crítico búlgaro-francês, é justamente o estado de tensão interna que caracteriza a novidade deste tipo de escrita, voltada para registrar uma apresentação da realidade. Opondo-se ao intuito de representação, tantas vezes associado a uma estética de apelo realista, predomina no poema em prosa a capacidade de “apresentar” os fatos e pensamentos, fazendo com que a linguagem (carreada de imagens) constitua um espectro próprio.

Todorov defende a ideia de que esse gênero se define, desde Baudelaire, como uma expressão estética marcada por dualidade essencial, cujo espectro envolveria ao menos três noções importantes. A saber: a *inverossimilhança*, cultivando algo próximo da bizarria; a *ambivalência*, correspondente à dualidade presente nas coisas que são ou parecem ser; e, por fim, a *antítese*, permitindo ao poema justapor qualidades e ações contrárias. Por meio dessas propriedades, muitas vezes conjugadas entre si, o texto ganha autonomia e instaura o sopro poético.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 766.

<sup>7</sup> Cf. “La poésie sans vers”. In TZVETAN, Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 66-84.

Para armar sua breve teoria, ele se inspira numa classificação criada pelo escritor Étienne Souriau, ao propor os gêneros literários em dois grupos básicos: o das “artes representativas” e o das “artes apresentativas”. De modo um tanto esquemático, Todorov associa o poema em prosa ao campo da prosa e o identifica com uma linguagem de caráter “apresentativo”, ou seja, que busca criar na linguagem uma realidade própria, centrada no poder dissonante das imagens e do ritmo.

Ele ainda cita como exemplo bem-sucedido desse tipo de escrita o livro *Illuminations*, de Arthur Rimbaud, em que se pode notar um farto emprego de frases indeterminadas ou alegóricas, com alto poder de surpresa. Expressões como “luxo noturno”, “erva de outono” ou “influência fria”, e tantas outras exploram sentidos próximos do inverossímil e da estranheza, pois dessa maneira afastam também qualquer possibilidade de ilusão representativa.

A argumentação de Todorov motiva-se por um desejo de contrapor-se às ideias da estudiosa francesa, conforme vem a explicitar no final do ensaio. Segundo ele, “a intemporalidade, que S. Bernard desejou tornar em essência da poeticidade, nada mais é do que uma consequência secundária da recusa da representação, presente em Rimbaud, e da ordem de correspondências, em Baudelaire...”<sup>8</sup>. Tal recusa, a seu ver, representaria uma atitude inovadora no âmbito da criação literária.

Todorov conclui seu texto com uma argumentação em favor de um entendimento das formas literárias, a partir de um contexto transformador. Segundo ele, “a oposição apresentação/representação é universal e ‘natural’ (inscrita na linguagem); mas a identificação da poesia com a função ‘apresentadora’ é um fato historicamente circunscrito e culturalmente determinado”.<sup>9</sup> No entanto, pode-se contrapor que seu argumento supõe uma visão evolutiva das formas poéticas, compreendendo o poema em prosa como um gênero associado à sensibilidade que marcou a segunda metade do século XIX.

---

<sup>8</sup> *In. Ibidem*, p. 84.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 84.

Trata-se de uma proposição original e plena de possibilidades de desenvolvimento, mas infelizmente o ensaio do crítico, por demais de curto, não chega a desenvolver a contento a defesa de seus princípios. Basicamente, o seu pensamento parte de uma dicotomia estrita entre verso e prosa, sem que essas categorias sejam contextualizadas a contento. Não fica claro também porque uma linguagem representativa seria tão desprovida de qualidades poéticas. São dois fatores assim tão inconciliáveis?

As ideias de Todorov, sem o desenvolvimento necessário, resvalam em parcialidades que comprometem a generalidade sobre o tema. Sua argumentação é interessante, acrescenta aspectos novos aos de Suzanne Bernard, mas deixa em aberto várias questões. Uma vez mais, o problema fica sem resposta conclusiva.

Uma terceira via de entendimento para o tema pode ainda ser encontrada em Dominique Combe, no livro *Poésie et récit: une rhétorique des genres* (1989).<sup>10</sup> Nele, a autora elabora a distinção entre o poema em prosa, o poema em verso e os outros gêneros, baseando-se principalmente no conceito de narração (*récit*) e nas particularidades de cada forma de escrita.

Segundo ela, os poemas em prosa deixados por Baudelaire apresentaram um modelo novo de composição poética em que se valoriza a exclusão do princípio narrativo: “Enquanto a composição das *Fleurs du mal*, organizada, exhibe uma progressão cronológica e lógica, os *Petits poèmes en prose* reivindicam uma liberdade de composição que franqueia o narrativo com uma simples ‘recolha’”.<sup>11</sup>

Diferente da prosa, este tipo de poema se distingue por trazer à tona da linguagem a tensão entre o desejo de narrativa e a experiência de gratuidade, presente na percepção livre – um olhar, um pensamento, um fato ou objeto. A horizontalidade do tempo em contraste com a verticalidade do momento. Torna-se próprio do poema em prosa elaborar uma poética envolvida nessa dualidade de forças, assinala D. Combe.

No entanto, embora a estudiosa tenha o mérito de focalizar um tópico essencial ao gênero, termina por reafirmar uma polaridade próxima à proposta

---

<sup>10</sup> COMBE, Dominique, *Poésie et récit: une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 95.

por S. Bernard ou T. Todorov. O que este chama de “apresentativo”, Combe associa à gratuidade; e o representativo se transforma claramente em narrativo. Ao que parece, ela não consegue criar uma suficiente explicação para o gênero, distinta dos críticos predecessores.

De maneira sintomática, os três autores aqui citados recorrem ao princípio da dualidade para explicar o mecanismo obscuro de que se alimenta a dinâmica do poema em prosa. Unidade anárquica (S. Bernard), recusa da representação (Todorov) ou da narração (D. Combe), em todos os argumentos predomina o eixo da ambiguidade.<sup>12</sup> Explicações que revisitam o dualismo como princípio central do gênero.

Uma alternativa para sair do impasse teórico seria justamente o de tomar essa característica como fator mesmo de identidade do poema em prosa – contradição expressa desde o nome. Ao promover a convivência de duas dimensões distintas da linguagem e com infinitas possibilidades de mistura, não haverá, afinal de contas, como antever os caminhos do imaginário. O poema será tão mais singular quanto mais fugir aos padrões conhecidos – sem perder a unidade orgânica.

Entendida assim, a citada ambiguidade passa a ganhar uma aura positiva e, ao cabo, pode transformar-se em (in)definição possível. Quem aponta nessa direção é o crítico Clive Scott, ao afirmar que “a história do poema em prosa é uma história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta”.<sup>13</sup> Por ser um gênero dado à experimentação, recusa-se a cair numa poética previsível.

---

<sup>12</sup> Cabe ainda citar a espanhola María Victoria Utrera Torremocha, que faz um ótimo recenseamento no início do seu livro dedicado ao gênero na literatura espanhola. Em suas palavras, o poema em prosa “se converte em signo de liberação da linguagem (...) abrindo um novo horizonte de expectativas dentro das convenções líricas de leitura”. Mas, logo em seguida, lembra que o gênero “está sujeito ao artifício literário e possui suas próprias regras (...) criando uma série de expectativas e determinando uma leitura diferente”. A rigor, a sua definição reincide em polaridade semelhante às apontadas pelos críticos anteriores. Ver TORREMOCHA, María Victoria Utrera. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidade de Sevilla, 1999, p. 18.

<sup>13</sup> BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James, *Modernismo: Guia Geral (1890-1910)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 286.

Ao contrário, segundo Clive. Sem o pressuposto de regras de composição, uma das qualidades fundamentais do gênero está na sua capacidade de preservar a natureza accidental dos eventos, levando com frequência a uma expressão “sem controle”.<sup>14</sup> Escrita descontrolada, acionada pelo acaso, mas ao mesmo tempo com reiterado sentido de poema e de unidade estética.

A continuar o raciocínio, a ambiguidade expressiva desse tipo de escrita deixa de ser um paradoxo semântico para se tornar uma força motriz de criação poética. Por conta da falta de parâmetros, a experimentação se faz contínua. E tem o mérito de produzir um tipo de escrita em consonância com a sensibilidade moderna (a partir de Baudelaire, em meados do século XIX), entregue ao espírito de transitoriedade e à incerteza subjetiva.

É como se o gênero novo abrisse todo um campo de possibilidades formais para exprimir os dilemas de um tempo em constante transição. O crítico espanhol Pedro Aullón de Haro defende esse ponto de vista, num ensaio curto e instigante. Em sua opinião, a modernidade que impregna o poema em prosa, desde a origem, resume-se a dois fatores: “Integração de contrários e supressão da finalidade, princípios que têm por objeto a superação de limites, a progressiva individualidade, a liberdade.”<sup>15</sup>

De fato, a mesura de integrar elementos opostos em meio ao curso das imagens poéticas – sem modelo formal prévio – bem pode ser entendida como a essência primeira do poema em prosa. Junte-se a essa característica a brevidade, unidade e gratuidade, destacadas por Suzanne Bernard; e ainda a dualidade poético-prosódica de Todorov, secundada da narratividade tensa de D. Combe – e teremos delineados alguns contornos de entendimento para essa poética.

Trata-se de uma (in)definição um tanto genérica, por certo, mas justamente cautelosa para não incidir em princípios limitadores. Assim entendido, o poema incorpora liberdade de expressão; ao mesmo tempo, em que deve

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>15</sup> HARO, Pedro Aullón de. “Teoría del poema en prosa”. In *Quimera: revista de literatura*, n.º 262, 2005, os. 22-25.

articular inteireza e coesão entre forma e conteúdo. As palavras nascem como que de um sopro e avançam para o campo da escrita, sem-cerimônia.

Como se dá a ver, por exemplo, neste brevíssimo texto de René Char:

**“Linha de fé**

É favor das estrelas nos convidar a falar, nos mostrar que não estamos a sós, que a aurora tem um teto e meu fogo tuas mãos.”<sup>16</sup>

Utilizando-se da frase longa – ao modo de uma linha estendida –, o poema alinhava uma fiada de imagens que partem do céu elevado e ganham a aurora, antes de passar pelo teto e chegar às mãos amadas. A larga distância dos elementos evocados – do céu aos dedos – é inversamente proporcional à proximidade das palavras, comprimidas numa única sentença.

Nada se sabe sobre o contexto ou motivo da evocação, mas é curioso perceber a ênfase manifesta na expressão “é favor das estrelas”. Como se a presteza do verbo se justificasse por algum tópico anterior. E também interior ao sujeito lírico, se levarmos em conta o pórtico do título: linha de fé. Compreendidos em conjunto (enunciado e frase), temos uma larga significação sugerida na lança de um poema mínimo, certo.

René Char soube converter em instantâneo os impulsos diversos da sua imaginação. Inventou uma linha estirada entre as estrelas e as mãos admiradas; criou efeito poético num rápido *continuum*. Que ressoa um toque final de elegia, depois da frase. A poesia tem seus mistérios, caprichosos.

Muitas vezes nem ao próprio escritor é dado saber por que (e como) os poemas nascem em corpo de prosa.

---

<sup>16</sup> Este poema em prosa faz parte, juntamente com outros três poemas versificados, do conjunto “Quatre-de-chiffre”. In CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 54.

# A liturgia não canônica do *Livro das horas* de Nélida Piñon

DALMA NASCIMENTO

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora aposentada da UFRJ, Ensaísta, Crítica Literária, especialista na obra de Nélida Piñon, concluiu uma pesquisa sobre a autora para a Fundação Biblioteca Nacional.

## ~ I – A tradição litúrgica do *Livro de horas*

Fascinada desde menina pelo universo medieval, Nélida Piñon, na coletânea de textos do *Livro das horas*, já pelo título desta nova obra evoca aqueles breviários de práticas devocionais muito comuns na Idade Média para indicar aos fiéis as horas das orações nos diversos momentos do dia. Dotados geralmente de ricas iluminuras nas letras capitais dos fólhos e de atraentes ilustrações picturais, os piedosos manuais de preces, salmos e referências litúrgicas para o Ofício Divino das Horas Canônicas dos medievos passaram também a retratar cenas camponesas das estações do ano, os meses do calendário e festas religiosas, além de imagens dos castelos e da vida dos senhores feudais.

Quando a Baixa Idade Média já se ia despedindo para a chegada do Renascimento, esses documentos iluminados com preceitos sagrados para o culto diário, dotados de vivas marcas artísticas e históricas, testemunham também o cotidiano e os costumes

culturais daquela época. Modestos ou elaborados, variando de tamanho ou formato, com desenhos e mensagens apelativas para o dia a dia dos devotos, mas sempre obedecendo ao mesmo propósito evangélico, os Livros de horas medievais – também chamados de *Horologion*, ou seja, “O Relógio do Tempo” –, tornaram-se objeto de importância e *status* para o mundo leigo. A difusão desses manuscritos litúrgicos em todas as classes sociais popularizou ensinamentos cristãos fora do monopólio da Igreja, laicizando dogmas e preceitos teológicos, antes secretos. Indivíduos até mesmo analfabetos tinham o seu tomo particular, já que decoravam seu conteúdo.

Encomendados também por reis, rainhas e nobres a renomados artífices da letra e do desenho, os breviários sacros demonstravam não só as ligações dos seus donos com o transcendente, mas também a majestade dos seus nomes e posses. O mais refinado exemplo desses escritos canônicos é o *Les très riches heures du duc de Berry* (As muito ricas horas do duque de Berry), verdadeiro “rei dos manuscritos iluminados”. Amante das artes e reconhecido bibliófilo, João de França, duque de Berry (1340-1415), contratou três famosos pintores da época, legando à posteridade um relicário de preces com esplendorosas imagens, colorido calendário astrológico das horas e signos zodiacais em fólhos primorosos, hoje resguardado na França no Museu do Château de Chantilly.

Os costumeiros Livros de horas atravessaram a tradição cristã ortodoxa do Ocidente e a dos católicos orientais. Contudo, as várias recitações diárias dos devotos com horários fixos são bem antigas. Advieram da arcaica tradição judaica passada depois aos apóstolos e se difundiram pela liturgia monástica, sobretudo nos conventos beneditinos da Idade Média. Entre os medievos, os ofícios divinos eram rezados a partir da *Matina Prima*, depois denominada *Laudes*, leitura entoada pela manhã, até as salmodias penitenciais ou orações de agradecimento dos fins da tarde, as Vésperas, e as Completas, antes de dormir. Fechava-se assim o ciclo da jornada para a glorificação do Senhor, além de, durante o dia, existirem as homilias das Horas Intercaladas: a das Terças (9h), a das Sextas (12 h) e a das Noas ou Nonas (15 h), sendo as duas últimas referentes ao martírio de Jesus na Cruz, do meio-dia às três da tarde, quando Ele faleceu.

## 2 – A criativa desconstrução da estrutura e do tema medieval

Nos tempos atuais, Nélide Piñon, sempre iconoclasta a esquemas e formatos padronizados, desmontou a paradigmática escrita canônica do breviário da venerável Igreja, revirando os ponteiros de Cronos ao publicar seu inovador *Livro das horas*. Assumindo horizontes outros, aventureira que é dotada do poder do risco, já no título dessa coletânea marcou sua criativa diferença. Em vez de Livro “de” horas, como normalmente se grafava na Idade Média, ela o nomeou Livro “das” horas, demonstrando, com a inserção do artigo definido “a” em “das”, ser este o “seu” particular breviário, já diverso dos demais do gênero litúrgico.

A capa do livro nos dois lados, igualmente diferente, logo produz forte impacto visual. Cinza escurecida, fatiada em riscas – ou rugas? –, possibilita várias interpretações semiológicas. Sua imagem meio nebulosa lembra, a princípio, aquelas delicadas folhas secas das árvores oxidadas pelo tempo com ranhuras ou nervuras, outrora guardadas dentro dos álbuns de lembranças amorosas. Também sugere camadas geológicas enegrecidas pelo passar das eras, simbolicamente sulcadas pelos acinzentados desencantos do mundo. Contudo, tal sentimento é de imediato atenuado pelo título do tomo, escrito em vibrantes letras vermelhas, signos da paixão e da vida pulsante, acrescido do nome da autora em tinta preta contrastante.

A superfície e os traços entrecruzados da capa também se assemelham a um estranho mapa olhado do alto, ou ainda parecem um pano rústico salpicado de manchas assimétricas enevoadas. Porém, se observado o desenho com mais atenção, é a fotografia da palma da mão da escritora. Segundo a crença e as interpretações divinatórias da quiromancia – arte profética de predizer o destino através das linhas da vida, da cabeça e do coração impressas nas mãos dos indivíduos –, por meio delas os quiromantes acreditam ser possível decifrar as rotas do passado e do futuro de cada um, além de desvendar-lhe as potencialidades intelectuais.

Excelente, pois, a sugestão do projeto gráfico da Editora Record, embora não conste o nome do *designer* que o elaborou. O programador visual indicou

subliminarmente também pela simbólica fotografia o outro lado do caráter da escritora: mítico, sagrado, mágico, desde cedo voltado a sortilégios, enigmas e oráculos. Em que pese seu racionalismo, em criança Nélide viu a cigana ler a sorte na palma das mãos das pessoas e acreditava em cartomantes. Nas frequentes leituras literárias, foi tocada pelas sibilas délficas do templo de Apolo interpretando no trípode a fumacinha vinda da terra. Encantou-se também com a adivinha Cassandra da Grécia mitológica “que faz brotar segredos”. Seduziu-se pelo mistério dos baralhos, pelo jogo dos búzios, por profecias e pelas “mulheres das cartas que lidam com o inefável”.<sup>1</sup>

A capa apresenta, portanto, em vários níveis, uma solução imagética bastante criativa, anunciando metaforicamente o que contém o livro: fragmentos das horas existenciais da escritora Nélide Piñon, tatuadas na palma da própria mão. Assim, ninguém espere neste tomo, já a partir daí tão singular, polissêmico e inovador, as medievais preces canônicas, nem os estágios das pias recitações diárias, tampouco trechos dos Evangelhos ou atos penitenciais e salmos dos cultos religiosos costumeiros. No ofício cotidiano da escrita para relatar cenas diárias, pessoais e da cultura, com especulações íntimas ou filosóficas sobre a existência, a ficcionista brasileira, ao falar de si, traduz nas horas-orações da sua liturgia textual o que a condição humana tem de mais esplendoroso e patético. Nisso, lembra Montaigne, o escritor francês renascentista/maneirista, que, ao retratar-se<sup>2</sup> nos *Essais* (Ensaio), foi porta-voz dos problemas da Humanidade inteira.

Todavia, não é apenas este pensador que o texto da acadêmica Nélide recorda. O crítico e ensaísta Eduardo Portella no expressivo prefácio

---

<sup>1</sup>Tais afirmações encontram-se no livro da autora *Coração andarilho*, também de memórias publicado em 2009 pela Record. O episódio da cigana deu-se nas férias da garota em São Lourenço (p.69) e a menção à Cassandra “que faz brotar segredos” (pp. 71-72) refere-se ao lendário grego. Alusões a pitonisas espalham-se pelo universo mítico de toda a obra da escritora.

<sup>2</sup>Michel de Montaigne (1533-1592) no pórtico dos *Essais* escreveu *Je suis moi-même la matière de mon livre*” (Sou eu mesmo o tema do meu livro). As memórias de Nélide, desde a obra *O pão de cada dia* (1994), aproximam-se das reflexões do escritor francês, conforme publicamos na *Tribuna da Imprensa*, Caderno *Bis*, no dia do lançamento em 7/12/94, texto republicado, ampliado, em *Estudos Galegos*: Niterói, EDUFF, 1996, com o título *O pão de cada dia*, de Nélide Piñon.

intitulado “O Relógio do tempo” bem em consonância com o tema do *Livro das horas*, além da *philia* dialógica da romancista com Cervantes, acenou para interlocuções da escritora com Unamuno. A perspicaz observação do professor e também acadêmico Portella vem, sem dúvida, da apaixonada e reflexiva meditação da romancista e do filósofo espanhol sobre o sentimento trágico do mundo. E também pelo fato de ambos penetrarem nos problemas fundamentais de Deus, na essência do Cristianismo e nas questões do *hombre de carne y hueso* (homem de carne e osso), conforme expressou Unamuno logo no início do seu livro.<sup>3</sup> Similar à composição de Nélide, ele descreve situações concretas do ser humano, aquele que, no *pathos* da existência, nasce, sofre e morre. E nos corriqueiros atos diários de comer, beber, dormir, amar e autorretratar-se, igual também ao latino Terêncio em frase lapidar citada por Unamuno, partilha da dor coletiva,<sup>4</sup> vendo no outro um companheiro irmão.<sup>5</sup>

As preces literárias da romancista no *Livro das horas* refletem, de fato, o cotidiano humano, demasiadamente humano, a partir das suas reminiscências afetivas, dos afazeres domésticos e artísticos do dia a dia, das evocações de amigos que partiram, das ocorrências políticas do país nos anos negros da ditadura e da sua participação na sociedade contra os atos da censura, das frequentes viagens pelo mundo, das sessões na Academia Brasileira de Letras, dos mentores intelectuais da Antiguidade e dos mais recentes vultos que a formaram, dos mitos gregos e dos heróis literários que sempre a imantaram. Enfim, ela discorre sobre múltiplas situações cotidianas – vividas ou fantasiadas? –, que saltam do seu universo interno às letras artísticas em estreita correlação com o presente tempo histórico-cultural.

---

<sup>3</sup> *El hombre de carne y hueso* é o título do primeiro capítulo do livro *Del sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno.

<sup>4</sup> Unamuno (1864-1936) inicia *Del sentimiento trágico de la vida* com a asserção de Terêncio (190-159 a.C.): *Homo sum; nihil humani a me alienum puto* (Sou homem: julgo nada que seja do humano a mim indiferente).

<sup>5</sup> Nélide Piñon até comentou, em entrevista recente à TV Brasil na *Conexão Roberto D’Ávila*, que sua existência “sem o espelho do outro é uma vida reduzida”.

Por isso, suas histórias colocam logo o leitor no jogo do texto, quando ela, por exemplo, relata as festivas *Laudes* da infância com o avô Daniel e os pais Carmen e Lino na Galícia, no Rio e nas férias em São Lourenço, ou narra as gradativas fases das Horas Intermediárias do seu desenvolvimento mental, os estudos e leituras preparando-a para ser escritora, o grande amor pela Arte e pela Língua Portuguesa, o vigor e esplendores da juventude transformados em categoria estética. Mas, entre prazeres e alegrias, também descreve as cruces encravadas no meio da jornada dos passos da sua paixão literária. Agora, principia a entoar as Vésperas, sons crepusculares do anoitecer das ilusões, apesar de a vida, ainda intensa, nela palpitar. Confessa, então, sua pequenez e fragilidade humanas diante da inexorável força do destino, conforme escreve nas frases iniciais do livro: “Não sou forte e nem poderosa. Tampouco estou na flor dos 20 anos. (...) Mas quem seja eu hoje, não pude combater as rugas, o declínio (...) Levo no rosto uma história curtida e que me ajuda a envelhecer”. (p. II)

Ao traduzir em folhas poéticas sentenças que a emoção vai ditando, certamente ela segue o preceito bíblico de que “a boca só fala do que inunda o coração” (*ex abundantia cordis os loquitur*. Mateus: 12, 34). Aliás, também nas celebrações da Liturgia das Horas da Idade Média exigia-se que a voz do devoto, ao rezar, se harmonizasse com as batidas do seu coração. É precisamente isso que ocorre nos textos tão singulares desta obra inventiva. Vindas do coração aos lábios para a escrita<sup>6</sup> poética, as palavras trazem humanas recordações de “histórias bem curtidas”, compondo memórias bem diferentes das convencionais. Tudo vai minando aleatoriamente aos borbotões sem planos estabelecidos nos *flashes* de cenas literalizadas que fluem ao sabor das sensações, segundo proclama o eu narrativo em páginas mais à frente com eloquentes metáforas: “Apalpo a emoção que é a âncora humana” (p. 163) ou “Tenho à disposição o repertório arqueológico dos sentimentos”. (p. 196)

---

<sup>6</sup>Tal é mesmo o pensamento da autora, porque, no livro *Aprendiz de Homero* (2008), ao iniciar o capítulo “A descoberta do mundo”, ela assim se expressou: “A experiência humana, onde quer que se manifeste, começa com o coração. Em meio às veias que irrigam o nosso ser.” (p. 217)

Com a âncora da emoção a guiar-lhe a narrativa e a arqueologia dos afetos sediada no coração a conduzi-la a especulações íntimas e filosóficas sobre fatos pessoais/universais, mais uma vez ela viaja pelas rotas da fantasia e da memória. Conforme já o fizera nas obras memorialistas anteriores de *O pão de cada dia* (1994), de *Aprendiz de Homero* (2008) e de *Coração andarilho* (2009), agora, já pelo título da nova coletânea, se voltou para a Idade Média, embora continuasse, ao mesmo tempo, a transitar por paisagens e cronologias bem antigas. Porém, sempre independente, não reduplicou fórmulas já conhecidas. Dotada da fâsca criadora, dialogou com o *Livro de horas* da tradição medieva, mantendo pequenas identidades com ele, é certo, porém, com total liberdade imaginativa.

Se o aludido manuscrito litúrgico do duque de Berry for tomado por referência para cotejar com a nova produção da escritora – apesar das visíveis diferenças temáticas e da diversidade dos propósitos religiosos –, há detalhes entre os dois livros, decerto, que os aproximam. Ambos denotam erudição e o mesmo amor à Arte, além de iluminarem, por trilhas diversas, acontecimentos particulares da vida diária e quadros da sociedade dos respectivos séculos. A romancista ressemantizou a tradição medieval numa refinada e renovadora composição, conforme os estudos literários atuais preconizam. Desviou a norma, para instaurar, ressignificado, um moderno manual de horas não canônicas.

Nas últimas décadas do século findo com os estudos teóricos de Harold Bloom (*A angústia da influência, O mapa da desleitura*), de Gérard Genette (*Palimpsestes*), de Júlia Kristeva (*Semanálise*) sobre a intertextualidade, de Mikail Bakhtin, além dos trabalhos bem mais recentes das correntes literárias e da arte contemporânea, sabe-se que a questão da influência não mais se sustenta de acordo com a concepção de antigamente. À luz do revisionismo das novas teorias críticas, cada artista, ainda que conserve ecos temáticos ou linhas estruturais dos precedentes, introduz a parcela criativa do seu próprio fazer. Na força dos deslocamentos, constrói seu caminho pela qualidade da divergência e não pela identidade dos paradigmas preexistentes. Não imita. Recria. Redimensiona o já feito. Transfigura. É a influência de um texto sobre o outro significando revitalização, aliás, como já pensara Nietzsche.

### 3 – A estrutura e a mistura de gêneros do *Livro das horas*

Ao ressemantizar em vários níveis o *Horologion* antigo e medievo, este inovador breviário – dedicado à memória do pai Lino Piñon Muiños, “galante e misterioso” –, foi construído com diversificados assuntos desenvolvidos em ensaios-fragmentos sem obedecer à sequência cronológica. O relato começa em *feedback*, como há pouco se mostrou com a autora na maturidade das horas atuais, e desenvolve-se segundo as circunstâncias do momento e os voos da inspiração. Sem perder o fio essencialmente humano, um tema vai puxando outros que evoluem meio “erráticos”, como diria Barthes, com raízes ora em épocas longínquas, ora nas turbilhonantes urgências de agora. No entanto, cada pedaço, mesmo pequeno, aparentemente insignificante e independente, estabelece pontes imaginárias para disseminar ideias e formar o ciclo do grande sintagma narrativo das reminiscências e meditações da acadêmica. Ao mesmo tempo, estes estilhaços, cacos de recordações, memórias (as “anamneses”, segundo registro de Platão, e também muito usadas por Barthes) se situam em diferentes localidades, em várias cronologias e em civilizações bem diversas.

Não tendo a divisão sequencial dos capítulos costumeiros, a obra se organiza com textos enfileirados – alguns maiores, outros menores, quase aforismos, de múltiplos assuntos que ocasionalmente se agregam –, como também mistura diferentes gêneros literários de forma bastante inusitada. Fica-se, então, sem saber em que tipologia classificar este compêndio singular. Todo ele narrado na primeira pessoa do discurso, o sujeito da enunciação (no caso, o “eu” da escritora Nélida, cidadã de carne e osso) se cola ao sujeito do enunciado (o “eu” da “narradora no papel” do relato) em todos os excertos. Assim juntos, os dois geram blocos de fluente prosa literária, ao congregarem o eu da realidade ao eu do literário. Tem-se, pois, uma história falsamente real “romanceada” com recortes de quadros verbais entrelaçados pela imaginação da autora (e também do leitor, que, pela estética da recepção, compartilha do ir e vir do movimento zigzagueante dos episódios), apesar de o fluxo da

narrativa fugir completamente das habituais tramas ordenadas de princípio, meio e fim.

Tais invenções poéticas seriam ensaios memorialísticos à moda de Montaigne? Ou “Memórias de pensamentos”, conforme, em 1994, a autora afirmou em entrevistas nos jornais, ao publicar *O pão de cada dia*, obra de estilo semelhante ao da montagem deste *Livro das horas*? Ou é apenas uma autobiografia ficcionalizada, pois o passado e o presente da ficcionista – aqui transformada em personagem e heroína da teia –, foram acrescidos da invenção e da memória já meio enevoada, unindo o ficcional ao factual, segundo expressões e conceitos narratológicos de Gérard Genette? Haveria aí, então, o singular “pacto autobiográfico” da linha teórica desenvolvida por Philippe Lejeune na década de 70 do século findo? Ou são biografemas, neologismo de Roland Barthes para designar gestos, inflexões, pensamentos, lembranças, retratos de vida grafados em letras para o narrador-autor falar de si e do mundo com retalhos poéticos oscilando entre a vivência, a memória e a criação?<sup>7</sup>

Aliás, este tipo de escrita, em que o ensaio pessoal coloca questões da vida do autor para iluminar ponderações literárias e lembranças meio esfumaçadas pelo tempo, continua na ordem do dia. A *Folha de S. Paulo* de 22/12/2012 noticiou que, na próxima reunião em Paraty da Flip de 2013, o tema ganhará debate com Geoff Dyer e Johan Jeremiah Sullivan, ambos expoentes desse gênero narrativo. Também o filósofo, escritor e renomado psicanalista J.-B. Pontalis, que recebeu em 2011 o Grande Prêmio da Academia Francesa pelo conjunto de suas obras, transita entre o ensaio e a reminiscência, categoria denominada de “autografia”, segundo o *layout* da sua entrevista à *Veja*, edição de 02/01/2013.

Bem antes, em 10 de outubro 2009, para *Prosa & Verso*, caderno semanal de *O Globo*, o próprio Philippe Lejeune, autor já clássico do tão divulgado pacto autobiográfico, referiu-se ao escritor Serge Doubrowsky que, em 1977, inventou o termo “autoficção” para classificar seu próprio romance, nomeado *Fils*, título já por si dotado de duplo sentido: “fios” ou “filhos” no plural.

---

<sup>7</sup> Tal procedimento o semiologista francês desenvolveu na coletânea autobiográfica *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Lejeune comentou que romances centrados em vidas pessoais, anteriormente eram considerados “gênero menor”. Porém, agora, segundo ele, têm enorme aceitação pelo público porque, na construção desse tipo especial de trama, se aliaram duas frentes. Para Lejeune, o texto autoficcional preserva “o *frisson* da verdade autobiográfica e o charme da elaboração estética, ao combinar os trunfos dos dois gêneros”.

Várias são, pois, as designações linguísticas e as sutilezas interpretativas para nomear-se a confluência de gêneros dessa flutuante modalidade literária. E diante da frequência com que escritores internacionais cada vez mais a empregam, (embora não seja um estilo tão novo assim, pois Montaigne a seu modo peculiar tantos séculos antes o usara), a escritora Nélide Piñon situa-se entre seus pares. Já em 1994, ao lançar *O pão de cada dia*, vislumbrou tal tendência na cena literária mundial e entremeou a linguagem poética à realidade da sua vida. Proliferando imagens emotivas, desfiou o novelo de memórias nas cenas cotidianas, refletiu sobre fatos sociais, viajou por culturas e paisagens míticas, recordou-se de amigos escritores. Contudo, sem a pretensão de ser autobiografia, biografema, autografia, autoficção, termos que viraram moda nos meios literários e continuam a circular nos trabalhos acadêmicos do presente.

Existe, contudo, outra hipótese para tentar nomear esta coletânea díspar, se for analisada de acordo com a temática. Consta-se que, além da união do autobiográfico com o ficcional e da estrutura formal congregar o ensaio ao fragmento, a obra, quanto ao desenvolvimento do enredo, narra a vida e o processo da formação intelectual de uma pessoa. Diante disso, o *Livro das horas*, de Piñon, seria, pelo tema, um *Bildungsroman*, isto é, um “romance de aprendizagem” ou “romance de educação”, porque descreve a “formação educacional, intelectual” da autora. Caso o texto seja pensado nesse âmbito, a construção apresenta características tipológicas das narrativas romanceadas de estrutura mista que variam entre ficção, práticas educativas e o contexto histórico-social. Sendo o *Bildungsroman* o relato poetizado das fases da formação de alguém, esta modalidade narrativa congrega Literatura, Pedagogia e História.

Não sem razão nas páginas 64 e 65 deste *Livro das horas*, a narradora-autora empregou explicitamente a expressão “período de formação” e, mais adiante,

referindo-se à arte clássica, reafirmou serem “informações indispensáveis para minha formação”. Logo, está consciente de que as menções autobiográficas reportam-se à “aprendizagem formativa” da sua personalidade. Porém, ainda nesta linha de raciocínio, a obra ultrapassa o modelo do *Bildungsroman* tradicional, porque não se atém a uma aprendizagem rotineira e de um ser comum. Mas da específica educação de uma criança “direcionada”, “moldada mental e intelectualmente” para “os caminhos artísticos”. Assim, extrapola o paradigma habitual e valoriza, sobremodo, “o poder criador” da Arte. Por exaltar a “formação” de alguém encaminhado aos horizontes estéticos, o relato vai além do modelo do *Bildungsroman* conhecido e aproxima-se da tipologia de um *Künstlerroman* (romance de arte/artista). Trata-se, pois, de um “romance da aprendizagem” ou “da formação” de uma pessoa particularmente “educada”, “modelada”, para “tornar-se artista”.

Todavia, para complicar ainda mais a dificuldade de classificar este compêndio, já por si tão infrator e inventivo, nele está em relevo a “formação intelectual” – não de um “homem” –, como era comum nos romances de aprendizagem dos séculos anteriores, sobretudo no Iluminismo quando proliferou esse modelo peculiar de escrita. A nova produção de Nélide – e também a do seu livro anterior *Coração andarilho* (2009) cuja temática se assemelha a este do presente –, descreve a educação artística de “uma mulher”. Ambos transgridem o padrão convencional do *Künstlerroman* dirigido para a “formação cultural” de uma pessoa “do sexo masculino” impulsionada, conduzida para fins artísticos, da qual é exemplo a emblemática obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1821). Com a mudança literária do gênero narrativo, o que hoje nos estudos culturais acadêmicos se nomeia de *gender*, a romancista valorizou a posição da mulher. Colocou-a em pé de igualdade com o homem, podendo livremente atuar no mundo recente e receber educação para tornar-se escritora.

Por conseguinte, este “romance formativo” constitui um *Künstlerroman* “de autoria feminina”,<sup>8</sup> além de reunir, em sua construção, as várias outras

---

<sup>8</sup> Sobre o *Künstlerroman* de autoria feminina, ler: CAMPELLO, Eliane T.A. *O Künstlerroman de autoria feminina. A poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande do Sul: Editora da Furg, 2003.

categorias estruturais há pouco aventadas. Ao extrapolar a *doxa*, ou seja, o consenso instituído quer no tema, quer na forma, o *Livro das horas* é a história da “aprendizagem da romancista Nélide Piñon”, num paradoxal *Künstlerroman*, construído por mulher com ensaios-fragmentos reflexivos. Mais uma vez, ela burlou padrões narracionais ao agrupar episódios particulares numa produção tão fracionada em estilhaços “rizomáticos” na linha teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que até poderia ser classificada de pós-moderna.

Multifacetada e com tantas diferenças, a coletânea aprofundou, mas exatamente não repetiu, procedimentos já experimentados nos excertos de *O pão de cada dia*,<sup>9</sup> nos ensaios-capítulos de *Aprendiz de Homero*<sup>10</sup> e no também *Künstlerroman* de autoria feminina de *Coração andarilho*. Conquanto estes três volumes se assemelhem na temática e na forma, eles apresentam inovações, se comparados entre si. E, para classificá-los, torna-se do mesmo modo difícil nomear qual o tipo de escrita a romancista realçou em cada um, tal a mistura dos gêneros neles igualmente presente. Também, por serem composições construídas em fragmentos, elas igualmente se desviam das estruturas e categorias canônicas usuais ao seccionarem a totalidade das descrições em recortes curtos, sintéticos, cacos de “resíduos”, ainda que significativos.

Já utilizado pelo pré-socrático Heráclito, muitos séculos depois pelos românticos Schelegel e Novalis, e bem mais tarde por Nietzsche, Walter Benjamin, Barthes e demais autores dos últimos tempos, inclusive no Modernismo brasileiro por Mário e Oswald de Andrade, o fragmento não participa de um gênero literário específico, em que pese venha transitando pelos tempos afora. Apesar da sua complexa classificação, a modernidade tardia “readotou” esse tipo de escrita descontínua, breve, rápida, meio “anárquica” de “resíduos plurais”, “ruínas” da memória, segundo Barthes. Se bem estruturado, o

---

<sup>9</sup> Quanto a temas e estrutura de *O pão de cada dia*, consultar: NASCIMENTO, Dalma. “*O pão de cada dia*, de Nélide Piñon”. In: *Tribuna da Imprensa*: Rio de Janeiro, 7/7/1994. Republicado, com ampliações, em *Estudos Galegos*. Niterói: EDUFF, 1996. pp. 129-135.

<sup>10</sup> *Bildungsroman* e *Künstlerroman* em *Aprendiz de Homero*: NASCIMENTO, Dalma. *Aprendiz de Homero*, da iconoclastia de Nélide Piñon, um romance de formação de artista ensaístico. In: *De rupturas e seus protagonistas. Encontros com a literatura universal*. CD-ROM. UERG. Org. Delia Cambeiro & Magali Moura. Rio de Janeiro: Botelho Editora, 2007-2008.

fragmento, no entanto, obedece a uma lógica intrínseca das ideias. Para corretamente articular o encadeamento descontínuo das peripécias romanceadas, exigem-se, pois, mestria do escritor e cumplicidade do leitor, a fim de ambos não perderem a sequência dos fatos no meio dos cortes, rupturas e deslocamentos da trama.

Nélida Piñon sabe jogar bem com tais formulações e leva o leitor a acompanhá-la. E nos fragmentos do discurso amoroso dos seus livros sempre acolhe o que está por vir, sem perdas essenciais dos procedimentos formais e dos assuntos básicos anteriores. Capta as novidades sem ser capturada por elas. Não se fixa no sucesso da “mesmice”. Com segurança, ela não se atém ao “mito do eterno retorno do mesmo”, questão, de resto, já pensada por Giambattista Vico (1668-1744) e, séculos mais tarde, por Friedrich Nietzsche (1844-1900). De fato, tudo torna a vir, porém, sempre acrescido da “outra volta da espiral”, alargando-se no horizonte da cultura, conforme a tão propalada metáfora de Barthes. Acionada, pois, pela força da linguagem criadora em tensão com a língua, código instituído, ela retoma seus amados temas do passado, mas experimenta outros atalhos discursivos. E, segura, realiza-os. Agora, neste *Livro das horas*, a “escriba” Nélida, segundo se autodenomina em certos trechos do enredo<sup>11</sup> — aliás, como já escrevera em *Aprendiz de Homero e em Coração andarilho*<sup>12</sup> —, deu um passo mais à frente no seu filão memorialista. Ainda que aluda a lembranças já narradas nos tomos precedentes e empregue o fragmento e o ensaio antes utilizados, a “escriba” brasileira sempre reescreve seus textos de um jeito diferente com traços inventivos.

---

<sup>11</sup> Por que seria que se intitulou “escriba”, termo meio pejorativo, embora afetivo? Por modéstia? Ou sagaz artifício pelo fato de o “eu da pessoa escritora” prender-se ao “eu da narradora do papel”? Nos fingimentos do literário, nomeando-se assim, teria resolvido a polêmica? Dirimiu a “autoria” das narradoras acopladas? Parece ser “escriba” a solução para juntar os dois “eus”.

<sup>12</sup> Em *Aprendiz de Homero*, capítulo “A epopeia da leitora Nélida”, autodenominou-se “escriba” (p. 317). No mesmo livro, intitulou outro capítulo de “O escriba Mario”, sobre Vargas Llosa. Na obra autobiográfica do amigo e escritor peruano, ele é personagem e “escrevinhador” do texto literário. Isso confirma o sentido afetivo e “congregador” de “escriba”. Em *Coração andarilho*, usou também “escriba”, cap. 17: “... preocupava-me em saber que condições teria de tornar-me escriba” (p. 69).

## ~ 4 – Aprofundando temas nucleares do *Livro das horas*

O início deste estudo enfatizou que as devoções das horas não canônicas da romancista extrapolam o *Horologion* das veneráveis leis e práticas litúrgicas medievais. Não que a religião esteja ausente. Ao contrário. Ela surge várias vezes, de forma reflexiva e com variados matizes. Ao relatar, por exemplo, a formação católica da garota Nélida no colégio das freiras alemães no Rio de Janeiro, o eu literário recorda-se das madres beneditinas que a formaram no intelecto, na fé cristã e “na cultura que modelou a criação wagneriana” (p. 170). Noutros passos, evocações teológicas sobre os grandes Padres da Igreja assumem o fulcro expositivo. Misturam-se então tempos e espaços, “ao passar a civilização em revista”, como testemunha a visita imaginária ao “século IV (...), sob a custódia luminosa de Agostinho”, bispo de Hipona (p. 108).

De repente, questiona preceitos dogmáticos da religião, fruto talvez das marcas anticlericais do sempre lembrado avô Daniel, sólido alicerce da formação intelectual da futura acadêmica. Malgrado demonstre crença em Deus, Nélida não se considera uma eleita. Sem “vocação de santidade”, dialoga com o divino como se dirigisse a um companheiro do trajeto ou a um colega da Academia Brasileira de Letras. Ao problematizar dogmas católicos, confere, no entanto, à Divindade a antiga majestade das maiúsculas alegorizantes, em que pese, altaneira, afiance: “Aguardo alguns minutos, mas Deus não me responde. É do Seu feitio distinguir os eleitos, que têm vocação para a santidade, que não é o meu feitio”. (p. 74) Perceptiva e coerente, diz compreender “a Sua estratégia”, já que é igualmente “dotada de pequenas táticas”. (p. 74)

Não se julga grosseira (p. 93), porém, libertária em suas posições, e confessa: “É mister que Ele seja solidário com o humano, aceite a noção de que só mediante o exercício da liberdade posso aceitá-Lo.” Corajosa e altiva, não se submete aos ditames ortodoxos e discute o Poder Maior. Às vezes, esfuziante, celebra certas datas do calendário religioso, mas “na fonte secreta do lar”. (pp. 103-104) Pungente e lírica, prepara o presépio para a noite de Natal na

Lagoa (p. 107), onde atualmente mora. Recorda os familiares “que peregrinaram na Terra” antes dela, e não se crê neste instante, iconoclasta, ao proclamar: “Acato a herança que semearam nas reuniões familiares.” Decantando os fatos, deixa o coração falar e, na mesa do banquete das palavras, conta a ausência dos que já partiram.

Num fragmento curtinho, focaliza a amorosa humanidade de Jesus com as mulheres e discute o mal inerente à humana condição: “Este Cristo que perambulou pela Terra debruçou-se sobre as mulheres. Teve noção do pecado e o quis expurgar da consciência humana. Sonhou ser possível desvincular o homem do mal absoluto, sempre em curso. Mas ao aceitar a Cruz, entendeu ser inútil a Sua interferência.” (p. 202) Porém, de imediato na rotação das memórias, circulam novos panoramas espirituais. Recorda-se de Teresa de Ávila, postula a contemplação dos místicos Plotino ou Meister Eckhart, e tudo aflora no fulgor das reminiscências. Entre ajuizamentos e leituras várias, rebate “a santidade dos santos”, “as figuras que a Igreja entronizou”. Perplexa e comparando-se a elas, afiança: “Cotejo-as com minha vida e saio perdendo. Não sei me revestir de andrajos.” (p. 161) Wilgefortis é uma das mulheres santificadas, cuja história nas folhas iluminadas das hagiografias medievais teve seu sofrimento discutido pela escritora: “Ao manusear as páginas que a ela se referem, seu martírio me é incompreensível. Como compreender a fé que a animava e levou-a à morte?”

Sempre filosofando ao adejar por assuntos correlatos com “devaneios que desembocam na realidade” (p. 159), denuncia os caminhos tão desiguais entre os homens e sente a dor coletiva dos humilhados e ofendidos, sem posses, para festejar o Cristo da manjedoura. Levanta, então, contundente grito social e exclama que nenhuma sentença opera a favor dos injustiçados. Desmistifica a farsa dos falsos religiosos, pois “dezembro é um mês propício aos postulados cristãos e à exibição da hipocrisia social”. (p. 104) Súbito, do nicho das lembranças emerge a comovente capelinha de Borela, da miúda aldeia galega da infância onde lhe nasceu o pai. Logo depois, a Igreja de Nossa Senhora de los Dolores no alto da colina (pp. 110-111), padroeira daquela rústica região. Lá, dos 10 aos 12 anos, a garota rezou, seguindo a tradição dos ancestrais.

A singela capelinha, junto à ponte – simbólica travessia entre dois tempos e dois mundos –, dá passagem à memória de Cotabade, região das treze aldeias galegas, pelas quais perambulou, em criança, o seu já andarilho coração. Dividida entre duas pátrias ou entre várias, há dois anos ela visitou a terra das origens. Recebeu ali o título de Cidadã de Cotabade, notícia divulgada nos jornais locais e na televisão, mas a isso o *Livro das horas* não se referiu.

Ziguezagueando em territórios e temporalidades tão opostas, o relógio textual não canônico de Nélide assistematicamente ressuscita também marcas arcaicas. Contemporânea e antiga, com a sensação de que viveu várias vidas, diz ter “o passado nas costas. Envelheço como a mulher arcaica que caminha para frente e para atrás”. (p. 156) Em outras folhas ou modernos fôlios, sente o peso da humana cruz, o calvário das Horas Intermediárias da Humanidade. E demonstra então a ansiedade literária, sua maior meta: “No curso da vida que ainda me resta, pulo, aflita, do catre de pregos e engendro enredos que atendam a narrativas futuras. Meu desassossego busca o favo do verbo com que compor uma história. Fica à espreita que o cutelo da invenção tombe sobre minha cabeça sob forma de peripécias e fantasias”. (p. 198)

Ao mesmo tempo, a camaleônica Nélide troca de pele e de cronologias e testemunha ser a mulher mercurial ao adaptar-se a envoltórios novos e incomuns. Olha-se no espelho e percebe-se: “Uma peça de carne que repete o molde consagrado desde que abandonamos a caverna” (p. 95), e “exibe a mesma anatomia das castelãs do século XII”. (p. 96) Rápido, vai-se transportando mentalmente ao medievo, ama o romance de Isolda e Tristão, mas dotada do dom da ubiquidade, logo viaja pelo imaginário para a Grécia do Século de Péricles, convive com mitos helênicos, troca confidências com eles, fala com Ésquilo, Sófocles, Eurípides, lembra-se de Homero, o mestre do qual se proclama aprendiz, discorre sobre o sagrado de Medeia, a bárbara estrangeira que matou os filhos por amor ao traidor Jasão. Em outro ensaio, conta a um amigo, ultrajado pela mulher que o abandonou, a história de Alcione, a que traiu o marido contra a vontade própria.

Sempre a meditar sobre a natureza humana, num átimo, mergulha no passado literário, mas, antes, nas primeiras páginas do livro, conta que esteve

fazendo compras do trivial variado na Cobal de Humaitá, em Botafogo. Diz que percorreu as lojas de frutas e legumes, o vinho de Sr. Aníbal, acompanhada de Júlio. No turbilhão das fantásticas ocorrências do seu aqui e agora, novos fragmentos entremeiam-se neste *Künstlerroman* de autoria feminina. E não mais que de repente entre cintilações meteóricas, aparece “Andrômena, a que amava Heitor, engolfada no torvelinho da guerra”. (p. 182) Contudo, sem aviso ou sinal, trocam-se a cena e o enredo. No palco textual estão Capitu, Guinevere, *Madame Bovary* e demais mulheres sedutoras ou adúlteras.

Entre as velozes lembranças do pêndulo dos dias, o eu ficcional proclama que “terminar um livro é um ato de bravura e solidão”. (p. 131) No burburinho do “real fingido”, expressão assim cunhada por Eduardo Portella no prefácio, mais surpresas há, misturadas a tramas filosóficas. Revela, então, ser “peregrina sem ilusões” (p. 130), e, além ou antes, exalta a arte e o ofício literário, os anos para aprender a escrever, leituras e passeios por mares do espírito. Aventureira, já até andou no tapete mágico do Oriente ao escrever *Vozes do deserto*, vestiu os véus de Scherezade, um dos seus muitos *alter egos*, e viajou no navio de Simbad. Com as velas abertas a sensações na velocidade interna do pensamento, a narrativa vai-se inflando no torvelinho de evocações sem conta.

Repentinamente sem transição, aparece Gravetinho, o cãozinho de perninhas bailarinas, seu acendrado afeto e alegria, várias vezes citado nas horas atuais e também presente em *Coração andarilho* e em *Aprendiz de Homero*, no qual há até seu retrato na “orelha” do livro abraçado a Nélida. Mas não param aí realidades e lembranças. Revivendo emoções passadas, o eu narrativo fala da casa de Teresópolis e, mais à frente ou em folhas antes, rememora a amiga Carmen Balcells, a “interlocutora permanente” que mora na Espanha, a quem dedicou *Coração andarilho*. Noutros excertos, diz-se “habitada por mitos que comem com ela à mesa”. E, na surrealista imaginação de artista, afirma serem “funâmbulos eles, viajam, e eu os sigo, para não perdê-los”. (p. 119)

Em tom salmódico, a misturar recortes culturais, entoa preces à vida, embora a morte, com as despedidas da tarde, marque presença em vários ensaios. Num mais tocante, escava a alma humana e descreve o quadro antológico do

velório de um antigo amigo com “espírito de marinheiro” que “escondia o sobrenome do pai”. (p. 53) Sem dúvida, um dos episódios mais densos da singela e refinada escrita. A dor da finitude atravessa outras passagens. Com outros signos, elas relembram o clima medievo das riquíssimas horas do duque de Berry onde figura no fólio 90v. a dramática estampa do Cavaleiro da Morte. Aliás, na Idade Média o desenho das iluminuras nem sempre era estritamente religioso, embora, de forma subliminar, conscientizasse o povo das efemeridades do mundo. Os pintores da época timbravam, nas letras capitais, além das imagens dos santos, da Virgem Maria e dos salmos, cenas da realidade cotidiana e do mundo interior. De igual modo, os requintados quadros deste *Livro das horas* desenham literariamente a atualidade com as humanas e frequentes dicotomias entre Eros e Tânatos nas iluminuras verbais.

Assim, apesar do luto das perdas, o frêmito da vida apela a escritora. A literatura universal a enreda: “A Arte me persegue e não sei como escapar de seus tentáculos, se comprometi minha vida com seus fundamentos”. (p. 200) Ama Homero, Cervantes, Dante, Shakespeare, Machado, Dostoiévski e tantos mais, mas igualmente lembra o historiador Heródoto, o Moisés bíblico, o anacoreta Antão. Comove-se com a pintura de Velasquez, Vermeer, vibra com a música de Beethoven, Wagner, Verdi, Villa-Lôbos, sempre no trânsito confluyente das estéticas. Afinada com a vibração do mundo em movências históricas e sociais, não valoriza apenas a cultura erudita. O popular entra com igual peso na escritura e nas saudades. Tanto realça a música erudita do Teatro Municipal e sua convivência com bailarinos e cantores do lírico, quanto se reporta à Rádio Nacional e aos programas de auditório que marcaram época: O Trio de Osso, que criou O Trem da Alegria, do qual participaram muitos artistas. Nas afinidades eletivas democráticas, assegura: “Celebro o imaginário oriundo de todas as partes. Da casa-grande e da senzala, das moradas indígenas. Sob a égide popular, e da minha ancestralidade, a Arte, instaurada em mim, sintoniza-se com os universos alheios.” (p. 149)

Eterna viajeira por terras concretas e fabulações internas, explica: “Viajo o tempo todo. Dentro e fora de mim” (p. 94), e em determinadas horas junta várias estadas nos países estrangeiros. De repente, passeia em Nova York ou

transita por Paris. Visita a Plâce des Vosges, decantada por Dumas, e imaginariamente “vê os intrépidos mosqueteiros do rei, enfrentando os verdugos do cardeal Richelieu”. Mas sem pestanejar, já está na Academia Brasileira de Letras e louva Machado, “gênio que admirava desde a infância” pois: “Cedo tive a convicção de que, se aquele Machado de Assis existira, o Brasil era possível”. (p. 120)

Na pedregosa caminhada sisifiana da existência – quer nos afazeres da casa da Lagoa, quer pelos séculos literários escalando a montanha mágica da Arte –, é amiga dos aedos clássicos e dos goliardos medievos, aqueles poetas caminhantes iconoclastas que vagavam pelas estradas da Europa dos séculos XII-XIII, fazendo a crítica e a crônica da Idade Média em mutação. Deambula com eles pelos vilarejos e cantões da época e proclama em frases primorosas sua estreita ligação com os antigos narradores: “Quisera ser um poeta errante que sabia de cor os poemas de Homero. (...) Não sendo eu um aedo, tenho-lhe inveja.” Fascinada pela vida dos goliardos, eles até já se tornaram tema recorrente em vários livros e discursos seus.<sup>13</sup>

Em louvor àqueles clérigos vagantes, autores dos versos dos *Carmina Burana* musicados no século XX pelo genial Carl Orff, o eu narrativo confessa: “Desde a adolescência sonhava com os goliardos medievos equivalentes aos aedos que perambulavam pela Europa a pé, sem pouso e destino, levando nas costas a poesia e escassos pertences.” E arremata inebriada: “Como um goliardo, vagabundo em andrajos, separaria com o cajado o trigo do joio para efeito narrativo. (p. 75) Interessada por fatos abstratos e concretos, depressa se refere ao nabo que ela, Nélida, “destemida” se um goliardo fosse, “arrancaria da terra para saciar a fome daqueles intrépidos criadores”.

A poética do narrar encontra-se continuamente ligada à comida nas obras da autora. Ambas são formas de criação, de testemunhar afeto e de celebrar a vida. O alimento do espírito alia-se ao do corpo desde seus livros do início

---

<sup>13</sup> Os goliardos figuram em *Aprendiz de Homero* nos capítulos: “Galícia a nostalgia das palavras” e “As memórias do mundo”. Estão também em *O presumível coração da América*. Ao ser laureada na Espanha com o Prêmio Príncipe Astúrias-Letras, em 2005, Piñon ressaltou, no discurso de agradecimento, a marca dos goliardos em sua escrita.

e tornou-se inclusive título da obra *O pão de cada dia*. De fato, o *Livro das horas* traz mesmo o ser humano de “carne e osso” com necessidades biológicas e intelectuais presentes no pensamento de Unamuno. E tudo isso vige no imaginário de Nélide ao entrelaçar cogitações cotidianas à fértil erudição. Em verdade, conforme profere, qualquer coisa é matéria para escrever, divagar e inventar: “Fabulo a qualquer pretexto” – diz (p. 156) – “Até quando espalho manteiga na torrada, abandono a casa, a moldura do pensamento, os modismos cariocas.”

Recorda-se também dos amigos escritores e intelectuais que partiram. Detalha sua grande amizade a Clarice, as idas a cartomantes acompanhando-a ao subúrbio, as conversas que tiveram sem relatar confidências pessoais. Lembra-se de Marly de Oliveira, do poeta Bruno Tolentino, de Carlos Fuentes, de Gabriel Garcia Márques, da sempre amiga Elza Tavares, a quem dedicou o livro *Aprendiz de Homero*. Aliás, em 6 de novembro de 2012, no Colégio Estadual Compositor Luiz Carlos da Vila, em Manguinhos, à Sala de Leitura Nélide Piñon foi incorporado o acervo da filóloga falecida. De igual modo a romancista se reporta aos frequentes encontros atuais com Mario Vargas Llosa, eterno companheiro do literário e das causas latino-americanas, a ponto de ele ter-lhe dedicado sua obra *A guerra do fim do mundo*. Em dezembro último, na Cidade de Lima (Peru), ambos participaram de um diálogo público sobre questões estéticas e sociais.

Além das lembranças sentimentais o *Livro das horas* aborda a posição política intemorata de Nélide diante da ditadura, sua militância, compromisso e participação na viagem a Brasília para entregar ao ministro da Justiça, à época Armando Falcão,<sup>14</sup> o Manifesto dos Intelectuais, ou “Manifesto dos Mil”, “o primeiro documento da sociedade civil a reclamar a oxigenação dos espaços públicos, a abolição da censura, a abertura democrática”. (p. 29) Em pedaços outros, comenta sua experiência vivida numa expedição ao Araguaia diante de um jacaré à entrada de sua tenda de campanha, e sua coragem ao fotografá-lo,

---

<sup>14</sup> O episódio foi igualmente relatado por Lygia Fagundes Telles, que participou da comitiva a Brasília, no livro da escritora paulista *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. pp. 59-65.

julgando-o vivo. Há, contudo, instantes de solidão, mas logo o eu literário escapa para iluminados cenários de ópera, ouve a música de Wagner e assiste às representações atuais em Beyreuth. Ou então trafega pelo século XII por conventos cistercienses e percebe os atos “do irado Bernard de Clairvaux a controlar reis e monges”. (p. 105)

Nos quadros do início, contou a origem de seu nome, Nélide, anagrama de Daniel, o amado avô, enigma só descoberto bem mais tarde, e também as referências literárias em torno desse nome. Ciente de embaralhar histórias, quase no final do livro, justifica-se: “Perdoe-me, leitor, se estou a misturar os temas”, já que “a geografia da memória não é confiável”. (p. 204) Indo às arcas da cultura e a detalhes materiais de sua casa, livros, comidas, proezas de Gravetinho, no entanto, é reservada quanto à vida pessoal, “seu feudo particular” (p. 56). Não há confidências íntimas dos fugazes amores. Discreta e misteriosa, nunca revela particularidades suas, nem as das pessoas amigas. Suas referências são elípticas ou meramente poéticas, como declinou em entrevistas à televisão.

Neste *patchwork* “bordacosturados” com elucubrações e sentimentos, tangencia, entretanto, com disfarçada mágoa, a incompreensão de alguns críticos (p. 45), que, no início da sua carreira literária, não perceberam as inovações dos seus livros de estreia *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) e *Madeira feita cruz* (1963). Em que pese não mencione nomes, sabe-se que Eduardo Portella foi uma das vozes favoráveis nos jornais da época. E hoje, exatamente por assinar o prefácio do *Livro das horas*, confirma o seu premonitório prognóstico. Nélide Piñon tornou-se internacionalmente uma das mais festejadas escritoras com incontáveis prêmios, dentre eles, em 2005, o disputadíssimo Príncipe de Astúrias, sendo a primeira vez que tal distinção foi outorgada à Língua Portuguesa. A par de ser *Doctor Honoris Causa* de várias universidades da Europa e das Américas, é sempre homenageada em centros culturais renomados. Tendo exercido a presidência da Academia Brasileira de Letras – ABL no centenário daquela entidade, tornou-se a primeira mulher, no mundo, a auferir tal cargo. Em 4 de novembro de 2012 elegeram-na, em Cádiz (Espanha), Embaixadora Ibero-americana da Cultura.

No último agosto, numa noite de autógrafos concorridíssima na livraria Travessa do Leblon, lançou o *Livro das horas*, sua vigésima primeira obra (2012), completando assim até agora a sequência da sua produção com: *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (romance, 1961), *Madeira feita cruz* (romance, 1963), *Tempo das frutas* (contos, 1966), *Fundador* (romance, 1969), *A casa da paixão* (romance, 1972), *Sala de armas* (contos, 1973), *Tebas do meu coração* (romance, 1974), *A força do destino* (romance, 1977), *O calor das coisas* (contos, 1980), *A república dos sonhos* (romance, 1984), *A doce canção de Caetana* (romance, 1987), *O pão de cada dia* (fragmentos, 1994), *A roda do vento* (romance infanto-juvenil, 1996), *Até amanhã, outra vez* (crônicas, 1999), *O cortejo do divino e outros contos escolhidos* (contos, 1999), *O presumível coração da América* (discursos, 2002), *Vôzes do deserto* (romance, 2004), *La seducción de la memoria* (ensaios, 2006, publicado no México), *Aprendiz de Homero* (ensaios, 2008), *Coração andarilho* (memórias, 2009). Louvada pelo público e pela atual crítica, Nélide Piñon prossegue em seu ofício literário com costumeira paixão a iluminar diversificados cenários bem humanos em tramas extraídas do coração.

## ~ 5 – Concluindo

Sob o signo da fantasia, a história dos seus andarilhantes périplos existenciais no trânsito da memória e da invenção, continuamente acompanha o movimento do devir. Compartilha do “vir a ser” heraclítico das transformações do mundo. Porém, igual às metamorfoses do Proteu da lenda grega, que se modificava em vários reinos, mas regressava ao estágio primitivo, ela também sempre retorna às suas questões originárias, embora com novas insígnias e configurações. Por isso, sua escrita lembra, ao mesmo tempo, o pensamento de Parmênides, o filósofo da permanência, e o de Heráclito, o filósofo da mudança, porque concilia as ideias básicas dos dois pré-socráticos na teoria unitária da Arte.<sup>15</sup> Esta coletânea recém-lançada representa o somatório disso

---

<sup>15</sup> Já mencionamos a referência ao pensamento de Parmênides e Heráclito em toda a obra de Piñon na entrevista para a TV Senado, filmada no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro em 25/01/2012 para a série “Histórias de Acadêmicos”. Foi levada ao ar em 04/11/2012.

tudo, além de construída entre simultaneidades de lembranças, turbulências do coração e explicações sobre a diuturna aprendizagem da escrita literária.

Ao trazer “a mochila das ideias e da imaginação às costas” (p. 24), a “escriba” Nélide transformou cenas do seu mundo em episódios universalmente coletivos com expressões escorreitas, sonoras, cantantes, revestidas de elegante simplicidade. Sendo tão ligada à música, ouvindo-a sempre enquanto escreve a ponto de afirmar que se não fosse escritora se dedicaria ao canto (p. 170), o ritmo de suas frases, sinuosamente entalhadas, obedece a uma linha melódica que ascende e desce modulada. E já que o *Livro das horas* tem desde o título ressonâncias medievais e que *Les très riches heures* do duque de Berry congrega várias artes, inclusive a gótica nos seus fólhos, pode-se até pensar que o movimento verbi-voco-visual de cada frase deste *Künstlerroman* de autoria feminina lembra um arco gótico, subindo e declinando, plástica e sonoramente, para tons mais baixos.

Compostas com a força criadora “da linguagem que nos mortifica e libera” (p. 206), as folhas poéticas do singularíssimo e moderno *Livro das horas* não devem ser lidas de afogadilho, mas a conta-gotas. Mescladas aos prazeres mundanos, existem densas asserções sobre a morte e definições em torno da felicidade, sobretudo no final. E, fechando o livro, a filosófica frase-fragmento do trágico sentimento “unamuniano” da vida fica percucindo na alma do leitor, fazendo-o pensar: “O mundo se agita de forma imperceptível e mal se escuta o suspiro de uma mariposa que voa no aã de percorrer a Terra”. (207)

As devoções vitais das horas e orações da liturgia pessoal da escritora exigem meditação no conteúdo filosófico das descrições, observação nas sucessivas metáforas que desabrocham vigorosas e cotejo da *philia* dialógica entre o medievo e o contemporâneo. Abrindo e fechando ciclos de tempos e espaços em espirais de ideias, cada fragmento-ensaio é um ponto colorido unido a outros para formar o grande círculo da rosácea medieval-moderna das horas existenciais não canônicas da acadêmica Nélide Piñon, cujas marcas das linhas de sua mão já estão simbolicamente estampadas na criativa capa do livro.



Lucas G. Jones  
1899

## Escutando a canção

☞ UM TRIBUTO À MULHER E ESCRITORA, CUJO  
CORAÇÃO NÃO SE CURVOU AO SÉCULO CRUEL

SONIA BRANCO

*A despedida foi muito bonita, humana, calorosa. Toda a cidadezinha de Rio Claro lá estava, Svobóda era muito querida, inclusive pelos jovens, que a chamavam “dona Liberdade”. Um cemitério simples, nas montanhas, com uma linda vista. Ela, que nasceu nas montanhas búlgaras da Macedônia, despediu-se deste mundo nas montanhas brasileiras; o túmulo, sob os ramos de uma goiabeira. Svobóda agora é para sempre...*

Professora de Língua e Literatura Russa do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Faculdade de Letras da UFRJ. Desenvolve pesquisas sobre crítica literária russa e vem traduzindo obras literárias e de crítica do século XIX. Atualmente é colaboradora da Sociedade Brasileira Dostoiévski e do Centro Brasileiro de Estudos Russos.

Foi há vinte anos, numa tarde de primavera, na Igreja Ortodoxa russa de Santa Zinaída, em Santa Teresa, que conheci Svobóda Batchvárova. Não se conhece Svobóda por alguns minutos ou horas, apenas. Suas palavras e olhar lançam fundas raízes na imaginação e na memória de quem cruza seu caminho. Como pôde esta senhora preservar da infância a curiosidade, da juventude, o espírito questionador, e ainda aquele sorriso e energia e imenso amor, depois de errar por exílios e campos de concentração, de ter o corpo deformado pela doença e, já na maturidade, sofrer constantes perseguições? Ou será por causa disso... Ela responde: é a fé!

Enquanto seguia o féretro, eu pensava nas impressões que teve Anna Akhmátova no leito do hospital, ao ouvir, pela primeira vez, uma bachiana de Villa-Lôbos. A voz da música transoceânica, a vocalização sem palavras que rompeu a escuridão formal do quarto naquela noite de festividade ao santo Nikóla Morskói, 18 de dezembro de 1961, tornou-se verso russo<sup>1</sup> por obra dessa poetisa tão amada de Svobóda. Não tive dúvidas de que a voz de que fala Anna em seu poema era então a própria Svobóda que, vinda de terras distantes, trazia-nos vida, fé e esperança.

“A voz de mulher ao vento voa  
(Negra, noturna, fria, úmida)  
Talvez negra, noturna, úmida,  
E seja o que toque no voo,  
Num momento tudo muda.

Sua luz diamantina invade  
E tinge tudo de prateado  
Com o mistério de seu traje  
Em seda única trançado.

E uma força tão poderosa  
Atrai [esta] voz encantada,  
Como no fim não fosse a cova  
Mas degraus de mágica escada.”<sup>2</sup>

Separada por mares e oceanos, na cidade estrangeira do Rio de Janeiro uma canção contínua preenchia a existência da escritora, pulsava em seu

---

<sup>1</sup> Essa pequena maravilha da transfiguração da música em palavras foi lembrada por Akhmátova, que a assinalou em seu diário como um bom sinal, em 23 de agosto de 1962: “Aquele dia começou com a Bachiana Brasileira N.º 7.”

<sup>2</sup> Versos da poesia “Escutando a canção”, tradução de Mário Ramos. Original russo do caderno de anotações de Anna Akhmátova (1958/1966).

coração. Cantava em seu sangue. Ela estava só, com essa canção... Não pôde deixá-la livre na casa que não se tornou seu lar. Estava condenada a vaguear à sombra sem teto, por soleiras alheias. Em seu antigo e querido lar, o fogo extinguiu-se. Os altares que conheceram as suas orações haviam sido abandonados, e os templos em que entrara, profanados. Sofria e se alegrava por sua terra natal.

“Ao retornar ao silêncio do seu quarto, cobre folhas de papel com uma caligrafia precisa e delicada. Escreve sobre o que ama, como a vida, a Arte. Essas folhinhas guardaram a voz de Orfeu... Música não é carreira; é justificação de vida. É ligação viva com Deus. Traz ordem à realidade, explica a harmonia (ou desarmonia) que ocorre no mundo. Espiritualiza o momento que a vida pessoal atravessa... A música também tenta responder às perguntas que o homem constantemente faz a Deus. Não há resposta a essas perguntas, mas há uma aceitação resignada de sua impossibilidade...”<sup>3</sup>

Assim como ocorre ao poeta, o vento livre com que respira a escrita de Svobóda engendra a nascente que sacia a alma; para ela são suficientes alguns sinais íntimos, surgidos em momentos de clarividência, para que no “paraíso das canções ultramarinas abram-se caminhos já trilhados”.<sup>4</sup>

## ~ Algumas palavras sobre Svobóda Batchvárova

Grande escritora e roteirista búlgara, Svobóda Batchvárova passou seus últimos 20 anos com a família de sua filha, Elitza, no Rio de Janeiro, vindo a falecer em 26 de junho de 2012, aos 87 anos. A vida de Svobóda se mistura aos temas de muitas das suas obras, numa combinação de realidade e

---

<sup>3</sup> Lurie, A. *A voz de Orfeu* // Neva. 1996. N.º 3, pp. 67-69.

<sup>4</sup> Dos versos de Blok “Barraca de feira” (1906).

romantismo. Filha do notável antifascista Tódor Ánguelov, sua infância está ligada às peripécias e privações sofridas pela família do militante comunista, perseguido na Bulgária e em numerosos países da Europa Ocidental. Tódor Ánguelov participou da Guerra Civil Espanhola e foi morto em 1943 como um dos líderes da resistência belga. Sua filha testemunhou as perseguições por parte do regime búlgaro pró-nazista durante a Segunda Guerra Mundial, e as repressões do poder pró-soviético, após 1944.

O talento de Svobóda expressou-se brilhantemente nos mais de 40 filmes realizados, a partir de seus roteiros ou de suas obras, que contam numerosos romances, novelas e contos. É magistral a sua capacidade de criar situações dramáticas e personagens inesquecíveis.

Svobóda Batchvárova foi roteirista de uma série muito popular para a TV denominada “A cada quilômetro”, consagrada à Resistência na Bulgária.

Já o filme “Medida por medida” baseou-se em seu romance *Liturgia do dia de Santo Elias*, que relata os enfrentamentos dos búlgaros da Macedônia com as autoridades otomanas, e a insurreição que ocorreu no dia de Santo Elias.

A partir de sua novela *Uma terra por alvo*, foi rodada a série “O lote”, em que um conhecido banqueiro da época, Atanás Búrov, serviu de protótipo ao personagem principal.

Na comédia *Um charme perigoso*, que é uma das obras-primas do cinema búlgaro, a autora apresentou uma brilhante crítica à época do declínio do socialismo totalitário búlgaro.

Em 2008, Svobóda Batchvárova retornou a sua pátria para lançar sua última trilogia. Trata-se de uma saga documental que retraca o caminho terrestre de seu pai, mas ultrapassa de longe o que seria um romance biográfico. Combinando diferentes destinos, a trilogia desenha um quadro impressionante, que nos fala de maneira eloquente de diversas gerações de europeus e de búlgaros, que sofreram um destino particularmente trágico, vitimados pelas carnificinas fratricidas das duas guerras mundiais, pelo desastre ideológico e pelo fim das ilusões do século XX.

“J’ai été très émue par mon arrivée en Bulgarie car Outre-Atlantique j’avais entendu différentes choses, du mal et du bien, beaucoup de choses contradictoires que je ne pouvais vérifier. Mais mon amour reste inchangé, je reste liée à la Bulgarie et plus spécialement avec ma région natale du Pirine où chaque maison, chaque pierre, chaque rue sont une histoire vivante. C’est pour cela que je suis contente d’être ici et dans le même j’ai de la peine à voir les problèmes de ce pays qui a tant souffert. Je vous souhaite de tout cœur du courage, des succès et de la foi.”



## O homem-menino-peregrino

ARNALDO NISKIER

Ocupante da  
Cadeira 18  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

**P**eregrino Jr. teve uma vida longa e extremamente produtiva, seja como o bom médico que foi, seja como escritor, ilustrando os quadros da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou por muitos anos a cadeira n.º 18. Tive a honra de sucedê-lo em 1984.

O seu primeiro livro foi escrito em 1923. Contrariando o que seria a tendência de uma fecunda existência, o título é *Vida fútil*, a que se seguiram os livros *Jardim da Melancolia*, *O cangaceiro Zé Favela*, *O Drama no Seringal*, *Puçanga*, *Matupá* e *Histórias da Amazônia*. Seguiram-se muitos outros, merecendo referência os livros *Biografia de João Francisco Lisboa*, de 1957, e *A mata submersa*, de 1960. Fez também um apreciado estudo sobre seu cunhado, Ronald de Carvalho (Peregrino foi casado com D. Wanda Acioly, irmã do grande poeta).

No campo da Medicina, tivemos também inúmeras obras de Peregrino Jr., que foi membro da Academia das Ciências de Lisboa e da Sociedade Portuguesa de Endocrinologia. Escreveu, com a sua

notável experiência, sobre Ciática, Polinevrites Tóxicas, Alimentação, Tireoide e Estresse.

Peregrino Jr., homem de trato afável, muito amigo de Austregésilo de Atayde, foi o sexto ocupante da cadeira n.º 18, que tem como patrono João Francisco Lisboa. Eleito no dia 4 de outubro de 1945, tomou posse no mês de julho de 1946, sendo recebido pelo poeta Manuel Bandeira. Foi jornalista, médico, contista e ensaísta, tendo nascido em Natal (Rio Grande do Norte), no dia 12 de março de 1898. Faleceu no Rio de Janeiro em 23 de outubro de 1983.

Era filho de João Peregrino da Rocha Fagundes, professor de Línguas e Matemática, e de Cornélia Seabra de Melo. Fez o curso primário no Colégio Diocesano Santo Antônio e no Grupo Escolar Augusto Severo, os estudos secundários no Ateneu Rio-Grandense, cursando ao mesmo tempo a Escola Normal. Ainda estudante, exerceu grande atividade jornalística. Ele próprio lançou *A Onda*, jornal em que escreveu um artigo contra o diretor da Escola Normal e professor do Ateneu, que provocou enorme celeuma e custou-lhe a saída do colégio. Ainda em Natal, fundou mais dois jornais: *A Gazeta de Notícias* e *O Espectador*.

Proibido de estudar na Cidade, mudou-se em 1914 para Belém, onde terminou o curso secundário no Ginásio Paes de Carvalho. Em *A Folha da Tarde*, ocupou, gradativamente, as funções de suplente de revisor, repórter de polícia e redator. Trabalhou, ainda, em *A Tarde* e *A Rua*, além de secretariar *A Semana*. Fundou e dirigiu *A Guajarina*, antes de iniciar os estudos de Medicina. Aprimorou sua formação literária, mergulhando nos preceitos filosóficos e nas leituras de Nietzsche e Bergson, mas logo se concentrou nos clássicos portugueses e nos românticos Herculano, Garrett e Castilho.

Em 1920, fixou-se no Rio de Janeiro, no bairro da Glória, numa pensão de estudantes e candidatos a escritores. Trabalhou na imprensa, na *Gazeta de Notícias*, e começou a produzir literatura. Esteve por um tempo na Central do Brasil, onde teve como companheiro Pereira da Silva, a quem sucedeu na Academia.

De 1928 a 1938, publicou sua obra literária de ficção e de crítica. Após uma interrupção de mais de 20 anos, retomou os trabalhos e voltou a

publicá-los, em 1960, com uma nova edição de *Histórias da Amazônia*, acrescida de novelas inéditas, inclusive *A mata submersa*. Escreveu ensaios sobre José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e estudos sobre temas da Literatura Brasileira.

Formou-se em Medicina em 1929, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Iniciou como interno na 20.<sup>a</sup> Enfermaria da Santa Casa (Serviço do Professor Antônio Austregésilo) uma carreira médica longa e bem-sucedida, fundador e diretor do Serviço de Endocrinologia da Policlínica do Rio de Janeiro; docente de Clínica Médica e de Biometria da Faculdade Nacional de Medicina, onde chegou a catedrático; e também professor da Faculdade Fluminense de Medicina e professor emérito da Universidade do Brasil. Foi diretor-presidente da Policlínica Geral do Rio de Janeiro; chefe da Divisão de Assistência Médico-Hospitalar do IPASE, entre outros cargos.

No terreno esportivo, além de professor e diretor da Escola Nacional de Educação Física, foi membro do Conselho Nacional de Desportos.

Além da *Gazeta de Notícias*, escreveu para *O Jornal*, *O Brasil*, *A Notícia*, *Careta*, como cronista e como colaborador de numerosas revistas literárias e científicas do Brasil e do estrangeiro. Foi membro do Conselho Federal de Educação, do Conselho Federal de Cultura, presidente da UBE (União Brasileira de Escritores) e membro titular da Academia Nacional de Medicina.

Na obra de Peregrino Jr. revelam-se as múltiplas facetas do autor, como contador de histórias, ensaísta, crítico, médico e professor. A temática central da sua ficção, em *Puçanga*, *Matupá*, *A mata submersa* e *Histórias da Amazônia* é a visão do mundo amazônico, a imaginação do homem e a fatalidade geográfica que conduz ao mistério dos mitos e à poesia das lendas.

O ensaísta expressa preocupação com o destino da cultura brasileira, a partir da pesquisa de raízes e divulgação de sua autenticidade. Na crítica, levanta aspectos importantes da obra de vários escritores brasileiros. O ensaio *Doença e constituição de Machado de Assis*, embora possa sugerir um estudo de natureza biográfica ou psicológica, transcende em muito tal plano. Vale-se do seu conhecimento de médico para explicar as doenças e relacionar aspectos de uma constituição doentia até alguns dos recursos do escritor, como a

ambivalência, a tendência explicativa, a noção do tempo, a repetição, a preocupação da loucura e da morte.

A obra do médico e do professor versa sobre o campo específico da sua profissão: a saúde, a Medicina, as tarefas da Universidade. Preocupações de quem passou mais da metade da vida ensinando e em contato permanente com os jovens.

O autor percorreu, em sua carreira literária, estilos diversificados. Professor universitário apaixonado, nos idos de 1940, assim se expressava a respeito da educação, outra das suas grandes paixões: “A situação do ensino não permite a timidez hesitante do conformismo, nem as atitudes estereis de negação ou de resistência passiva. Todos têm o dever de cooperar para que o ensino universitário entre nós melhore progressivamente nos seus quilates culturais, no sentido perpendicular da profundidade e da altura. Para isto poderemos contribuir decisivamente todos nós, professores, se nos lembrarmos de que o professor moderno deve exercer, no organismo universitário, aquela prodigiosa função hormonal de que nos falava Marañon. É exatamente esta a função mais importante do professor: a função estimuladora, que leva ao espírito do estudante os excitantes específicos do entusiasmo, da fé, da confiança e do interesse científico. Sem esses hormônios espirituais, o ensino universitário será vão e precário: poderá preparar autômatos ou máquinas especializadas; não formará, jamais, médicos, pesquisadores, nem homens para o trabalho da cultura. Além de tudo, o problema da disciplina que nasce do respeito mútuo e da mútua estima é uma disciplina mais humana e mais sólida, porque emana de um ato gratuito de aceitação e cooperação. É esta a disciplina voluntária que não humilha nem compromete a dignidade humana, porque deriva simplesmente da hierarquia do trabalho. É a ela que eu desejaria que todos na universidade se subordinassem, no interesse da nossa harmonia moral e do entendimento pedagógico dos nossos cursos.”

Este texto, além do pensamento de Peregrino Júnior sobre educação, mostra sua dimensão humana, que se reflete no contador de histórias, em que sobressaem o espírito crítico e o bom humor, de que flui uma certa ternura.

Para Rachel de Queiroz, sua grande amiga desde 1939, quando veio morar no Rio, Peregrino, diferente do paroara nordestino, trouxe outra espécie de ouro da Amazônia: a descoberta da beleza da terra, do mistério do grande rio, que até então só se conhecia literariamente como “inferno verde”.

Acompanhados desse espírito, penetramos os igarapés, banhamo-nos de verde, colocamo-nos sob o Sol coado e ouvimos os ruídos da mata e do rio. Contando do homem amazônico e de seus costumes, Peregrino Jr. escreveu *Puçanga* (1929), *Matupá* (1933), *Histórias da Amazônia* (1936) e *A mata submersa* (1960), este último o próprio autor chamou de dívida de gratidão para com a terra que o acolheu na adolescência.

Na realidade, para o homem-menino-peregrino, a Amazônia foi o ingresso na Dor, aquela mesma Dor que opera a cisão e inscreve o homem na cultura.

Embora no conto *Buenolândia*, Peregrino Jr. diga que: “À luz morna da noite tropical, minha infância voltou, sorriu-me, com um perdão unânime, para todos os meus erros e debilidades, e envolveu-me num abraço manso, sem palavras...”, e que era preciso “conhecer a Amazônia, estuprá-la e dominá-la violentamente para poder possuí-la com amor”; também declarou ter sido nela que “o menino mofino, rapaz frouxo, homem sem disposição para a luta” reforçou “o caráter e endureceu a alma”. A Amazônia foi a sua aventura do mundo – a aventura da liberdade e da solidão.

Peregrino, como escritor, no plano das letras puras, teve esta direção singular. Numa fase em que ainda predominava o esplendor verbal de Rui Barbosa e Coelho Neto, vai ele buscar em Machado de Assis a afinidade natural do seu espírito. Escreve com sobriedade, tem o gosto da forma simples, e é direto e objetivo como compete a um genuíno homem de jornal.

É ele, no início da sua vida literária, o escritor que sabe o que pretende. Adora o estilo que se ajusta ao seu temperamento, e nesse estilo, além de escrever os seus artigos, as suas reportagens e os seus comentários da vida social, produz contos admiráveis.

Euclides da Cunha e Alberto Rangel, seguidos de perto por um mestre esquecido, Raimundo de Moraes, ajustaram o estilo literário à riqueza amazônica. O estilo opulento, derramado, por vezes torcido na sua expressão

procurada, como que simétrico àquela região que Euclides definiu como a última página do *Gênesis*, ainda por escrever. Muitos mestres que vieram depois, como o citado Raimundo de Moraes, autor de vasta bibliografia amazônica, moldaram-se pelo metro literário de Euclides. Citarei ainda: Alfredo Ladislau e também o saudoso Osvaldo Orico, autor do *Vocabulário de credences amazônicas*.

Convém não esquecer que a literatura da região amazônica teria um mestre de outra linha, na prosa de José Veríssimo, notadamente nas *Cenas da vida amazônica*. A sobriedade estilística daquele que seria o grande crítico da obra machadiana, reconhecendo-lhe a preeminência no quadro geral da cultura brasileira, faria também seus discípulos, criando uma outra linha de escritores da região. Entre eles, Peregrino Júnior.

Ao transferir-se para o Rio de Janeiro, e aqui continuar seus estudos de Medicina, Peregrino irá ser, na Santa Casa da Misericórdia, um dos grandes discípulos do professor Antônio Austregésilo, como Deolindo Couto, outro grande mestre, ao mesmo tempo em que desdobra a sua atividade literária em duas direções: escreve contos e crônicas, além de reportagens e artigos de jornal. O cronista social retoma aqui a sua pena de comentarista malicioso e atento, em cenário maior.

Em 1922, com o Centenário da Independência, o Brasil como que se debruça sobre si mesmo, na revisão do caminho percorrido, por um lado, e na prospecção do caminho que irá percorrer, por outro lado. Surge o Modernismo literário, com repercussões imediatas na Academia. Daqui sairá o líder do movimento, na pessoa de Graça Aranha, e o seu grande opositor, na palavra de Coelho Neto. E é nessa oportunidade que Peregrino Jr. se faz o grande repórter do Modernismo. Não se limita a acompanhar a mudança de ordem cultural e social. Registra essa mudança. Objetiva e corretamente. E de tal modo, que não se poderá recompor, hoje, a fase beligerante do Modernismo, sem aludir ao que Peregrino Júnior recolheu nas suas primorosas reportagens.

A rigor, ele soubera ser modernista, antes do Modernismo. Mas, resguardando a sua independência pessoal. Não participou da liderança da Revolução, mas soube ser o seu cronista – fino, polido, imparcial.

E o acadêmico Peregrino Júnior?

O destino dos modernistas foi chegar à Academia. E ela os acolheu na hora própria. Aqui chegaram, entre outros, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia. Peregrino veio no momento exato – para entoar o louvor do poeta Pereira da Silva, acolhido por Manuel Bandeira.

O Rio Grande do Norte é que ficou nele como a terra idílica, a infância, a idade do ouro. Dele extraiu as recordações mais poéticas: “Natal, cidade lírica e linda na sua humilde paisagem provinciana é meu passeio ao mundo mágico da infância. E os banhos alegres e livres no sítio de meu avô na Rua do Morcego, onde cada cajueiro tinha um nome e cada coqueiro um dono...”

No espaço da saudade, a terra natal não apresenta defeitos. Já a Amazônia foi para Peregrino Jr., como disse Manuel Bandeira, “um caso clínico”. Ele não a vê com deslumbramento, mas com observação. Com os mesmos olhos viu o Rio de Janeiro, e, cronista social, registrou-lhe o movimento, em *Vida fútil*: o recesso dos salões literários, o surgimento do arranha-céu, a extinção da sala de visitas.

No entanto, a crônica social, para Peregrino Jr., não foi mera obra do acaso. Seu estilo tinha algo de diferente - uma certa malícia, corroendo a aura que não pudesse envolver uma domingueira, uma festa do *set* ou um salão literário. Era o olhar do homem nordestino, cauteloso e crítico, que o fazia ter saídas como esta, contada por Josué Montello, no seu *Diário da Manhã*: “Corria em Belém a notícia de que o cronista social Peregrino Júnior, tendo caído do cavalo, havia fraturado o braço. Osvaldo Orico, seu velho amigo, foi visitá-lo no hotel em que então morava Peregrino, e o encontrou, realmente, com o braço engessado na tipoia. Não conteve a pergunta:

– Peregrino, como foi que você caiu do cavalo, se eu nunca soube que você praticava esquiitação?

E Peregrino, depois de passar a chave na porta:

– Osvaldo, eu não caí do cavalo, caí da rede. Mas não ficava bem um cronista social cair da rede. Não diga isso a ninguém. Fica entre nós.

Afinal, acrescento eu, a rede era a montaria de Peregrino. Nela ele se punha a sós, em viagens que só a memória e a fantasia podem empreender.

Expectador de uma sociedade que, segundo ele próprio, vivia com o coração e o pensamento em Paris, cujas “moças aprendiam História do Brasil e a doutrina cristã, em francês, no Sion, e a cujos homens as *cocotes* da Glória e do Catete ensinavam, na sua doce missão, não só a arte de amar, mas também a de beber e comer, e ainda o gosto de falar francês”, frequentou os salões literários onde o Parnasianismo ainda tinha vez.

Nele ecoavam, por perto, e conforme ele próprio afirmou, os autores lidos no Pará, quando do seu contato com os mestres franceses. Verlaine, Mallarmé, Rimbaud se imortalizavam na medida em que a sua linha de pensamento encontrava continuidade.

Desse diálogo entre os Peregrinos de dois tempos surgiram ainda as *Recordações de um cronista mundano aposentado* que ele publicou no *Correio da Manhã*. O “rapaz de jornal” iluminava o ensaísta, como outra dimensão daquele espírito que mostrava afinidade com a Ciência, com o Magistério, com a Literatura.

Peregrino registrou e registrou-se, imortalizou e imortalizou-se. Lendo-se o seu mosaico, é possível levantar as linhas de um homem, de um tempo, de um pensamento.

# Afonso Pena Júnior\*

ALBERTO VENANCIO FILHO

Ocupante da  
Cadeira 25  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

**A**o ser criada a Academia, os estatutos aprovados em sessão preparatória atribuíram à instituição o nome de Academia do Brasil, como fidelidade ao modelo francês. Mas proposta de Pedro Rabelo adicionou ao título a expressão *de Letras*, caracterizando melhor a instituição como puramente literária, tal como definida no discurso da sessão inaugural de Machado de Assis.

Entretanto, nessa mesma sessão Joaquim Nabuco propunha dar à instituição um âmbito mais amplo, referindo-se que “alguma das nossas individualidades mais salientes nos estudos morais e políticos, jornalismo e na ciência, não tinham sido lembrados”; expressão que depois passou a ser denominada “expoentes”.

A partir de então, foram eleitas figuras que se enquadraram nesse perfil, como em 1898 o Barão do Rio Branco, embora alguns acadêmicos insistissem nos seus méritos de historiador.

---

\* Exposição nas Efemérides da sessão de 22 de março de 2012.

Até 1940, Afonso Pena Júnior estava dedicado à política, ao magistério, à advocacia e ao serviço público, embora tivesse proferido conferências e artigos de mérito ainda inéditos, e só seriam publicados na revista *Digesto Econômico*, por iniciativa de Contijo de Carvalho. Exercera também em prazo curto a Reitoria da Universidade do Distrito Federal (1936).

Assim, teria sido eleito na base dos expoentes e há indicações de que na vaga de Silva Ramos o seu nome foi cogitado, mas houve recusa de sua parte.

A publicação de *A Arte de furtrar e seu autor*, em 1946, o credenciou no meio intelectual, logo lembrado para ingresso na Academia. Eleito em 22 de maio de 1947, foi recebido em 14 de agosto de 1948 por Alceu Amoroso Lima.

Com falsa modéstia, declarou no discurso de posse:

“A Academia foi sempre para mim um alto céu resplandecente, para o qual não ousava erguer sequer os olhos. Nascido tão longe das eras e lugar das filas, fui sempre, entretanto, um adepto e respeitador das filas. Mas as filas muito longas me descorçoam. E a que a minha imaginação, iluminada pelo espírito de justiça, enxergava às portas da Academia era de tanta e nobre gente que nem passava pela cabeça me incorporar a ela.”

E acrescentava:

“Por isso, quando João Neves e Rodrigo Otávio, cuidando servir à Academia, mas entregues, de fato, à cegueira de uma afeição que muito me honra e me cativa, apareceram em nossa casa e me intimaram a me candidatar à vaga de Afrânio Peixoto, senti um grande susto depois de apontar vários motivos da recusa.”

Afinal aceitou a inscrição. E afirmou:

“Acolhido com uma benevolência sem precedentes, aqui estou para fingirmos uma substituição impossível, acrescentando, quem sabe, — assim o disse antes que dissessem — mais uma página àquela *A Arte de furtrar* que tanto e tanto estudei e que parecia ter esgotado os ardilosos processos de agatanhar o Além.”

E continuando: “Quanto à Academia, já que os dignos de entrar não se apresentaram – nada mais fez, admitindo o menos digno – do que pautar-se pela sabedoria da natureza que vive acertando as medidas e compondo médias.”

Cita o texto bíblico:

“Seis anos semearás o teu campo e seis anos podarás a tua vinha e recolherás os seus frutos”, e para dizer que Afrânio submeteu não seis anos, mais seis vezes seis ao duro regime de cultura forçada. “Escolheu a Academia para isto ao escritor bissexto de uma só obra suada e tressuada no curso de dois decênios, e ordenou-lhe que substituísse, em gloriosa humilhação, ao mestre insigne que ilustrou, *in aeternum*, este posto, com a produção de cem volumes, cada qual mais belo, interessante e valioso.

Assim, o quisestes, Srs. Acadêmicos. E assim será feito. A cadeira número sete vai entrar em pousio. Reinará silêncio na forja em que ecoaram sem cessar, durante mais de um terço de século, os ecos de um saber ciclópico.”

Afonso Pena Júnior nasceu no dia 25 de dezembro de 1879, dia de Natal, em Santa Bárbara, no Estado de Minas Gerais, e faleceu no Rio de Janeiro em 12 de abril de 1968, numa sexta-feira santa, talvez provindo dessa primeira data, em parte, a origem de sua religiosidade.

Quando do nascimento, o pai era deputado à Assembleia Geral, e já fora ministro dos Gabinetes liberais de Lafayette e Cotegipe, e seria deputado à última legislatura do final do Império. Com a República, foi representante à Constituinte Mineira, senador estadual e presidente do Estado de Minas (1892-1894). Em 1895, é chamado no plano federal para a presidência do Banco da República, eleito vice-presidente da República da chapa com Rodrigues Alves em 1902 e presidente da República no quadriênio 1906-1909, falecendo no exercício do mandato.

Enquanto o pai exercia a Presidência da República, Afonso Pena Júnior permaneceu em Belo Horizonte nas atividades de professor e de advogado, não desejando de qualquer modo ter qualquer participação no governo.

Formado pela Faculdade de Direito nos primeiros anos de existência de Belo Horizonte como Capital do Estado, Afonso Pena Júnior frequentara antes o célebre Colégio Caraça e o curso anexo da Escola de Minas de Ouro Preto.

Iniciou a carreira política como deputado estadual de 1902 a 1909, renunciando ao mandato, neste último ano, para participar da Campanha Civilista. Foi secretário do Interior no governo estadual de Arthur Bernardes em 1912 e deputado federal em 1923. Ministro da Justiça na Presidência Arthur Bernardes em 1924, sucedendo ao nosso confrade João Luiz Alves; em período de grande turbulência política, o governo precisou utilizar o estado de sítio, mas procurou manter uma gestão com respeito aos direitos individuais.

De sua passagem pelo Ministério da Justiça, relatou Barbosa Lima Sobrinho episódio significativo:

“Não esqueço o episódio de um periódico, que vivia a exaltar o ministro da Justiça de então, Afonso Pena Júnior. Um dia, como se reduzisse a verba da subvenção, o periódico mudou de rumo abruptamente e descompôs com tal veemência o ministro que este se viu na contingência de lhe responder, dizendo, num telegrama antológico, que nunca havendo agradecido louvores que não pedira, fazia questão agora de agradecer diatribes que o restituíam ao respeito de si mesmo.”

Em 1930, participa ativamente do movimento da Aliança Liberal, primeiro orador do comício realizado na Cidade do Rio de Janeiro, mas se afasta da política. Foi diretor do Banco do Brasil, consultor jurídico do Banco e consultor jurídico da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC), embrião do Banco Central.

Em 1936, assume a Reitoria da Universidade do Distrito Federal, fundada por Anísio Teixeira, e tivera como reitor o nosso confrade Afrânio Peixoto. A universidade estava envolvida na crise política da época, mas procurou ele manter as diretrizes estabelecidas na criação.

Em 1943, assina o Manifesto dos Mineiros, e, devido às sanções impostas pelo governo, é forçado a deixar a diretoria do Banco Hipotecário Agrícola de Minas Gerais.

Se não completou a carreira do pai, por duas vezes foi cogitado para candidato à Presidência da República: a primeira vez quando se defrontaram as candidaturas de José Américo de Almeida e Armando Salles em 1937, ao surgir o Estado Novo, e a segunda, em 1950 quando cogitado para candidato do governo de união nacional na sucessão da Presidência Dutra.

Quando se falou de Afonso Pena para a Presidência da República, disse Assis Chateaubriand: “Ele não serve, é reservado e tem muito caráter.”

Numa dessas ocasiões o acadêmico Levi Carneiro testemunhou no plenário que

“a Academia não faz política nem poderia patrocinar uma candidatura política”, mas deve se associar às homenagens prestadas, ‘pois todos os que recusavam essa candidatura exaltavam os méritos intelectuais e morais do candidato, de tal sorte que a candidatura pareceria recusada por motivo, precisamente, dos merecimentos do candidato. Como quer que seja, a Academia deve rejubilar-se por ver proclamada, ainda uma vez, os merecimentos e as virtudes do nosso preclaro companheiro’.”

Como consultor jurídico da SUMOC, hoje Banco Central, seus pareceres eram modelo de redação vernácula e sobressaíam pelo alto cunho jurídico e pela concisão e clareza dos conceitos. Foram ressaltadas as características singulares do parecerista, analisando uma legislação nova, cujos contornos ainda não estavam bem definidos, e que vinham atender a necessidades econômicas e sociais prementes, como a lei de usura, a legislação sobre reajustamento econômico e novas normas cambiais.

Afonso Pena Júnior pertenceu à primeira geração intelectual que se firmou com a fundação de Belo Horizonte. Com um conjunto de colegas, abraçou o Simbolismo em grupo denominado “Jardineiros do Ideal” e “Cavaleiros do Luar” jurando por Verlaine e Cruz e Souza; “recitávamos a desoras no deserto

poeirento que eram então as vogais coloridas de Rimbaud”. Afonso Pena se autodenominou um “suportável rimador bissexto”, mas produção desta época era valiosa:

Se a matéria inerte uma alma existe,  
Se tudo o que nos cerca pensa e sente  
E pode pedra dura como a gente,  
Sofrer ou rir, estar alegre ou triste

Que há de magoar-te o ardente olhar de outrora  
A perscrutar-te tão gelado agora  
Como em poema mudo do passado.

A veia poética não o abandonou. Em 1928, estando em Londres, tomou conhecimento da morte de seu grande amigo Jackson de Figueiredo. Visitara pouco antes a Abadia de Westminster, lera as veneráveis inscrições ali reproduzidas e redigiu em latim o perfil do amigo, que foi traduzido pelo padre Leonel Franca.

Em 1945 reunia-se em sua residência um grupo de amigos, quando começavam a se apresentar as primeiras decepções da redemocratização, Guilherme Figueiredo escrevera o poema “Poema da Moça Caída no Mar” e Afonso Pena Júnior fez a réplica:

Não foi possível, não foi  
Tirar a moça do mar  
Porque o homem pequenino  
Que morava na prisão  
E a gente botou na rua  
Para entrar no mutirão  
Carregou para outra banda  
Os caboclos do arrastão  
E a moça afogou no mar.

Nosso Senhor lhe perdoe  
Que eu não lhe perdoe não  
Pois deixou morrer a moça  
E acabou-se a geração...

Ao publicar em 1946 o livro *A Arte de furtar e seu autor*, Afonso Pena apresentava obra de atribuição de autoria, a mais importante em nosso país.

Desde quando o livreiro genovês João Bautista Lerso, estabelecido no Loreto, a matriz dos italianos em Lisboa, recebeu um manuscrito em cuja página de rosto se lia título pitoresco.

“Teatros de Verdades, Espelhos de Enganos, Mostrador de Horas Minguadas, Gasoa Geral dos reinos de Portugal e Arte de Furtar. Composta em Lisboa no ano de MDCLII por um português anônimo e muito zeloso da Pátria”, a obra vem constituindo um verdadeiro enigma literário.

O livreiro e impressor genovês, em 1740, submeteu o manuscrito a um especialista para que ajuizasse da obra, e decifrasse a autoria. Tempos depois, o consultor devolveu o original, de que havia feito tirar cópia, além de apropriar-se de extensas passagens em obras de sua própria lavra. Quanto à autoria, incluiu o nome do famoso pregador, o padre Antônio Vieira. Imaginando, por isso, um grande sucesso editorial, o esperto genovês não hesitou em recorrer a um truque de publicidade: inverteu a página de rosto, de forma a destacar, em primeiro lugar, o título *Arte de furtar*, que o autor anônimo colocara em último após “Teatro de Verdades e Espelho de Enganos”, com a supressão, do lugar e a data da composição, dando esta última como data da impressão. Quanto aos dois claros que restavam: “Impresso em ... Ano de ...”, o genovês escreveu, sem vacilar: “Amsterdã, na oficina Elvizeriana 1652.”

A *Arte de furtar* só veio a lume tempo depois, nunca antes de 1743, impressa em Lisboa e não em Amsterdã com a autoria do padre Antônio Vieira fora invenção fraudulenta do genovês. O esperto genovês foi levado a tais contrafações pelo êxito comercial do empreendimento.

A autoria da *Arte de furtar* – cuja tese central é a da universalidade do roubo – tem sido objeto de intensa controvérsia ao longo dos anos, direi mesmo dos

séculos. Retrata todas as mazelas do Portugal de então. Por não poupar as esferas oficiais e os abusos dos poderosos, a começar pelos reis, esse depoimento cruel sobre a vida social da época da Restauração só poderia ser divulgado sob rigoroso anonimato para assegurar a garantia do autor.

A primeira impugnação à autoria de Vieira partiu do padre Francisco José Freire logo em 1744, em sua “Dissertação Apologética em que demonstra que o Padre Antônio Vieira não era o autor do livro”. Posteriormente, Francisco José Freire iria indicar outro autor para a obra: João Pinto Ribeiro, um dos heróis da Restauração. Surgem então outras autorias: Tomé Pinheiro da Veiga, Duarte Ribeiro de Macedo, Antônio da Silva e Sousa, padre Manuel da Costa, D. Francisco Manuel de Melo.

A autoria de Tomé Pinheiro da Veiga é criação do padre João Batista de Castro. Em 1652, Tomé Pinheiro da Veiga já tinha 81 anos e esta idade era já menos própria para a sátira fina e espirituosa da *Arte de furtrar*, idade bem diferente da de 34 anos, quando escreveu a *Fastigimia*.

Duarte Ribeiro de Macedo foi juiz de 1.<sup>a</sup> instância no interior de Portugal e teve o nome sugerido para a autoria da *Arte* pelo padre Inácio José de Macedo, no seu *Vélho liberal do Douro*.

Antônio da Silva e Sousa foi lembrado por Ataíde e Melo, em seu estudo bibliográfico sobre a *Arte de furtrar* publicado nos *Anais* das bibliotecas e arquivos, vol. IX, onde julgou ter dado solução definitiva ao antigo, importante e debatido problema:

“A autoria de Francisco Manuel de Melo foi trazida pelo Prof. Joaquim Ferreira, do Porto, sendo alegado, com razão, que o temperamento de D. Francisco Manuel de Melo, refletido em suas obras, não se ajustava ao tom polêmico, sarcástico e por vezes até injurioso da *Arte de furtrar*.”

Entre as numerosas edições da *Arte de furtrar*, cabe mencionar, como curiosidade, a 6.<sup>a</sup> edição publicada em Londres em 1830, maliciosamente dedicada a F.B. Targini, Visconde de São Lourenço, com o acréscimo, sob o retrato do homenageado da legenda irônica “Qual pirata uníloquo dos trabalhos alheios feito rico”.

A crítica de atribuição também teve seguidores no Brasil. Em 1907 era publicado pela Livraria Garnier o volume *A Arte de furtrar*, edição popular acompanhado de estudo crítico e breves anotações de João Ribeiro.

João Ribeiro foi membro desta Casa, primeiro acadêmico a ser eleito após a fundação, sucedendo a Luiz Guimarães Júnior e foi recebido por José Veríssimo em 30 de novembro de 1898. Professor de história e de literatura do Colégio Pedro II, onde teve como discípulo o nosso grande Afonso Arinos, foi autor de vasta obra de literatura e da história, de crítica e de literatura, e um dos adeptos da reforma ortográfica feita nesta Casa em 1907.

Dizia na apresentação:

“Chamei a mim esta esquecida tarefa, tomando-a ‘a peito aberto e fé lavada’, como diria Sá de Miranda, fiando mais na minha sinceridade do que nas minhas forças, sob a inconstância de uma estação moral indiferente ou contrária que desconversava e que interrompia a todo instante.”

Declarava que: “Foram muitos os que, com o andar do tempo, se desvelaram com o problema ainda hoje não resolvido na história literária portuguesa.”

Desenvolve ideias sobre todos os predecessores a que propuseram autoria, descarta com uma ampla explicação tais atribuições para referir a existência na Biblioteca de Évora dentre os manuscritos que foi de propriedade do padre João Baptista de Castro, nota que dizia:

“Depois que saiu a público fez um grande estrondo, esse começou a duvidar do autor (padre Vieira). O que posso assegurar é que conferido o original desta *Arte* com outro manuscrito de Tomé Pinheiro da Veiga, era a letra e o estilo semelhante, donde é crível que fosse ele o autor de *A Arte de furtrar*.

Com cautela, desenvolve argumentos para supor que Tomé da Veiga poderia ter sido o autor do livro, mas como passar de mera possibilidade, ou ainda da probabilidade à certeza?”

O texto do livro e o seu estilo lembram os processos da arte e do temperamento de quem escreveu *A Arte de furtar* e se baseava em Rivera, que se baseava nesse ponto, e conclui:

“Este crítico fino, irônico e arguto, não será o autor da *Arte de furtar*?” Não cabem a ambos, a *Fastigimia* e a *Arte*, aqueles mesmos dotes e qualidades que separadamente se reconhecem em cada uma delas? Quem poderia disputá-las naquela época senão Tomé Pinheiro da Veiga?

Em 1917, Solidônio Leite publicou artigos no *Jornal do Commercio*, reunidos em livro com o título de *A autoria da Arte de furtar*, e propôs a autoria para Antônio de Souza Macedo.

Estuda a biografia de Antônio de Souza Macedo, escritor, poeta, ensaísta, escrevendo em português e espanhol, com importantes missões diplomáticas, primeiramente na Inglaterra, no reinado de Carlos I, quando teve atuação importante para reconhecimento de Portugal pelo governo inglês, em seguida na Holanda, onde foi muito ativo no sentido de resguardar o Brasil da ocupação holandesa. Autor de inúmeras obras, foi o grande advogado da Casa de Bragança.

Os argumentos que expande em defesa da autoria de Souza Macedo são:

I – Ter conhecimento não só das coisas do Governo, como prática dos muitos anos o procedimento do Governo e do Regimento dos Tribunais.

II: Ter falecido em data posterior ao ano de 1664.

III: Ser escritor e ter exercido cargo de Juiz e Conselheiro de Fazenda.

IV: Ser escritor de primeira ordem ‘não inficionado pelo vício de seu tempo’.”

Realiza um estudo comparativo entre a *Fastigimia* e *A Arte de furtar* para comprovar que o autor daquela obra não poderia ser o autor de *A Arte de furtar*.

E conclui:

“Os dois trabalhos divergem profundamente. No *Fastigimia* expande-se jubiloso um espírito amante da natureza. Na *Arte de furtar* pulsa amargurado

um coração de patriota. Além disso, manifesta-se naquele, sem dissimulação, o sentimento religioso do autor que chega a ofender grosseiramente ao chefe supremo da Igreja.”

Acrescentava que todas estas circunstâncias e muitas outras concorreriam no nome Antônio de Souza Macedo, para atribuir-lhe a autoria de *A Arte de furto*.

O livro de Solidônio Leite provocou resposta de João Ribeiro de forma pouco elegante e grosseira, começando por dizer que: “A bibliografia, segundo um crítico inimigo dos bibliômanos, é a arte de conhecer os livros pelas lombadas.” E adiante:

“Já se vê o nosso bibliógrafo tem opiniões singularíssimas. Está a cavaleiro da crítica da estrada literária. Não respeita opiniões comuns, nem consenso de dois povos. A leitura é como uma estante de livros: pode-se tirar um *in folio* da prateleira de baixo e colocá-la na mais alta rima. Pedestal e capital são extremidades que se tocam nas colunas da Fama.”

De forma apaixonada: “Este Souza de Macedo, diga-se de verdade, é melhor do que o franciscano, mas é um clássico de segunda e terceira ordem, pesado, grave e mediatubunda.”

E acrescenta: “A quem quer que tenha um pouco de senso crítico e educação de gosto literário, repugna este disparate.”

Solidônio Leite responde com elevação às afirmações de João Ribeiro com grande cópia de argumentos e com a transcrição de vários trabalhos de Macedo, para comprovar que foi, na verdade, o autor do famoso livro.

O livro de Solidônio Leite recebeu aplausos de ilustres personalidades no Brasil e em Portugal, como os acadêmicos Rui Barbosa, Clóvis Beviláqua, Medeiros e Albuquerque, Osório Duque Estrada, Silva Ramos, Alberto de Oliveira, Oliveira Lima, Rodrigo Otávio, Pedro Lessa e o futuro acadêmico Ramiz Galvão. Os aplausos eram, por certo, pela qualidade da obra, sua seriedade e probidade, não podendo essas pessoas, sem conhecimento de causa,

se pronunciar sobre a tese, mas Oliveira Lima foi explícito: “Acho os seus argumentos de peso e não vejo que se possa melhor e com mais acerto atribuir o famoso livro a outro que não seja Antônio Souza Macedo.”

Afonso Pena menciona que o ataque pouco generoso contra a pessoa de Solidônio Leite impediu, talvez, que a tese deste conquistasse definitivamente as opiniões competentes. E mostrava que o prestígio de João Ribeiro em relação a Solidônio Leite, que era só conhecido por um pequeno número de estudiosos, foi um combate desigual, mas o mal da polêmica estava feito.

Ao publicar *A Arte de furtrar e seu autor* em 1946, Afonso Pena Júnior examina as versões anteriormente levantadas e, ao mencionar Antônio Souza Macedo, refere que a conclusão é de Solidônio Leite, primeiro a aventá-la. E, na conclusão, afirma que, se o leitor concordar com a autoria de Souza de Macedo, bem pequeno será o seu merecimento em confronto com o de Solidônio Leite, que primeiro descobriu e proclamou este autor.

Não há indicações precisas de como Afonso Pena Júnior se interessou pelo estudo da *Arte de furtrar*. Era pessoa de grande cultura humanística, conhecendo bem os clássicos portugueses. É provável que a leitura do livro tenha despertado interesse, sobretudo, quando muito se refere ao Brasil. No livro, declara ter tido notícias de alguns resultados dos estudos de Solidônio Leite e insistiu com ele para concluir-se sem demora, o que não ocorreu.

Atribui-se a Raul Soares ter incentivado a pesquisa de Afonso Pena Júnior. Raul Soares foi político mineiro, primeiro ministro civil da Marinha do Governo Epitácio Pessoa. Formado em direito pela Faculdade de São Paulo, foi advogar em Campinas e conquistou em concurso a cadeira de Literatura do ginásio local, sobrepujando a Otoniel Mota e Américo Moura. Escreveu um opúsculo “O Poema Crisfal”, atribuindo a autoria a Cristóvão Falcão e contestando a atribuição a Bernardim Ribeiro.

Afonso Pena Júnior desenvolveu os argumentos de Solidônio Leite e redigiu os dois volumes sobre *A Arte de furtrar e seu autor* atribuindo a autoria a Antônio de Souza Macedo, mas sempre dando o devido crédito a Solidônio Leite, e alegando que apenas desenvolvera seus argumentos.

Justificava:

“O estudo, de que resultou este livro, não foi empreendido no propósito de demonstrar uma tese, mas no de apurar a verdade; não foi trabalho de advogado, adstrito a coligir e apresentar, do melhor modo possível, os elementos favoráveis a uma causa, mas trabalho de juiz, na Instrução rigorosa e no exame imparcial de uma ação de reivindicação da *Arte de furtar*, ação em que os litigantes conhecidos eram muitos e podia algum desconhecido estar com melhor direito.

Mesmo depois que a conclusão a que cheguei afinal, e que aqui se demonstra, parecia irrecusável e definitiva, esteve sempre atento aos argumentos em contrário, disposto a reexaminar toda a matéria, sem aferro à minha conclusão, que, a rigor, não é minha, mas de Solidônio Leite, primeiro a aventá-la.”

Mostrava os esforços realizados, as pesquisas demoradas, “espécie de trabalho de mineração, em que se desmontam montanhas para se apurar uma pitada do metal precioso”.

Explica Afonso Pena Júnior:

“Concedamos, mas, entretanto, que a crítica de atribuição seja um puro diletantismo, um simples desafiador da inteligência, sem resultados práticos apreciáveis. Ficar-lhe-ia, em todo caso, a sedução e o merecimento de toda obra de justiça. Não de sempre apreciá-las aqueles que em cujos corações resida o impulso quixotesco de endireitar tortos, e que se não se conformem com a injustiça de ser tirado do verdadeiro dono a glória de uma obra como *A Arte de furtar*.”

No curso da elaboração do livro, Afonso Pena Júnior teve conhecimento de que o padre Francisco Rodrigues encontrara documento anônimo do Arquivo Romano da Companhia de Jesus, do qual se dizia que o padre Manoel da Costa compôs uma *Arte de furtar*.

Em período de guerra, Afonso Pena Júnior procurou obter informações sobre o documento. O reitor da PUC (Pontifícia Universidade Católica do

Rio de Janeiro) dirigiu um cabograma ao padre Francisco Rodrigues, pedindo inteiro teor do documento, informação do nome e currículo na Companhia do informante do signatário do documento e em que datas o padre Manoel da Costa foi Prefeito de Estudos e Reitor da Universidade de Évora. Decorridos mais de três meses sem resposta, Afonso Pena Júnior pediu auxílio ao Serviço Diplomático Brasileiro. O embaixador do Brasil em Roma renovou o pedido e obteve como resposta: “Os jesuítas se recusam a dar cópia, por se tratar de documento sem valor científico e histórico, com acusações de caráter particular e pessoal.”

Aponta-se que o padre Francisco Rodrigues não fez trabalho de crítica, limitando-se a citar o documento, cuja autenticidade não foi comprovada. O fato de existir no Arquivo Romano da Companhia de Jesus não dá grau de autenticidade, e o registro do arquivista não autentica o documento, mas apenas dá a entrada e sabemos há documentos falsos em arquivos e bibliotecas públicas. Por outro lado, o padre Manoel da Costa jamais empreendera qualquer obra literária que pudesse considerá-lo autor da *Arte de furtar*.

Qualquer que seja, entretanto, o desenvolvimento futuro desses estudos, o livro de Afonso Pena Júnior permanecerá como obra fundamental de crítica de atribuição, a mais importante já realizada no Brasil.

No comentário de José Honório Rodrigues, “Afonso Pena fez a comparação de textos dos livros de Souza Macedo e de sua correspondência com os textos da *Arte de furtar*, examinou o texto da obra com vagar de erudito, contestou as falsas autorias, demorou-se na reconstituição do meio, da personalidade e ações de seu presumido autor, examinou suas ideias, seu sentimento e sistema político. Evidenciou na nova análise do texto a inadmissibilidade dos chamados à autoria por vários outros escritores”.

Aponta José Honório Rodrigues como exemplos mais expressivos do livro de Afonso Pena Júnior os capítulos “O autor era inimigo de padre Antônio Vieira”, “Um inimigo de Vieira por amor de Pernambuco” e “O Santo Ofício e a isenção de seus confiscos”, no seu dizer “de uma lógica irrepreensível teoricamente decisivos”. Vieira defendera com toda veemência a entrega de Pernambuco aos holandeses para a composição da paz de Portugal com a

Holanda “O Papel Forte”, enquanto que na *Arte de furtar* se encontra a frase decisiva “não tendes que me em vir aqui com veemência e paixão, cortar um braço para não perdermos a cabeça”.

Afonso Pena Jr. descreve o papel de Souza de Macedo, que nos quatro anos passados como ministro residente em Londres, durante as lutas entre o Parlamento e Carlos I, e, mais adiante, na embaixada de Holanda, defendeu encarniçadamente os interesses de Portugal e bateu-se como um leão contra a entrega do Nordeste aos holandeses. No *Dicionário popular*, Pinheiro Chagas declara que “a capitulação (pelos holandeses) de Pernambuco em janeiro de 1654 foi em parte, pode-se dizer, resultado dos hábeis e políticos esforços de Antônio de Sousa de Macedo”.

A importância desse episódio foi ressaltada no livro *O negócio do Brasil* de Evaldo Cabral de Melo que comentou o risco para a nossa integridade territorial representaria a ocupação holandesa: “Por lamentável que tivesse sido, a perda do Rio Grande do Sul não teria comprometido a unidade nacional, como não o fez a independência do Uruguai, mas a consolidação do Brasil holandês teria estilhaçado a América portuguesa.”

É de se mencionar que não foi apenas neste livro que Afonso Pena Júnior exerceu os conhecimentos especializados, mas em estudos sobre *As Cartas Chilenas*, e em estudo crítico de atribuição de um manuscrito da Biblioteca da Ajuda, que curiosamente atribuído a Antônio de Souza Macedo ele provou ser do padre Severino da Fonseca.

O manuscrito tinha na folha de rosto: “Contém esse papel uma sumária relação dos sucessos de Portugal desde a menoridade até o falecimento do Rey D. Afonso VI, que Deus descansa escrita e composto por Antônio de Souza Macedo”.

Afonso Pena Júnior provará que o autor do manuscrito não era Souza Macedo e sim Pedro Severim de Noronha. E comenta:

“a parecença entre ele (Souza Macedo) e o verdadeiro autor – para usar de uma imagem popular – é a de um ovo a um espeto. Os amigos de um são os adversários do outro. As ideias, os sentimentos, o temperamento

e conseqüentes reações, inclusive de estilo, diferem radicalmente dos de Macedo.”

Em 1940, o Ministério da Educação publicou uma edição oficial de *As Cartas Chilenas*, com prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco e com a atribuição da autoria a Thomas Antônio Gonzaga. A autoria foi objeto de controvérsia e vários pronunciamentos. A publicação do livro trouxe novos subsídios de Manuel Bandeira e do historiador Luiz Camilo de Oliveira, que trouxera de Portugal valiosas achegas em favor da tese de Gonzaga. Afonso Pena Júnior publica uma série de artigos na defesa de tese e em 1958, por indicação de Celso Cunha, prefaciou o livro de Rodrigues Lapa *As Cartas Chilenas – um problema histórico e filológico*, em que, com erudição e sensibilidade, trouxe novas contribuições à questão.

Recebendo Afonso Pena Júnior na Academia, disse Alceu Amoroso Lima de *A Arte de furta e seu autor*:

“Vosso livro é um modelo de pesquisa literária, feita em grande estilo. Sois um pesquisador de palhetas espirituais e a pepita que restituísteis ao seu verdadeiro dono merecia bem o trabalho de vossa longa vida de sábio e de trabalhador.”

E afirmava Alceu Amoroso Lima:

“O que não hesito em propor para vossa obra, singular e eminente entre os mais autorizados sob o tema, é o de obra-prima. Em 20 anos de país, do mais paciente, mais indefeso esforço que já se fez aqui e em Portugal, para desvendar um mistério literário, escrevestes uma autêntica obra-prima.”

Sucedendo-o na Academia, Hermes Lima afirmou:

“Em crítica de atribuição, não há livro igual em nossa Literatura. Afonso Pena Júnior estava preparado para tarefa deste porte e desta natureza. Sua

educação humanista, seu paciente amor da investigação depararam na decifração da autoria do livro famoso, destinado, como está em seu texto, não a ensinar ladrões, mas a conhecê-los, um campo extraordinário de pesquisas que por duas décadas lhe ocuparam o espírito.“

E prossegue:

“Afonso Pena Júnior desenha o perfil público e privado de Souza Macedo, o corte de caráter autoritário e sarcástico, o amplo conhecimento dos negócios do Estado, a defesa da Inquisição, a luta pela recuperação de Pernambuco aos holandeses, traços de insólita preeminência do cenário português. Pelas atividades exercidas como figura de alto mérito, como jurisconsulto, juiz da Casa de Suplicações, diplomata e governante, estava situado e aparelhado, por todo conjunto de qualidades principais e circunstanciais, que lhe cercam a vida e a obra, como o homem talhado para escrever a *Arte de furtar*, como análise dos costumes sociais e políticos da época.

Coube a Afonso Pena Júnior o processo dessa demonstração através de cerradas páginas de inferências, em que o cotejo impressionante, entre textos e datas, comparações, semelhanças e até a identidade do pensamento e linguagem, se amontoam em exemplos que frisam pela evidência mesma.”

Por ocasião da primeira edição do livro, disse Josué Montello: “*A Arte de furtar e seu autor* reclamará de futuro novas edições para a glória de quem escreveu e da cultura brasileira.”

Em 2001, em Belo Horizonte, uma instituição universitária editou uma edição apócrifa de *A Arte de furtar e o seu autor*. A edição original era em dois volumes, e esta se compunha de apenas um volume, com exclusões arbitrárias e comentários extemporâneos.

O caráter inidôneo levou a um protesto nesta Casa contra a iniciativa inidônea. Felizmente, no mesmo ano, a Comissão de Publicações da Academia, por sugestão do orador, e graças aos esforços do saudoso acadêmico Antônio

Olinto, promoveu edição com a apresentação do signatário e um posfácio do saudoso acadêmico Sérgio Corrêa da Costa.

Este examina o trabalho de Afonso Pena Júnior, mostrando que:

“Feito o balanço das outras principais autorias examinadas pela crítica literária, o intelectual mineiro foi demolindo, uma a uma, com uma metodologia implacável, lógica, segura e disciplina de trabalho exemplar.”

Do livro se diz que:

“A prosa, que se poderia imaginar enfadonha em matéria tão árida, é, ao contrário, extremamente leve e pitoresca, iluminada por comentários e digressões que mantêm aceso o interesse do leitor. Interesse, igualmente, pelo muito que pode aprender sobre história, crítica de atribuições, exegese de textos, contrafações, embustes e artifícios literários.”

A casa da Rua Pereira da Silva, nas Laranjeiras, era ponto de encontro de amigos e de colegas. Ali cultivava ele rosas e cuidava da valiosa adega de que era profundo conhecedor de vinhos. Quando, certa vez, em um jantar, um amigo misturou vinho tinto com vinho branco, ficou indignado e declarou que se retiraria da mesa, se continuasse a fazer. No dia 25 de dezembro, seu aniversário, reunia os amigos para conversar e recitar o Hino Báccico.

Da personalidade de Afonso Pena Júnior, cabe destacar que aparecendo sisudo nas fotografias, era um espírito alegre, dado à graça e à ironia, como testemunharam os colegas de Academia.

Por ocasião da eleição, indagado sobre a existência de um voto em branco, afirmou:

“Fiquei devendo a quem me deu uma gratidão não menor a que me prende aos 34 que me honraram com o seu voto. Devo acrescentar que este voto em branco não está inteiramente isolado, porque de uma pessoa, pelo menos, sei que eu o acompanharia gostosamente. Esta pessoa é o eleito.”

Já mais idoso, com as mãos trêmulas, ao assinar o livro de frequência, diz a um colega: “Estou gago das mãos.”

Afonso Pena relatou que, após a eleição, encontrou com uma antiga amiga, que, assim que o viu, disse: “O Sr. remoçou 10 anos com a sua eleição, Dr. Pena! E ele respondeu, desapontado: “Só 10 anos, minha Senhora? Então não valeu a pena entrar para a Academia.”

E certa ocasião, em plenário, como um orador se estendendo em demasia, comentou com um colega: “A oratória dele é uma chapadão sem pouso.” De outra feita, surpreso ao aplaudir com entusiasmo um orador que se estendera em considerações prolixas, esclareceu: “Estou batendo palmas, não por ter gostado do que ele disse, mas só por ter parado de falar...”

Há outros episódios que evidenciam senso de humor. Quando houve aumento do *jeton* de NCr\$ 500,00 para NCr\$ 700,00, comentou já não poder vir mais sozinho à Academia, pois representava um perigo sair com tanto dinheiro.

Na sessão da saudade, os depoimentos foram unânimes em ressaltar o grande humanista, o excelente colega e companheiro e homem da ironia mansa.

Afonso Arinos de Melo Franco, se reportando a um convívio pessoal e profissional de cinquenta anos, atestaria:

“É com essa experiência que quero assegurar à Academia, com plena consciência e convicção daquilo que estou dizendo, que não havia no país ninguém comparável ao saudoso companheiro, naquilo que se pode chamar o conjunto de cultura humanística.

Ele era um humanista não naquele sentido do humanismo do renascimento que fazia com que o homem fosse divindade, mas um humanista no sentido de que ele reunia todas aquelas qualidades, aquelas condições de superioridade do ser humano na sua formação: a humildade, a modéstia, a bravura, a solidariedade e a eloquência.

Com esta paciência (e esta probidade) envelheceu serenamente o jurisconsulto – que, indiferente à ambição, manipulou o talento como os mineiros velhos administravam a fazenda: com pachorra, sisudez e retraimento.

Os mineiros velhos e os filósofos gregos. Porque na doçura e na sobriedade daquele homem inteiriço vibravam os secretos entusiasmos, agitava-se a ideia, ardia a flama liberal, pulsavam as forças que enfiavam e organizam a cultura, quando a cultura pretende servir à sua terra e à sua gente”.

E conclui:

“O que Afonso Pena poderia ter feito é muito maior do que fez, mas o que fez ele, é muito maior do que se supõe tenha feito. No Brasil não se sabe o que nós perdemos: o jurista que foi ele, o homem, o cristão e finalmente o herói intelectual que ele foi.”

Afrânio Coutinho “lamentava não terem sido gravados os seus modismos de sertanejo e de mineiro, seus provérbios sempre abundantes com que costumava entremear a prosa, frases esplêndidas de vigor e de sabor local”. E fazia um apelo para se evitar a saída do Brasil da biblioteca de Afonso Pena “uma das maiores bibliotecas sobre temas brasileiros contemporâneos e que constitui um verdadeiro patrimônio nacional”. Felizmente o Ministério da Justiça incorporou-a em seu acervo em Brasília e publicou *Catálogo de Obras Raras* que revela o conjunto precioso.

Comentou Peregrino Júnior que certa vez, falando no Plenário sobre José Augusto, seu mestre e grande amigo, disse que este, apesar da longa idade, não tinha nenhum sinal de velhice em tudo o que fazia e dizia. Afonso Pena ouviu calado, mas no dia seguinte enviou-lhe uma carta: “Peregrino, você que é um homem tão delicado de trato, como é que vai falar de velhice numa casa de velhos?” Peregrino respondeu-lhe: “Mestre Pena: Eu falei em velhice numa casa de velhos, porque quando olho o senhor, nunca penso na velhice, mas na mocidade, porque gostaria que muitos moços com quem convivo fossem tão jovens como o senhor o é, de espírito, de vivacidade, de curiosidade, de alegria e de combatividade.”

Conta Afonso Arinos em suas *Memórias* que, ao ingressar na Consultoria Jurídica do Banco do Brasil, jovem advogado, recebeu de Afonso Pena Júnior a incumbência de estudar determinado e importante problema. Examinou toda a

doutrina estrangeira e nacional, a jurisprudência dos tribunais no país e no exterior, e ao final apresentou um alentado parecer, repleto de citações. Afonso Pena Júnior leu o trabalho e comentou: “Afonso, às vezes, azeite demais apaga a candeia”, comentário bem a revelar as noites frias de sua estância em Santa Bárbara.

Afonso Pena Júnior foi entusiasta do movimento de escotismo no Brasil. Ministro da Justiça aceitou o cargo de presidente da União de Escoteiros do Brasil. Apresentava-se com o uniforme cáqui tradicional e pronunciou várias conferências sobre a importância do movimento na educação e na moralidade dos jovens.

Afirmava:

“Deixando-vos, há tempos, uma impressão de visita, escrevi que o escotismo deve ser decididamente amparado e propagado por todo o Brasil, por formar e constituir um dos elos mais fortes da unidade nacional dentro da fraternidade humana.”

Em outro passo:

“Na sua verdadeira essência como na sua intenção final e nos seus efeitos reais, o escotismo se pode definir como uma escola de formação completa, um sistema perfeito de educação. Ele forma a criança na sua integridade corpórea e pensante, utilizando processos no qual se condensam tesouros da psicologia infantil, desenvolve física, moral e intelectualmente a criança.”

Ao lado das atividades profissionais acompanhando as modificações de conjuntura, Afonso Pena Júnior era um observador atento da realidade do mundo e no país. E se pronunciou várias vezes em discursos de paraninfo e em conferências manifestando seu ponto de vista.

Em 1941, falando aos bacharelados da Faculdade de Direito de Minas Gerais, referia-se ao papel que os “homens de lei” exerceram em nosso país, mostrando com lucidez o papel de bacharel na evolução política e social do país: “O direito é um estuário de paixões e, portanto, vida.”

E naquele momento declarava:

“O Brasil precisa, agora ou nunca mais, do tino e da ação de seus juristas. O momento é por todo mundo de renovação social, da intensa agitação política, e problemas sociológicos aos montes desafiam estudos e habilidades dos servidores da lei.”

Em discurso em 1941 na Faculdade de Direito de São Paulo, refere-se à interpretação distorcida da lei, falha que lhe parece situar-se no “crescente desaparecimento da cultura humanista e, conseqüentemente, na falta do exato conhecimento do homem considerado em si mesmo, considerado no tempo e no espaço”. “A ausência da formação humanista, reduzindo juristas à condição de primários, condena-os a um recomeçar incessante e perpétuo.” É que o humanismo, observa Afonso Pena, “aparelha o homem para captar, como se fora antena, as ondas da vida que pulsam e tumultuam no fenômeno jurídico”, pois libera as “virtualidades latentes do homem, suas forças criadoras e a vida da razão”.

Afirma Afonso Pena Júnior:

“O humanismo, que, no dizer de Maritain, tende essencialmente a tornar o homem mais verdadeiramente humano, e a manifestar sua grandeza original, fazendo-o participar de tudo quanto possa enriquecê-lo, na natureza e na história; o humanismo, que libera e desenvolve as virtualidades latentes do homem, suas forças criadoras e a vida da razão; o humanismo aparelha o homem para captar, como se fora antena, as ondas de vida, que pulsam, e tumultuam no fenômeno jurídico.”

Esclarece Hermes Lima:

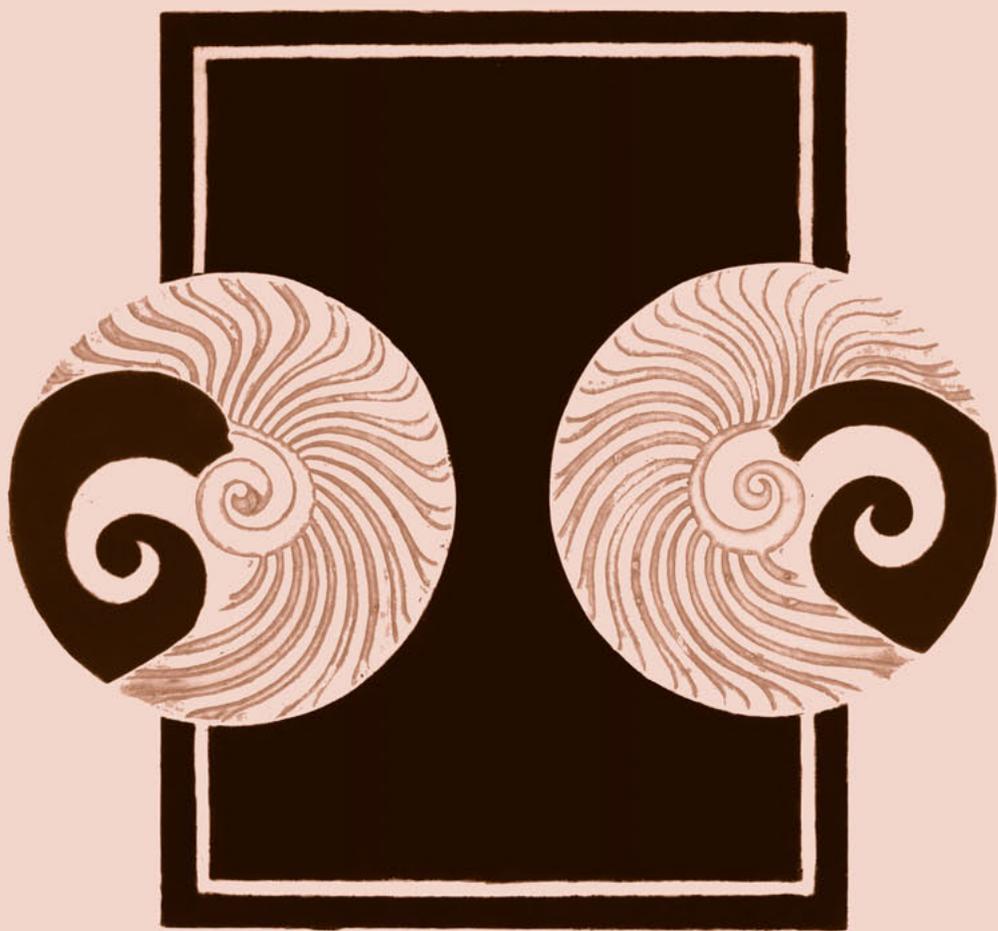
“Afonso Pena Júnior era humanista, não porque aprendera o bom latim do Caraça, mas porque, pelo conjunto de saber e experiência, tinha os olhos e inteligência voltados para os problemas resultantes das condições, exigências e motivações do mundo moderno.”

A sensibilidade de Alceu Amoroso Lima detectou o enigma da figura:

“Era uma dessas pessoas que, no fundo, são um grande mistério, um grande enigma. Afonso Pena Júnior foi uma espécie de esfinge. Como tantas e tão aparentemente contraditórias qualidades se foram reunir numa personalidade tão singela, simples, acolhedora e tão cotidiana? Como pôde ele realmente concentrar em si uma série de qualidades, porque se tratava de uma dessas figuras de que nunca se dirá suficientemente tudo, porque conservam sempre uma áurea de mistério, de enigma que provém desde a sua infância.”

Ao conhecimento das letras clássicas – recitava de cor versos de Virgílio e de Horácio, bem como de poetas modernistas – tinha acesso aos grandes pensadores. Era profundo conhecedor de Montaigne, que citava sempre com propriedade, voltando as raízes mineiras, daí se afirmar que “falando em Montaigne nos salões mais literários do Rio, um Afonso Pena Júnior tem gosto de Santa Bárbara”, e chegou ele certa vez a cogitar de que “o nosso sabidíssimo Montaigne me parece um mineiro da gema”.

Afonso Pena Júnior foi um dos últimos representantes de uma tradição cultural humanista que está desaparecendo no país e nesta Casa, mais um motivo para reverenciar-lhe a memória.



1874

August 1874/FL

# Teria o Império do Brasil um destino trágico?\*

MARCELO DE MELLO RANGEL

Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde realiza estágio de Pós-Doutorado desde 2011 sob a supervisão de Valdeci Lopes de Araujo. É Doutor em História pela PUC-Rio.

**A**nalisamos o texto “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, publicado em 1836 na *Niterói*, Revista Brasiliense. Evidenciamos que para Gonçalves de Magalhães o futuro do Império do Brasil encontrava-se em perigo, e isto porque os seus homens e mulheres, especialmente os dirigentes imperiais, orientavam-se a partir do *ethos* egoísta imputado pelo elemento colonizador, o que significa dizer que seus pensamentos e ações eram determinados por inclinações e desejos. Como acompanharemos, Magalhães se dividira entre a

---

\* Esse artigo é parte de minha tese de doutorado, defendida em abril de 2011, no Programa de Pós-Graduação em História da PUC-Rio, sob a orientação do Prof. Dr. Ilmar Rohloff de Mattos, intitulada: “Poesia, história e economia política nos *Suspiros Poéticos e Saudades* e na *Revista Niterói*. Os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil”.

Agradeço a Marco Lucchesi pelo carinho e estímulo. Também sou grato a Ilmar Rohloff de Mattos pela orientação paciente, e a Valdeci Lopes de Araujo, pelo diálogo. Beneficiário de auxílio financeiro da CAPES – Brasil.

compreensão de que o caráter do espírito do povo brasileiro teria sido contaminado pelo egoísmo e i(a)moralidade portugueses, o que redundaria na decadência do Império do Brasil e, a um só tempo, a percepção de que ele e seus companheiros de Revista, em especial Araújo Porto-Alegre e Torres Homem, seriam capazes de evidenciar o caráter original do espírito do povo brasileiro, sublinhando as determinações éticas que deveriam ser concretizadas, o que tornaria possível a fundação de um futuro ideal.

Cada povo tem sua Literatura, como cada homem o seu caráter, cada árvore o seu fruto. Mas esta verdade, que para os primitivos povos é incontestável e absoluta, todavia alguma modificação experimenta entre aqueles, cuja civilização apenas é um reflexo da civilização de outro povo. Então, semelhante às árvores enxertadas, vêm-se pender dos galhos de um mesmo tronco frutos de diversas espécies, e posto que não degeneram aqueles que do enxerto brotaram, contudo algumas qualidades adquirem, dependentes da natureza do tronco que lhes dá o nutrimento, as quais os distinguem dos outros frutos de sua mesma espécie. (MAGALHÃES, 1978, p. 133)

Gonçalves de Magalhães nos fala de uma Literatura com L maiúsculo, o que significa um ente determinado por características propríssimas. Esta (L)iteratura, adiantamos – a “Brasileira” –, se teria concretizado a partir da atividade de um espírito específico, nesse caso o “Brasileiro”, que determinaria, necessariamente, qualquer realização encetada em seu interior. Entretanto, em alguns casos, especificamente o do “Brasil”, Magalhães sublinha não poder falar, mais propriamente, de um espírito do povo em tudo original, e isto porque algo havia sido obliterado desde a colonização do “Brasil” por Portugal. Afirmava que a colonização portuguesa acabara criando no “Brasil” um reflexo de seu espírito egoísta e imoral, adiantamos. O espírito colonizador português, após séculos de exploração, punha-se como obstáculo significativo à realização do espírito “Brasileiro”. Os portugueses teriam forçado os “brasileiros” a ver e a viver de acordo com orientações morais de segunda ordem, uma espécie de segunda natureza (*ethos*), que ganhara ares de fundamento. Um modo de ser pautado na exploração, no pecado, na i(a)moralidade, no egoísmo, em valores em tudo baixos, modo de ser marcado, desde o início,

pela necessidade de um fim trágico, ou se quisermos, terrível. E isto porque, ao fim e ao cabo, e a despeito de possíveis diferenças específicas em relação ao elemento português, o “Brasil” fora nutrido pela seiva do colonizador, tendo crescido a partir de seu caráter.

O movimento realizado por Magalhães e seus companheiros de *Revista* é o de encontrar um elemento culpado pelo insucesso do que seria perfeito (e justo), do próprio espírito do povo original, ou ainda, do modo de ser “brasileiro”, para sermos mais claros, responsável pelo o malogro do que seria, originariamente, destinado ao progresso. O método escolhido por Magalhães foi o de fazer crer que os portugueses não permitiram que o espírito do povo brasileiro se concretizasse, que o dever-ser se realizasse, dever-ser digno de admiração, que ainda assim teria aparecido e brilhado aqui e ali, o que pode ser comprovado através de um olhar atento para a “História da Literatura do Brasil”.

O que parece necessário sublinhar é a força expressiva que Magalhães e seus companheiros atribuíram à herança portuguesa, na medida mesmo em que iam tecendo suas investigações acerca da “Literatura Brasileira”. Algo que nos leva, por um lado, a questionar, no presente artigo, se eles não teriam criado um inimigo forte demais, um legado insuperável – o do egoísmo e da decadência necessária, e, por outro, a ressaltar que a indicação desse inimigo substantivo acabava por satisfazer, **tragicamente**, ao próprio assombro de Magalhães e de seus companheiros na medida mesmo em que experimentavam o fracasso de seu projeto civilizacional (entendido como revolução moral e intelectual), e iam procurando respostas para a situação de indigência moral (e material) que criam acometer o seu tempo.

Magalhães ia investigando e construindo um passado que aparecia cada vez mais orientado pelo egoísmo, e isto fazia com que compreendesse a realidade “brasileira” como determinada pela i(a)amoralidade. O autor concluía assim e, até certo ponto, de maneira surpreendente, que o “Brasileiro” e, por conseguinte, a própria “Literatura Brasileira”, não passaria de um “reflexo de outro povo”, de um povo determinado pelo *ethos* egoísta, modo de ser que não permitia que os sentidos originários ao “Brasil” fossem acolhidos e

concretizados no interior do Império do Brasil; egoísmo que, indo de encontro ao cristianismo dos companheiros, aparecia como elemento responsável pela concretização de um destino trágico (terrível), ressaltamos. E o mais interessante é que o motivo mesmo que havia provocado Magalhães a estudar a “história da literatura do Brasil” fora a necessidade de evidenciar (comprovar) sua filosofia da história otimista, pois, segundo o literato, o “Brasil” seria originariamente determinado pela necessidade do progresso e do amor (*caritas*) – compreendido, aqui, como a orientação moral que tem como medida o bem da totalidade. No entanto, na medida mesmo em que ia experimentando fracasso em seu projeto civilizador desenvolvido na França desde 1834, organizado e exposto mais propriamente na *Revista Niterói*, Magalhães anotava que a História do “Brasil” passara a ser orientada, em algum momento no passado, pelo egoísmo e que, por conseguinte, se encontrara determinada, desde então, pela decadência.

Pessimista em relação aos rumos que o Império do Brasil tomava, em relação ao próprio fracasso de seu projeto civilizador, Magalhães precisava, então, compreender a razão do malogro do “Brasil”, do espírito do povo, o motivo mesmo pelo qual suas atividades literárias não eram reconhecidas, segundo fazia crer. O autor necessitava articular uma resposta à altura de sua perplexidade, e, para tanto, construíra uma explicação que logo o satisfaria, mas que, a um só tempo, criava um inimigo poderoso, quase ou mesmo invencível – trata-se da concepção de uma espécie de hibridismo entre Portugal e Brasil, ou melhor, da radicalização do modo de ser egoísta no interior do espírito do povo brasileiro, modo de ser herdado à tradição colonial lusitana. Digamos que o autor encontrara soluções lógicas para suas indagações terríveis, mas acabava intensificando seu embaraço em relação à própria possibilidade de civilizar o Império do Brasil e de fazê-lo reencontrar-se com seu dever-ser.

Em outras palavras, Magalhães necessitava criar um culpado pelo eclipse do espírito brasileiro, projeto em relação ao qual conquistara êxitos seguidos, anotemos. A colonização concretizada pelo elemento português preenche a necessidade de respostas para a surdez dos homens do Império do Brasil às reclamações do “grupo de Paris”, ou às reclamações do espírito do povo se

preferirmos. O movimento de Magalhães sublinha a necessidade de se recorrer à tradição, ao passado, no sentido de evidenciar os valores adequados ao desenvolvimento do povo “Brasileiro”, mas, a um só tempo, na medida mesmo em que investiga o passado através do que chamamos hoje de literatura, passa a elencar uma série de características funestas que a colonização portuguesa legara ao “Brasil”. O que percebemos, então, é que o poeta enfrenta um embaraço, a saber, o mesmo passado que era apresentado, de início, como âmbito ideal à evidenciação de que o “Brasil” seria determinado pelo progresso e pelo amor, passa a ser compreendido como o ponto de origem do egoísmo, modo de ser que colocara o seu tempo – o Império – em situação de indignação.

Temos, assim, uma espécie de embaraço. Se, no início de seu projeto historiográfico, Magalhães buscara evidenciar uma história orientada pelo progresso e pelo amor, ao final, acabara tendo de dedicar sua investigação aos motivos que teriam sido responsáveis, no passado, pela situação de indignação de seu tempo, caminho que tornava sua “história da literatura do Brasil” um texto algo pessimista, no interior do qual o “Brasil” parecia ter sido determinado, ao longo de sua história, pelo egoísmo e pela necessidade da decadência. Magalhães acusou seu tempo de indignação e encontrou no passado a resposta para essa situação. Acusou seu tempo e atribuiu à Literatura a força de reação necessária à concretização do progresso moral e material; entretanto, na medida mesmo em que escrevia suas poesias e artigos e investigava o passado, o autor começava a desconfiar de que o espírito do povo e a literatura “brasileira” não teriam realizado o destino faustoso próprio ao “Brasil”, e isto porque teriam sido determinados pelo modo de ser egoísta desenvolvido pelo colonizador português. Logo, encontrara um novo culpado – o passado, o mesmo passado que era apresentado, até então, como modelar, repleto de grandes homens e heróis. O passado teria instaurado o modo de ser do egoísmo, e o presente seria algo como uma vítima em estágio avançado. O poeta encontrava-se, então, sem presente e sem passado, ou melhor, sem um ponto de determinação suficiente à revolução moral e intelectual que pretendia junto a seus companheiros, entregue à boa vontade de homens e mulheres que apareciam, então, como necessariamente egoístas. Desiludido e à procura de respostas

suficientes, capazes de animar seu projeto civilizador, Magalhães apresenta, ainda, um outro tempo, esse sim, ao menos num primeiro momento, serviria como ponto de determinação mais adequado ao seu projeto civilizador: trata-se de um passado remotíssimo e originário —, os tempos pré-cabralinos.

Aqui, Magalhães passa a escrever sobre dois passados, o primeiro seria originário, tempo de liberdade, de coragem e de independência (tempos de amor/*caritas* podemos concluir), anterior a qualquer contato com o português, o segundo passado nascia no século XVI, a partir do egoísmo radicalizado pelo colonizador. Acompanhemos:

“(...) este vasto Éden separado por inormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo topo colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu, que à terra e debaixo de seus pés vendo desnovelar-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raios; com tão felizes disposições da Natureza do Brasil necessariamente espirar devera seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Eles o foram, eles ainda o são. Por alguns escritos antigos sabemos que várias tribos índias pelo talento da música e da poesia se avantajavam. Entre todas, os Tamoiros, que mais perto das costas habitavam, eram também os mais talentosos; em suas festas e por ocasião de combates, inspirados pelas cenas, que os tornavam guerreiros hinos improvisavam, com que acendiam a coragem nas almas dos combatentes ou cantavam em coros alternados de música e dança hinos herdados dos seus maiores (...)” (MAGALHÃES, 1978, pp. 154-155)

Magalhães descreve uma natureza paradisíaca, “edênica”, o “Brasil”. Afirma que nenhuma outra parte do mundo, apesar de suas belezas, superava seu “país” em perfeição, em potencial para o progresso moral e material. Mas a perfeição que descreve não advém da natureza propriamente, como pode parecer num primeiro momento. A natureza “brasileira” seria maravilhosa, composta de “inormíssimas montanhas” no cume das quais o homem, finito, encontrara a possibilidade de provar a medida da eternidade. Uma natureza capaz de alçar seus homens às alturas, homens que, a partir da medida da

eternidade se encontrariam devidamente preparados para suportar as agruras incessantes oferecidas pela vida, pois se encontravam “mais chegados ao céu, que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnovelar-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio”. Uma natureza que ainda prevalecia pelos anos 30 do século XIX, apesar dos maus-tratos do colonizador, e que seguia sendo cantada e descrita por homens como “Langsdorff, Nisved, Spix e Martius, Saint-Hilaire, Debret, e uma multidão de outros viajadores (...)” (MAGALHÃES, 1978, p. 154).

Entretanto, há algo mais na descrição de Magalhães que não se reduz à natureza perfeita que o “Brasil” sempre fora; trata-se do próprio homem que habitara e mobilizara essa natureza perfeita, e o autor fala dos “primeiros habitantes”, antes que nasciam poetas e músicos, homens e mulheres que, desde sempre, tocavam a existência afinados pelas “cenas” da natureza e pela medida da eternidade. Eles viviam de acordo com as necessidades e sentidos oferecidos por aquilo que era próprio – a natureza, bem como animados e alegres graças à lembrança dos sentimentos de completude e de unidade que experimentavam junto à natureza, através da poesia e da música, e isto porque “(...) à Poesia e à Música é dado o assenhorear-se da liberdade humana, vibrar as fibras do coração, abalar e extasiar o espírito” (Gonçalves de Magalhães, p. 156). Magalhães descreve que em meio ao espaço “Brasil”, em um tempo originário, digno de ser lembrado e revigorado em seus aspectos fundamentais, existira uma espécie de homem alegre, que seria capaz de festejar a natureza, amante da “liberdade”, da “independência”, bem como “corajoso”, e isto porque saberia se entregar a uma natureza perfeita e sublime capaz de alçá-lo aos céus, fazendo-o experimentar a medida do eterno, medida animadora e asseguradora. Não sem motivo, esses homens SELVAGENS rapidamente “abandonavam-se ao Cristianismo e à civilização” (MAGALHÃES, 1978, p. 156), e isto porque já teriam experimentado, de certa forma, através da natureza, a comunhão com o inefável, a própria medida da Eternidade, já sendo orientados, ao fim, pelos sentimentos adequados.

Magalhães fala, então, de uma natureza e de um tipo de homem, de um dueto devemos ressaltar uma espécie de proporção, de simetria exemplar e

perdida. Descreve uma união ideal que teria construído um tempo perfeito, que teria composto a proporção perfeita à realização de uma sociedade civilizada (de um destino faustoso), faltando para tanto, apenas o tom cristão e algumas lições da cultura europeia. Em outras palavras, se a totalidade articuladora natureza “brasileira” continuava sendo, no século XIX, o âmbito ideal à experimentação da medida do eterno, da assunção de uma vida orientada pela liberdade, pela independência, pela alegria e pela coragem, faltava, nos tempos de Magalhães, um outro elemento fundamental à realização, uma vez mais, dessa experiência, a saber, um tipo específico de homem, tipo que havia sido dizimado pelo elemento português. O âmbito “Brasil” teria sofrido uma radical alteração, não em suas formas, suas montanhas altíssimas continuavam ali, mas algo havia desaparecido, desapareceram os homens amantes da liberdade, da independência, da alegria e corajosos, e tomara seu lugar um novo tipo, o tipo egoísta, i(a)moral e covarde, incapaz, na compreensão de Magalhães, de colocar o Império no caminho do progresso moral e material. Como podemos ler:

“Que precioso monumento não fora para nós desses Povos incultos, que quase tem desaparecido da superfície da Terra, sendo tão amigos da liberdade e da independência, que com preferência ao cativo em cardumes caíam debaixo das espadas dos Portugueses, que em balde tentavam submetê-los a seu jugo tirânico. Talvez tivessem elas de influir sobre a atual Poesia Brasileira, como os cânticos do Bardo da Escócia sobre a Poesia influíram do Norte da Europa, e hoje, harmonizando seus melancólicos acentos com a sublime gravidade do Cristianismo, em toda a Europa dominam.” (MAGALHÃES, 1978, p. 157)

Magalhães relata um tempo maravilhoso ideal à concretização de uma sociedade (cristã) civilizada. Em sua descrição do espaço “Brasil”, a natureza única e “maravilhosa”, condição de possibilidade para a construção de uma vida ideal (perfeita), permanece intacta, disponível, mas desaparece o tipo de homem ideal à mobilização adequada dessa natureza. Não que o Império,

pela quebra daquela proporção perfeita, perdesse, definitivamente, qualquer possibilidade de recuperação, de alcançar, enfim, progresso moral e material e de tomar um lugar privilegiado no âmbito internacional, no entanto, e quando menos esperamos, reaparece na narrativa de Magalhães um tom pessimista, tom que funda um discurso atento às dificuldades que haveria de enfrentar para a realização de seu projeto civilizacional. Era preciso, antes de tudo, recuperar o modo de ser dos “primeiros habitantes” do “Brasil” e, a partir dele, ensinar aos literatos e aos demais homens e mulheres da *boa sociedade*, em tudo egoístas, a medida necessária à concretização de uma sociedade moral e rica.<sup>1</sup>

Mesmo diante desse tempo originário e algo maravilhoso, Magalhães conservava seu pessimismo e sua desilusão, e isto porque desconfiava de que os homens de sua época não seriam modestos o suficiente para se dedicar a ouvir os primeiros “habitantes”, aprendendo com eles sentimentos como o da alegria, da liberdade, da independência e da coragem, e mais, não seriam mais capazes de aprender com eles a amar a natureza e a entregar-se às suas necessidades e possibilidades. Os seus contemporâneos teriam-se tornado profundamente i(a)morais, distantes da natureza e seguiam sedimentando o modo de ser do egoísmo. Como vimos no início de nosso texto, o caráter português, egoísta e i(a)moral, teria contaminado o *ethos* brasileiro, adequado, perfeito em relação ao espaço “Brasil” e ao dever-ser, “ingênuo”, para recuperar um termo caro ao Romantismo alemão, a Schiller em especial.

Em verdade, podemos recuperar duas compreensões acerca da História do “Brasil” que estão sempre em jogo no texto de Magalhães, ou se

---

<sup>1</sup> Segundo Magalhães: “Do que dito havemos, concluímos que à Poesia não se opõe o país, antes pelas suas disposições físicas muito favorece o desenvolvimento intelectual; e se até hoje a nossa Poesia não oferece um caráter inteiramente novo e particular, é que os Poetas, dominados pelos preceitos, atados pela imitação dos Antigos, que como diz Pope, é imitar mesmo a Natureza (como se a Natureza se ostentasse sempre a mesma nas regiões polares e nos Trópicos e diversos sendo os costumes, as leis e as crenças, só a Poesia não partilhasse essa diversidade) não tiveram bastante força para despojarem-se do jugo dessas leis, as mais das vezes arbitrárias, daqueles que se arrogaram o direito de torturar o Gênio, arvorando-se Legisladores do Parnaso”. (MAGALHÃES, 1978, pp. 157-158)

A *boa sociedade* significa, conforme Ilmar Rohloff de Mattos: “Aqueles que eram livres, proprietários de escravos e representados como brancos.” (MATTOS, 2010, p. 117)

quisermos duas compreensões distintas acerca da lógica da temporalidade (da temporalização do tempo) no interior da qual viveriam os “brasileiros”. A primeira compreensão compartilhada pelos companheiros de *Revista* aponta para uma temporalidade, ou para uma história, que se concretizaria e se atualizaria de forma autônoma em relação aos homens, até mesmo independente. Uma história que realizaria, necessariamente, aquilo mesmo que deveria ser realizado, neste caso, o espírito do povo originário, anterior à colonização portuguesa, espírito perfeito, determinado por sentimentos nobres como a liberdade, a independência e a coragem. Já a segunda compreensão, que também podemos observar na prosa de Magalhães e dos demais redatores da *Niterói*, diz respeito a uma temporalidade, ou a um destino, que seria decidido pelos homens, por grandes heróis e por grandes vilões, vale ressaltar. Aqui, os homens representariam papel de destaque, sendo decisivos na concretização, ou não, de sentidos originários, tendo a possibilidade, inclusive, de radicalizar sentidos ônticos, ou melhor, de tornar fundamentais valores construídos aqui e ali, no interior de um determinado contexto histórico.<sup>2</sup>

Enfim, ambas as compreensões se alternam de maneira complexa e muitas vezes imperceptível no interior dos textos de Magalhães e de seus companheiros Araújo Porto-Alegre, Torres Homem e Pereira da Silva, publicados na *Revista Niterói*, levando-nos a formular e nos orientar por uma hipótese determinada, a saber: os primeiros Românticos pensaram o “Brasil” a partir da tensão entre pessimismo e desconfiança, por um lado, e otimismo e esperança, por outro, em relação à possibilidade da civilização (revolução moral e material) do Império. A primeira compreensão anima os companheiros de *Revista*, garantindo que seu projeto – evidenciação mesma daquilo que deveria

---

<sup>2</sup> Como afirma Magalhães: “Através, porém, das espessas trevas em que estavam mergulhados os homens no novo continente, viram-se alguns gênios superiores brilhar de passagem, bem semelhantes a essas luzes errantes, que o peregrino investigador admira em solitária noite nos desertos do Brasil; sim, eles eram como os Pírilampos, que no meio das trevas fosfoream. E poder-se-á com razão acusar o Brasil de não ter produzido gênios de mais subido quilate? Mas que povo escravizado pode cantar com harmonia, quando o retinido das cadeias, e o ardor das feridas sua existência torturam?”. (MAGALHÃES, 1978, p. 142)

ser – alcançasse, em última instância, o sucesso pretendido. A segunda compreensão, ao contrário, traria, a um só tempo, conforto lógico e desconforto espiritual. Dizendo ainda em outras palavras, através dela, Magalhães encontrava resposta suficiente às suas dúvidas e perplexidades, ao anotar que a História do “Brasil” seria menos do que um constructo perfeito em constante e necessário progresso do que aquilo mesmo que os homens viessem a realizar em determinada coordenada espaço-temporal. A História passava a ser algo realizado pelos homens, e não mais um roteiro previamente decidido. Assim, os literatos encontravam lugar para os atos de egoísmo que pareciam se multiplicar no Império do Brasil, atos que não poderiam ser explicados, ao menos logicamente, no interior de uma teodiceia. Magalhães e seus companheiros estariam, aqui, orientados pelo discurso do livre-arbítrio cristão. Sua perplexidade conquistaria uma resposta razoável, e isto porque, se o Império estava em decadência, isto nada tinha a ver com Deus, um ente perfeito que não podia ser a origem de tantos erros, que eram, sim, concreções de homens egoístas, incapazes de se colocar em sintonia com o que era correto. Uma resposta razoável, mas terrível, e isto porque Magalhães e seus companheiros passavam a sofrer com a possibilidade lógica e empírica de que o Império do Brasil decairia vítima do egoísmo que ali grassara desde os primeiros tempos da colonização portuguesa. Através dessa segunda compreensão pessimista e profundamente desconfiada, Magalhães e também seus companheiros de *Revista* anotaram a possibilidade de que o destino do “Brasil” se teria transformado e assumido a figura da tragédia.

## Bibliografia

- ARAÚJO, V. L. de. *A experiência do tempo. Conceitos e narrativa na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BARRETO, L. A. “O romantismo e a organização da sociedade brasileira.” In: *O Pensamento de Domingos Gonçalves de Magalhães – Actas do II Colóquio Tobias Barreto*. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileiro, 1994.
- BARROS, R. S. M. de. *A significação educativa do Romantismo Brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. São Paulo: Grijalbo, 1973.

- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 2. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.
- MAGALHÃES, D. J. G. de. Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil. In: *Niterói, Revista Brasiliense*. Tomo Primeiro, n.º I. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978 (1836).
- \_\_\_\_\_; TORRES HOMEM, F. de S.; PORTO-ALEGRE, M. A. *Niterói, Revista Brasiliense*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978 (1836).
- MATTOS, I. R. de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- \_\_\_\_\_. Transmigrar – “Nove notas a propósito do Império do Brasil.” In: PAMPLONA, M. A.; STUVEN, A. M. (Org). *Estado e nação no Brasil e no Chile ao longo do século XIX*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

## O *locus eroticus* na poesia de Gilka Machado

DARLENE J. SADLIER

Professora Titular no Departamento de Espanhol e Português na Indiana University-Bloomington. Autora de vários livros que incluem mais recentemente *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* (2012), *Nelson Pereira dos Santos* (tradução portuguesa, 2012) e *Brazil Imagined: 1500 to the Present* (2008).

Em 1922, no ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, Gilka Machado publicou seu quinto volume de poesia com o título simples mas provocante, *Mulher nua*. Nos primeiros anos da década de 30, depois da publicação de mais dois livros de poemas, *O meu glorioso pecado* (1928) e a antologia *Carne e alma* (1931), a revista literária, *O malho*, pediu a 200 intelectuais que votassem na poetisa mais importante do Brasil. Gilka Machado recebeu o maior número de votos, ultrapassando escritoras notáveis como Henriqueta Lisboa, Francisca Júlia e Cecília Meireles. Mas apesar de sua produção considerável nas primeiras três décadas do século XX, e apesar da atenção e elogios críticos que recebeu como poetisa, Gilka Machado está curiosamente ausente do panteão de escritores modernos brasileiros. Embora não fosse a primeira pessoa a ser ignorada no processo da formação do cânone, a exclusão de Gilka Machado parece diretamente ligada ao conteúdo erótico de seus versos – um conteúdo que transgredia as regras literárias daquilo que era considerado bom gosto – sobretudo para uma escritora.

Para avaliar o lugar de Gilka Machado na Literatura Brasileira, é importante levar em conta que a originalidade de sua poesia vem não só de suas representações do amor físico, mas também de uma crítica feminista mais generalizada que resultaram numa obra tão radical como a poesia antiburguesa de seus contemporâneos mais famosos da Semana de Arte Moderna. Mas quando ela é mencionada nas obras de referência, é classificada como simbolista ou colocada ao lado de outras escritoras sob a rubrica genérica de “poetisa.” Embora ela publicasse alguns poemas em *Festa*, revista literária dos espiritualistas (Andrade Muricy, Tasso da Silveira e Cecília Meireles, entre outros), não há nada especialmente simbolista a respeito da obra de Gilka Machado. De fato, alguns de seus poemas tratam da classe operária, da pobreza e da injustiça social, enquanto muito mais poemas descrevem uma sexualidade feminina liberada que, não supreendentemente, ganhou para ela um público substancial de leitores. Mas, escrevendo sobre o amor erótico, também meteu-se em apuros com o estamento, alguns membros do qual publicaram resenhas altamente negativas da sua poesia.

O ensaísta João Ribeiro tentou desviar certas críticas ao declarar que seus poemas não eram “nem imorais nem amorais” e que seu conteúdo erótico foi mais “sublimada e espiritualizada” e “nada têm de ofensivos ao pudor”. (278) Os comentários de Ribeiro são interessantes a considerar ao lado daqueles de Agripino Grieco, crítico que observou que os sentimentos expressos em seus versos não eram de jeito nenhum uma reflexão de “sua vida modesta e altiva”. E ele acrescentou:

“...nunca ninguém a viu tomar a atitude de certas madamas desabusadas – misto de sabichonas de Molière e de ‘bas-bleus’ de 1830 – que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando ulanos de saias, usando gravata e monóculo, fumando pelos botequins” (93). Numa defesa igualmente duvidosa de sua obra, o crítico Humberto de Campos atribuiu seu ardor poético a sua ‘mentalidade creoula’.”

E disse:

“Ao ler-lhe as rimas cheirando ao pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos escuros de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de ouro de uma bizarra imaginação.” (314)

Campos cita Henrique Pongetti, que escreveu num ensaio em 1930 que, para aqueles que, “lhe conhecem a intimidade, [Gilka é] a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães”. (315)

O que estes comentários nos dizem é que os defensores de Gilka se sentiam tão pouco confortáveis com seu erotismo como seus críticos mais virulentos. Ademais, ao descrever seu erotismo como espiritualizado – em vez de humano e carnal –, Ribeiro ajudou a decidir-lhe para sempre o destino de ser classificada como simbolista. Mas qualquer pessoa que leia Gilka Machado sabe que sua poesia erótica não é espiritualizada – a não ser que se considere a rapsódia sexual e o êxtase orgásmico como estados místicos. O fato que ela escreveu sobre um erotismo feminino tornou-a voz única na literatura brasileira na primeira parte do século XX. Esta é a razão por que ela foi excluída do cânone e por que agora ela é o foco de considerável análise feminista e revisionista.<sup>1</sup>

Neste estudo, quero ir além dos comentários de Gilka Machado como poetisa erótica, e que são na maior parte generalizados, para focalizar a poesia em si e, mais especificamente, o papel da natureza na sua obra. Paradoxalmente, o que seus defensores como Ribeiro e Grieco não perceberam foi o fato que Gilka estava re-elaborando certas convenções clássicas ligadas ao poeta, ao amor e à natureza às quais se dá o nome de *locus amoenus*. A poesia de Gilka oferece um conceito totalmente novo e original da natureza como *locus eroticus* e estímulo para uma lírica antitradicional na qual uma voz feminina descreve as emoções e os atos associados com um amor físico desenfreado. Ao contrário de outros autores modernistas, Gilka Machado nos mostra um diferente tipo de natureza – uma natureza mais pagã e animista cujas implicações são freudianas em vez de espirituais – e é isso que a distingue dos simbolistas. Na poesia de Gilka, a natureza não só

---

<sup>1</sup>Veja, por exemplo, os estudos de Cristina Ferreira-Pinto e Sylvia Paixão.

representa uma sexualidade feminina liberada, mas também representa às vezes o amante-objeto. Como foi observado antes, Gilka pagou caro por ter escrito sobre o amor erótico e a sexualidade da mulher – assuntos considerados até muito recentemente no Brasil e noutros lugares como de proveniência dos homens. Ao mesmo tempo, sua criação dum *locus eroticus* é consistente com o espírito radical e antiburguês do modernismo literário. Em outras palavras, Gilka Machado merece ser reconhecida como uma escritora inovadora e, como muitos de seus contemporâneos da geração da Semana de Arte Moderna, ela merece ser incluída no cânone.

Foi o erudito e gramático Sérgio quem disse ao ler os versos de Virgílio: *Amoena sunt loca solius voluptatis plena*, ou seja, amenos são os lugares cheios só de prazer. Para Sérgio, a ideia de *amoenus* se associava com um lugar específico – nesse caso, a natureza, com ênfase dada às árvores, frondes, fontes, rios, água em geral, florestas e jardins. Podem-se encontrar sinais da noção da natureza como lugar para prazer nos versos de Homero. Mas foram as *Bucólicas*, de Virgílio, que transformaram a ideia do *locus amoenus* num topos literário, e foi através de Virgílio que o conceito se disseminou pela Europa. Em Portugal, encontramos referências ao *locus amoenus* nas cantigas de amigo, com suas fontes e regatos; o topos também aparece em várias outras obras, inclusive no anônimo *Boosco deleitoso*, em *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, na poesia de Camões e na obra de Sá de Miranda, na qual se fala dum “prado ameno” que inspira amor (*Biblos* 24-25).

Na tradição do *locus amoenus* dos poetas clássicos e renascentistas, arcadistas do século XVIII no Brasil escreveram versos aristocráticos sobre lugares pastoris idílicos onde pastores-poetas falam com pastoras-musas bonitas, às vezes tentando convencê-las a aproveitar o momento (tema do *carpe diem*). Em poema após de poema dessa época, vemos a ideia do agradável e do pastoril ligada ao amor. As odes de Ricardo Reis, o heterônimo de Fernando Pessoa, são bom exemplo duma variação contemporânea do *locus amoenus*. Mas, ao contrário dos arcadistas, Ricardo Reis nunca se aproveita do momento, preferindo utilizar o imaginário lugar pastoril no sentido estrito para uma contemplação estoica. Para os poetas românticos, a natureza já não era amena nem consoladora, mas sim escura, sombria e, às vezes, assustadora. A natureza

ainda é um lugar real, mas funcionou também como um espelho para as emoções angustiadas do poeta. Esse retrato da natureza mais dramático e subjetivado tornou-se comum na poesia do século XIX, e a natureza tornou-se conhecida como o *locus horrendus* ou *locus terribilis*.

Gilka Machado reúne as ideias de prazer e amor associadas com o *locus amoenus* clássico e a subjetividade dramática associada com o *locus horrendus* para criar o *locus eroticus*. Como os românticos, ela é atraída para a natureza como um lugar distante das vicissitudes do mundo moderno – mas com a importante diferença que não é ao tumulto da vida urbana que ela quer escapar, senão ao “jugo atroz dos homens e da ronda/da velha Sociedade” (*Poesias completas* 24). Repare que os mesmos críticos que deploraram suas descrições do amor físico nunca comentaram sua denúncia aqui e alhures da sociedade, dos homens e do estamento. Na opinião dos críticos de Gilka, escrever sobre o desejo erótico – mesmo quando este está encoberto numa linguagem sobre a natureza – é muito mais transgressivo que escrevendo um poema como “Alerta, miseráveis” que explicitamente denuncia a injustiça social ao referir-se àqueles “que sempre tudo nos roubaram/que planejam agora/um roubo mais/audaz:/querem ainda esta migalha que nos resta,/a independência de morrer de fome/em paz”. (391)

Ao mesmo tempo, seu retrato da natureza, que inclui “prados ondulados pelo vento,” “mares molemente espreguiçados,” “praias espalmos” e “árvores dançando”, é uma celebração dos prazeres físicos que encoragem a poetisa a “cantar, vibrar e gozar”. (24-25) Na natureza, e já não debaixo do “jugo da Sociedade,” Gilka imagina a si mesma como “qual desenfreado potro [a correr],/por estes campos/escampos” (25). O desejo e a necessidade de uma liberdade (sexual) total e seu reconhecimento que a liberdade de qualquer tipo ainda está fora de seu alcance, fazem com que ela olhe os aspectos mais humildes da natureza como desejáveis para sua condição como mulher: “Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/do que existir trazendo a forma de mulher.” (26)

O *locos eroticus* de Gilka Machado é povoado de árvores altas e sensuais que balançam, rosas vermelhas cujo “aroma excita, enleva e estua” (34), e “rios, espreguiçados à sesta, [como]/u[ns] sátiro[s], com o corpo encurvado, a lambar/o ventre virginal e verde da floresta”. (67) As árvores têm papel

proeminente em sua poesia. Elas dançam, gesticulam lentamente e transmitem seus polens de uma a outra num abraço fecundo. Uma das imagens mais sensuais da poetisa eu-lírico aparece no volume *Estados de alma* (1917), onde ela se torna “árvore a oscilar,” e cujos “cabelos são franças”. Como uma árvore, ela se deleita no vento “ora lagoroso, ora forte, medonho”, e ela está estática na sua condição “nua/completamente exposta à Volúpia do Vento!”. (164) O que é interessante é que a poetisa se dirige a um amante neste poema. Mas é à natureza que ela se dá mais livremente e da qual ela experimenta o “gozo violento” que diz que o amante não consegue entender – um gozo que está diretamente associado com a natureza (“este ermo”) como o *locus eroticus*.

Num poema do volume *O meu glorioso pecado*, a imagem da árvore torna-se o meio pelo qual Gilka descreve o êxtase do orgasmo feminino: “Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,/e toda me suponho uma árvore alta,/cantando aos céus, de passarinhos cheia...” (297) Note-se que enquanto um beijo do amante é o estímulo para o prazer, a natureza outra vez serve como metáfora do êxtase sexual. Noutro poema do volume *Estados de alma*, a sensualidade da poetisa é despertada pela “pubescente poma” dum pessegueiro. O poema é uma exploração táctil da fruta cujos contornos suaves e carnis excitam a poetisa. Ela fica resoluta a não prejudicá-la; “saborei[a]-a num beijo, evitando ressabio”, ao mesmo tempo que ela oscula o “lábio morno” do amante. Acordada sexualmente pelos lábios, ela acaricia a fruta e experimenta um “prazer insensato” cujo erotismo se torna até mais forte pela repetição do verbo “comer”. Este poema é um *tour de force* de sinestesia. Ao contrário da maioria dos poetas simbolistas que mistura os sentidos para evocar mundos além do reino físico, Gilka emprega a sinestesia para retratar um momento intensamente erótico derivado do desejo feminino sexual – um desejo explicitamente nascido de/e ligado ao mundo natural que a rodeia.

Uma das representações mais dramáticas do *locus eroticus* aparece no poema intitulado “Enamoradas” – uma composição em verso livre que se encontra no volume com o título freudiano *Sublimação* (1938). Na primeira estrofe, a natureza é descrita em termos do amante que a chama com “seus múltiplos lábios de corola”. (318) A natureza aqui é fresca e cheirosa, e seus sons embriagam-na e penetram-na. O aspecto primevo da natureza é que atrai a poetisa e, ao mesmo tempo, sua “atração irresistível das origens” cria dentro dela uma certa

ansiedade. Sua trepidação vem da ideia de entrar num estado de abandono absoluto ou o “desagregamento dos átomos” pelo qual seu ser fica totalmente superado pelas forças da natureza: “Sinto que o azul me absorve,/que a água tem sede de mim,/que a terra de mim tem fome,/e paio, ectoplásmica, desfeita/ em ar/ em água, em pó,/misturada com as coisas/integrada no infinito”. (318) Gilka é uma poetisa da natureza, ao mesmo tempo sua identificação com a natureza é recíproca e absoluta: “Cantas nos meus versos;/vegeto nos teus cernes;/voo com os pássaros,/espiralo com os perfumes/marejo com as ondas,/medito com as montanhas/ e espojo-me com as bestas”. (319) Aqui a natureza é o “tu” que sabe “os caminhos secretos de [s]ua alma,” e quem, segundo ela, é o único ser que a possui completamente. Na estrofe final do poema, há uma sugestão não muito sutil que o que a poetisa está experimentando nesses “imortais momentos/ em que confund[em] os seres,/ em que rola[m] pelo infinito” (318) não são só os prazeres do abandono sexual, mas também uma paixão que só as mulheres enamoradas podem sentir. Assim, como a poetisa é transformada por e torna-se a verdadeira essência da natureza, à natureza, nas linhas finais, é dada uma recíproca forma humana como “fêmea enamorada”. O poema termina com as duas fêmeas “loucas de liberdade” “num longo enleio.” (319)

É difícil determinar se Gilka Machado descreve um amor lésbico em “Enamoradas”, mas o poema está aberto a esta possibilidade. Em outro poema do mesmo volume, intitulado “Na festa da beleza,” algo semelhante é sugerido. A natureza é retratada tanto como lugar para os sentimentos e emoções da poetisa, quanto como um ser que está enamorada da poetisa e que se identifica com sua nudez e sensibilidade. O que é distinto neste poema é que o Homem (com letra maiúscula) também aparece. Mas ele só aparece no fim do poema, onde é descrito como ser receoso que mantém sua distância. Ou como diz no poema “...o Homem,/ receoso de se defrontar,/ fugindo à projeção de si mesmo/ na objetiva/ da minha frase/ passou ao largo...” (323) Enquanto ela experimenta a liberdade e êxtase na natureza, o Homem passa “incrédulo e...desconfiado” da “carne de [s]eu espírito” e do “desatavio de [s]eu verso”. (323). O poema termina com uma pergunta feita pelo Homem: “Por que te vestes assim?” (323)

Nesse poema Gilka oferece uma visão positiva e libertadora duma mulher que rejeita ser como a sociedade, ou o Homem, quaisquer que eles sejam.

A natureza é a desejada e desejável alternativa a uma vida de constrangimentos físicos – os quais são metaforicamente descritos no poema como indumentárias que ela experimenta e rejeita; e sua nudez e encanto no *locus eroticus* confundem e desafiam o patriarcado que, distanciado, a olha e a julga. “Na festa da beleza” pode ser lido como uma obra metapoética sobre o medo, desconfiança e incredulidade que outros (homens) exprimiram sobre seus poemas eróticos. A linha “Por que te vestes assim?” transmite o desconforto e condenação que ela frequentemente experimentou como uma poetisa que foi determinada a escrever sobre sua sexualidade. O fato que tenha escrito sobre um assunto proibido enquanto ainda era jovem e continuou a escrever, apesar da reprovação de alguns críticos, lhe ganhou apoio das críticas feministas. Mas Gilka também merece ser reconhecida como uma poetisa importante, cuja sensibilidade lírica e talento linguístico eram aparentes mesmo àqueles críticos que “mantinham sua distância”. Pelo uso altamente imaginativo da natureza como o *locus eroticus*, ela abriu a porta ao tema do desejo sexual feminino. Até hoje, seus poemas são sem par no seu tratamento poderoso e delicado deste assunto.

## Obras citadas

- Biblos: Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Vol 3. São Paulo e Lisboa: Editorial Verbo, 1999.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica: Segunda Série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. “A mulher e o cânone poético brasileiro: Uma releitura de Gilka Machado. <http://www.iacd.oas.org>
- GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, Ltda. 1992.
- PAIXÃO SYLVIA. “A fala de Eros.” *A Fala-A-Menos*. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991. 121-165.
- \_\_\_\_\_. “A sombra de Eros.” *Anais do IV seminário nacional mulher e literatura*. Org. Lúcia Helena Vianna. Niterói: ABRALIC, 1992. 115-128.
- RIBEIRO, João. *Crítica. Vol. II. Poetas. Parnasianismo e Simbolismo*. Rio de Janeiro: Edição da Academia Brasileira de Letras, 1957.

# Entre Kafka e Heidegger: reflexões sobre a relação entre Literatura e Filosofia na era da técnica<sup>1</sup>

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

## ~ I) Lendo o conto de Kafka em sentido literal

*Der Bau*, *A construção* é um dos últimos contos de Kafka.<sup>2</sup> O conto começa narrando sobre uma construção acabada. A primeira linha do conto está em tempo passado – “instalei a construção e ela parece bem-sucedida”, *Ich habe den Bau eingerichtet...*<sup>3</sup> Esse tempo passado

<sup>1</sup> Essa apresentação está dividida em três partes. A primeira consiste na leitura mais literal possível do conto de Kafka *Der Bau*, *A construção*. A segunda parte é uma crítica à proposta feita por Deleuze e Guattari de uma leitura de Kafka sem filosofia, ou seja, evitando toda hermenêutica interpretativa. A terceira parte, mais extensa, discute a necessidade de uma leitura desse conto de Kafka, não evitando a filosofia, mas acolhendo o *entre* filosofia e literatura, conectando esse conto de Kafka com a colocação de Heidegger sobre a questão da técnica.

<sup>2</sup> De acordo com Dora Diamant, esse conto foi escrito entre novembro e final de dezembro, no inverno de 23/24, KKA NIIA pp. 141. Para a versão de Kafka em língua portuguesa, cf. a primorosa tradução de Modesto Carone in F. Kafka. *Um artista da fome / A construção*. SP: Companhia das Letras, 1998, pp. 63-108.

<sup>3</sup> *Ibidem*, trad. Bars. p. 63.

Professora titular de filosofia na Södertörn University em Estocolmo. Entre 1994 e 2000 trabalhou como Professora Adjunta no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Traduziu várias obras de Filosofia e Poesia do alemão para o português, dentre outras: *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, *Hiperion* de Friedrich Hölderlin. É autora dos seguintes livros: *O começo de Deus: a filosofia do devir no pensamento de F. W. J. Schelling*, *Para ler os medievais: ensaios de hermenêutica imaginativa*, *Lovtall till intet: essäer i filosofisk hermeneutik*, *Att tänka i skisser*, *Olbo a Olbo: ensaios de longe*.

logo haverá de mostrar-se como o tempo mais estranho no conto, uma vez que o tempo predominante na narrativa é o tempo presente.<sup>4</sup> E isso porque a construção acabada é, na verdade, uma construção que não cessa e não se cansa de construir, mudando e renovando a construção, a fim de assegurar e preservar a construção. A construção é um estar em construção, é um em se construindo.<sup>5</sup> Esse em-construção, em-se-construindo indica, ainda, o paradoxo de já se estar dentro da construção para ser possível adentrar a construção. Como podemos ler no começo do conto: “Por fora, é visível apenas um buraco, mas, na realidade, ele não leva a parte alguma, depois de poucos passos já se bate em firme rocha natural. [...] A uns mil passos de distância dessa cavidade localiza-se, coberta por uma camada removível de musgo, a verdadeira entrada da construção, [...]”.<sup>6</sup> A verdadeira entrada não é o buraco. O buraco apenas cobre e encobre a entrada. É que a entrada precisa ser camuflada para que se possa proteger a construção, “ela está tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro” contra invasões e ataques externos; “existem muitos que são mais fortes do que eu e meus adversários são incontáveis; poderia acontecer que, fugindo de um inimigo, eu caísse nas garras de outro”.<sup>7</sup> De fato, a construção aparece como a mais vulnerável e, portanto, como o que precisa ser continuamente protegida – gerúndios. O construtor, o autor, “não tenho uma hora de completa tranquilidade”, sendo vulnerável nesse “ponto escuro do musgo”, vendo em sonhos “um focinho lúbrico”. O construtor diz, no entanto, que não é por medo que a construção está sendo feita. É por falta de tranquilidade, por um sentimento de estar sendo continuamente ameaçado, que surge a necessidade de assegurá-la. A construção faz-se por uma necessidade incontrolável de controlar cada parte e espaço da construção e de evitar que todo elemento estranho, que toda alteridade, adentre a

---

<sup>4</sup> Cf. o comentário de J. M. Coetzee sobre o uso do tempo presente nesse conto de Kafka em “Time, tense and aspect in Kafka’s *The Burrow*”. In: MLN, Vol. 96, Nº. 3, German Issue (Apr., 1981), pp. 556-579, versão digital [http://research.uvu.edu/Albrecht-Crane/3090/links\\_files/Coetzee.pdf](http://research.uvu.edu/Albrecht-Crane/3090/links_files/Coetzee.pdf)

<sup>5</sup> Cf. a música de Chico Buarque chamada *A construção*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, trad. bras. p. 63.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

construção. O construtor vive dentro da construção, ameaçado tanto por inimigos externos como por inimigos internos, provindo dos confins da Terra. A construção só possui uma entrada e saída: o desespero do construtor é que a entrada de outros, sejam os outros de fora ou os outros de dentro, deve ser evitada ao mesmo tempo que a possibilidade de uma saída para o construtor deve ser assegurada, em caso de ataque. Contudo, entrada e saída são a mesma – toda porta é o paradoxo de ser, ao mesmo tempo e de uma só vez, entrada e saída. O paradoxo da porta expressa a iminência terrível de um perigo por vir, que não deixa o construtor ter nenhum momento de tranquilidade. Além da entrada, há um outro elemento gerador de muita angústia. Trata-se do centro da construção que coloca a questão de como assegurar provisões para se sobreviver dentro da construção. Ambas as questões: *a questão da porta* – evitar entrada de qualquer outro, assegurando ao mesmo tempo a saída – e *a questão do centro* – sobreviver dentro, ou seja, sobreviver sem o fora – obrigam o construtor à construção contínua, gerundial e incansável. Temos aqui um resumo muito sumário da primeira parte desse conto de Kafka onde a construção está sendo descrita de dentro.

Na segunda parte do conto, o construtor sai da construção, vai para fora, adentra o aberto de fora. Todavia, o aberto é para ele tão somente a possibilidade de olhar de fora para o buraco, de modo a investigar soluções mais seguras para os seus dilemas. Na segunda parte, a construção é descrita de fora. Esse fora da construção é narrado como um *Oberwelt*, um mundo acima e aberto relativamente à construção, chamada agora de *Unterwelt*, um mundo debaixo, subterrâneo, fechado dentro da Terra. O fora, o acima, o aberto, esses termos compõem antes a geografia do outro do que a construção, mas que é tão somente o lugar para se observar a construção com vistas a assegurar a sua absoluta interioridade e imanência. A construção aparece como o paradoxo de um dentro que está fora e um fora que está dentro.

Na terceira parte do conto, o construtor volta para dentro da construção. *A construção* é a *Odisseia* de Kafka. Nesta parte, o pronome “tu”, um “tu” muito estranho, expresso tanto no singular como no plural “vós”, *Du* e *Euch* pronuncia-se pela primeira vez. O construtor chama agora de “tu” a

própria construção, as suas passagens e espaços. Parece que o fora do dentro concedeu ainda mais poder à interioridade da construção. A construção é o “tu”, o trabalho, que pode ser observado pelo construtor enquanto a construção se faz. Nesse momento de reflexão, o construtor pode finalmente dormir. Mas justamente então um “zumbido”, quase inaudível, desperta o construtor. O zumbido intensifica-se, tornando-se insuportável. O construtor começa a raciocinar até quase a loucura sobre a razão deste zumbido, sobre a sua proveniência. O construtor lembra-se de um episódio do começo da construção e alude a um paralelo entre ele e o zumbido. Mediante esse paralelo, uma terceira pessoa, um “ele” pronuncia-se pela primeira vez. Talvez esse terrível, insuportável, crescente zumbido venha de um estranho animal, provenha de um “grande animal”, diz o construtor, e não de um animal pequeno. Mas, se é mesmo assim, então esse grande animal ruidoso já deveria ter sido ouvido pelo construtor em sua construção. Talvez esse “ele” nada mais seja do que o construtor ele mesmo. E se tudo e todos, nada e ninguém no conto estão fora desse si-mesmo, tudo mantém-se desprovido de alteridade, tudo mantém-se inalterado. “Mas tudo continuou inalterado”, *aber alles blieb unverändert*. O passado reforça o presente. Assim acaba o conto.

## ~ 2) Um modo de ler o conto evitando a filosofia, evitando interpretação (uma crítica à leitura de Deleuze e Guattari ou o perigo do intelectualismo)

Sem dúvida, é bastante ‘literariamente incorreto’ resumir um conto como esse de Kafka. Essa incorreção é, no entanto, o que de fato acontece quando lemos qualquer conto. Lemos, guardamos certas passagens na mente, recontamos, corrompemos, interrompemos etc. Os contos de Kafka são de tal modo que eles mesmos fazem isso conosco. Não é possível simplesmente lê-los e perguntar sobre o seu sentido. A leitura já é, no seu próprio acontecer, um questionamento sobre o que é uma leitura. Os contos de Kafka não estão apenas contando sobre hiper- ou hiporrealidades kafkianas. No que contam, eles

contam sempre e ao mesmo tempo sobre o kafkiano do que é ler e interpretar. Esse é um ponto de partida para as leituras de Kafka propostas por Deleuze e Guattari. Nessas leituras, eles proclamam Kafka um escritor político e não um escritor para ser interpretado.

O ponto de partida dessa leitura é a oposição entre política e hermenêutica, hermenêutica entendida tanto filosoficamente como no seu uso na teoria literária. O político é definido nessa leitura por oposição à interpretação, em quatro aspectos: a) o escritor político é visionário de um mundo futuro (o mundo da burocracia global, nosso admirável mundo novo); b) o escritor político exibe uma micropolítica entendida como política do desejo questionadora de todas as instâncias; c) o escritor político faz experimentos e não literatura; d) o escritor político é um escritor experimental que deve ser visto como um nômade em fuga para o socialismo, o anarquismo e movimentos sociais. Nesse sentido de político, a obra de Kafka não deve ser interpretada no sentido de se buscar reconduzir suas diversas expressões literárias como cartas, contos, romances para uma forma arquetípica, ou seja, para uma forma conceitual ou imaginária. Tampouco o seu trabalho deve ser lido através de livres associações que acabariam aterrando nas memórias da infância do intérprete. A obra de Kafka também não deve ser lida como se alguma coisa significasse outra. No quadro metodológico proposto por Deleuze e Guattari, e que emerge dessas negociações mencionadas, uma leitura política de Kafka, assumido como um escritor político, deve investigar a escritura de Kafka como uma máquina e como experimentos onde o homem se transforma em animal, onde a literatura de sentidos se transforma em uma máquina de vozes, sons e estilo (traços de animalidade). Não vou discutir certas contradições implicadas nessas afirmações. Basta apontar para o fato de que, na proposta de leitura sem interpretação, Deleuze e Guattari assumem o conto *Metamorfose* como arquiarquétipo de todos os contos de Kafka e *O Processo* como arquiarquétipo dos romances. Essas duas obras são assumidas como entrada e chave para a obra de Kafka. Podemos objetar que esses arquétipos contradizem a resposta que eles dão à questão “como adentrar a obra de Kafka?” ao afirmarem que, para essa obra, há múltiplas entradas e portas.

Não vou discutir aqui essa resposta sedutora e as suas contradições. Sedução e contradição são, sem dúvida, a melhor parte tanto da filosofia como da literatura. O que falta, porém, nessa contradição não é a coerência, mas justamente o acolhimento da contradição, o deixá-la viver contraditoriamente e, nela, o acolhimento dos arquétipos, pois linguagem é sempre obra de arquiarquétipos. Mas essa não é minha questão aqui. O que cabe questionar não são tanto as respostas, mas a questão que abre as discussões de Deleuze e Guattari. Pode alguém adentrar a obra de Kafka? Lendo *A construção* e já na primeira linha – “instalei a construção”, deveríamos dizer ao contrário: não é possível entrar no mundo de Kafka porque já sempre nele estamos, porque já sempre estamos “aí”. Esse fato constitui o kafkiano da obra de Kafka: o fato de já sempre estarmos dentro dela, sem que nos seja possível nela entrar ou dela sair. Na *Construção*, nós já sempre estamos e somos como já sempre somos no ser, ou seja, não sendo capazes de nele adentrar e nem dele sair. *Wir sind schon da*. Gostaria de propor que esse “já somos e estamos sempre aí”, *wir sind immer schon da* – essa facticidade da existência deve ser entendida como o fato político. Nesse sentido, pode-se entender igualmente o que Heidegger quer dizer ao afirmar que o “Da” de *Dasein*, o “pre” da presença deve ser entendido como *polis*, em sentido grego.

### ~ 3) Lendo o conto de Kafka *A construção* sem evitar filosofia (ou interpretação) e acolhendo o *entre* Literatura e Filosofia

Já sempre estamos dentro da construção. Digo “nós” e tenho em mente nós, os construtores. Mas quem somos “nós”, ou seja, os construtores? Nós somos os animais no sentido de seres animados, de seres possuidores de alma, *anima*. No conto de Kafka, o construtor é, no entanto, um tipo particular de animal, um tipo particular de alma viva, pois é uma alma narradora raciocinante, é uma alma racional. O construtor nesse conto não apenas *verfertigt*, realiza sem pausa e descanso, mas, enquanto cumpre, realiza, constrói e trabalha,

ele fala e narra no modo de uma razão autojustificadora, no modo de uma *Rechtfertigung*.<sup>8</sup> Narrar/falar e raciocinar – literatura e filosofia – estão conectados. Essa conexão entre narrar e racionalizar, entre Literatura e Filosofia, é o fundo estranho de onde a definição do homem como animal racional, como ser vivo dotado de linguagem, foi enunciada pelos antigos gregos. Desde os gregos, essa conexão entre narrar e raciocinar, entre Literatura e Filosofia, foi descrita como uma relação de conflito. Ela exprime o conflito do humano abandonando a animalidade, entendida como natureza cósmica da alma, como alma do mundo, *anima mundi*, alma do aberto. O processo em jogo na construção narrativa-raciocinante não é o processo do homem tornando-se animal, mas do homem abandonando a animalidade entendida como o aberto (a *anima mundi*). Gustav Janouch conta que Kafka disse-lhe o seguinte a respeito da relação entre o homem e o animal: “O parentesco com o animal é bem mais fácil do que com os homens [...]. Cada um de nós vive atrás de uma grade, que carrega consigo por toda parte. É por isso que hoje se escreve tanto sobre o animal. Isso exprime a nostalgia de uma vida livre e natural. Para o homem, porém, a vida natural é a vida humana. Isso ninguém quer ver. A presença humana é demasiado incômoda, e por isso quer-se dela desvencilhar-se, nem que seja só na fantasia”.<sup>9</sup>

Como em qualquer outro conto literário e qualquer outro conto de Kafka, *A construção* pode ser lida de vários modos, sob diferentes perspectivas e entendimentos. Mas o que mais chama atenção nesse conto é o fato de o “si mesmo”

---

<sup>8</sup> Cf. as interpretações feitas por Walter Biemel deste conto de Kafka e de sua relação com a questão da técnica em Heidegger. São três os textos de Biemel que tratam da relação entre Heidegger e Kafka e, sobretudo, no tocante a este conto tardio de Kafka, *A construção*: um texto publicado já em 68 no volume *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart, Phaenomenologica*, Bd 28; um de 1989, intitulado *Zur deutung unserer Zeit bei Kafka und Heidegger in Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100 Geburtstag von M. Heidegger* (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1989, pp. 425-439; e um outro com o título, *Kafkas Dichten des Wohnens am Ender der Neuzeit in Kunst und Wahrheit, Studia Phaenomenologica* (Bucharest: Humanitas, 2003).

<sup>9</sup> F. Kafka. *Über das Schreiben*, ed. E. Heller e J. Beug, Frankfurt am Main: Fischer, 1969, p. 60. *Die Verwandtschaft mit dem Tier ist leichter als die mit den Menschen [...]. Jeder lebt hinter einem Gitter, das er mit sich herumträgt. Darum schreibt man jetzt so viel von den Tieren. Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht nach einem freien, natürlichen leben. Das natürliche leben für den Menschen ist aber das Menschenleben. Doch das sieht man nicht. Man will es nicht sehen. Das menschlichen Dasein ist zu beschwerlich, darum will man es wenigstens in der Fantasie abschütteln.*

dentro da construção mostrar, ao mesmo tempo, a construção do interior de um “si mesmo”. Esse conto trata da construção, da caverna do si-mesmo, dessa poderosa imagem ocidental de um “em si-mesmo” (*auto, kath’auto, en auto*). A caverna de Platão, as notas do subsolo de Dostoiévski estão com-preendidas em *A construção* de Kafka. Dentro-fora, submundo, supramundo, imanência-transcendência, física-metafísica, essas semânticas da oposição entre verdade e falsidade, abstração e ficção, filosofia encontrando ou evitando a literatura e vice-versa são, sem dúvida, remissões possíveis e justas, mas lendo *A construção* em seus próprios termos, e não *como* experimento, não *como* política, não *como* máquina, lemos as ambiguidades infinitas desse “já sempre estar dentro/na Construção”, desse “ser-na-construção”, *Im-Bau-sein*: pois não é por medo que o animal narrador-racional está lá, mas porque ele não pode não ser e estar lá, aí, ele não pode não ser na presença. Ele é esse “*pre*”: aqui, lá, não são opções; a construção é o mundo desse animal; ele é seu mundo. Contudo, o terrível, o perigo é que a *Construção* torna-se tão identificada com o construtor, que ela se torna inteiramente desmundanizada, desprovida de mundo. Não há mundo nesse mundo. Sendo na construção, sendo em seu próprio mundo inteiramente absorvido nesse estar sendo, significa, paradoxalmente, tornar-se desprovido de mundo. Essa é uma ambiguidade central da construção. A construção é o ser desse animal, seu modo de ser, seu sentido, seu fundamento. Esse animal não tem fundamento, não tem sentido, não tem ser fora da construção. O fora dela, o supramundo, o ar livre não tem nele mesmo nenhum sentido a não ser enquanto assumido como o fora desse dentro da construção, dentro do mundo do animal. Essa absoluta imanência da construção atesta o sem sentido de todo fora, de toda alteridade. Outra ambiguidade central da construção reside no fato de a sua interioridade, de a construção estar sempre ajustando, ajeitando, operando, trabalhando, construindo, numa contínua e incansável alteração para, assim, tudo manter inalterado. Alterando tudo todo o tempo é o modo de assegurar e evitar a entrada de toda e qualquer alteridade. Com efeito, em seus próprios termos, a construção é o fazer aparecer a ambiguidade de ser-na-construção, onde todo sentido mistura-se e confunde-se com seus sentidos opostos e contraditórios. A construção não é

ambígua; ela é uma construção dentro da ambiguidade. A ambiguidade mais central é aquela relacionada à porta para dentro e fora da construção, à porta que é a mesma para entrar e sair.

O animal narrador-escritor-raciocinante-racionalizador constrói sem descanso, a fim de assegurar a possibilidade de saída e, ao mesmo tempo, evitar a entrada de outros animais, a entrada do outro. Em sua incansável construção, em sua narrativa literária, o construtor aparece como um prisioneiro de sua própria construção. Se construções testemunham a presença de uma alma e assim de um certo tipo de transformação que tanto obedece como desobedece a natureza, e se esse testemunho construtivo atesta, por sua vez, liberdade, no entendimento moderno de liberdade como liberdade da natureza, como técnica, então esse animal narra a sua prisão na liberdade. O construtor técnico é um prisioneiro de sua liberdade. E, ainda, se liberdade significa soberania para o controle, esse animal narra sobre o ser controlado pelo seu próprio desejo de controle e de exercer poder. Ele narra o ser um impotente escravo de seu próprio poder. Sem mundo em seu próprio mundo, controlado pelo seu próprio controle, impotente em seu próprio poder, não possuindo nenhum meio no mundo que não seja um intermediário de si mesmo (no conto, o animal nem sequer usa ferramentas, pois usa sua própria testa como ferramenta universal), alterando tudo para tudo permanecer inalterado, não confiando em ninguém, nem em algum amado e nem em algum deus por se fiar apenas a si mesmo, esse animal narrador-escritor-raciocinante-racionalizador é um não ser em seu próprio ser.

Na conferência intitulada *Identidade e Diferença*, Heidegger discute a constelação que “hoje” rege a relação entre homem e ser. “Constelação de ser e homem” é uma expressão tardia de Heidegger para discutir a questão da facticidade, esse “já ser sempre dentro”, *wir sind schon da*. Heidegger descreve essa constelação como *Bau*, como uma construção, entendida como essência da técnica moderna, como *Ge-stell*. Nessa leitura, Heidegger quer mostrar que *Ge-stell* (enquadramento, armação), a essência da técnica moderna é um prelúdio para o *Er-eignis*, para o acontecer apropriador de ser como tal. Enquanto o perigo mais perigoso, por ser possibilidade de total destruição, de total

esquecimento, enquanto processo de um *homo desumanisans* e de uma *natura denaturata* numa extensão incontrolável e planetária, a técnica contemporânea é em sua essência – *Ge-stell* – ainda a *techné* grega, ou seja, um destino de descobrimento, de *aletheia*, de verdade. *Ge-stell é destino de verdade, mas no modo trágico de fazer aparecer verdade como descobrimento encobrindo o sentido de verdade como descobrimento.* Nesse modo, verdade como descobrimento descobre-se encobrindo-se em contínuas ambiguidades. *Ge-stell* é, portanto, uma construção, uma *Bau* das ambiguidades, onde bom é mal, mal é bom, onde uma palavra salvífica é mortal, onde liberação significa tanto racionalidade técnica como irracionalidade religiosa, onde parece impossível distinguir entre perigo e salvação. Com efeito, as discussões de Heidegger sobre a essência da técnica e de seus paradoxos de uma humanidade tornando-se inteiramente escrava de sua liberdade, impotente em seu poder etc. são tão próximas da descrição kafkiana da construção que parece fácil e mesmo evidente usar o conto de Kafka como “ilustração” ou “exemplo”, como “metáfora” da descrição heideggeriana da técnica planetária. Nesse modo, Walter Biemel leu Kafka e esse conto em particular em conexão com a questão da técnica desenvolvida por Heidegger.<sup>10</sup>

O uso da palavra *Bau* em *Identidade e Diferença* difere e ilumina, porém, de outro modo, as reflexões de Heidegger sobre o construir e habitar humanos na célebre conferência *Bauen, Wohnen, Denken, Construir, habitar, pensar*.<sup>11</sup> Esse uso diferente o torna ainda mais próximo de Kafka. A questão se Heidegger leu ou não Kafka – Walter Biemel afirma que Heidegger não leu Kafka,<sup>12</sup> Agamben afirma que Heidegger lhe disse ter lido de Kafka unicamente *A construção*,<sup>13</sup> fica de certo modo resolvida quando lemos a correspondência com H. Arendt, pois ali se vê que Heidegger leu um pouco de Kafka.<sup>14</sup> Isso importa pouco. Em questão para nós é como a construção kafkiana poderia

---

<sup>10</sup> Cf. Particularmente o texto de W. Biemel intitulado *Kafkas Dichten des Wohnens am Ender der Neuzeit in Kunst und Wahrheit, Studia Phaenomenologica* (Bucharest: Humanitas, 2003).

<sup>11</sup> Cf. minha tradução de *Construir, habitar, pensar* em M. Heidegger. *Ensaio e conferências*, Petrópolis: Vozes, 2002.

<sup>12</sup> W. Biemel, *op.cit.*

<sup>13</sup> G. Agamben. *Mezzi senza fine: note sulla politica*.

<sup>14</sup> M. Heidegger/H. Arendt. *Briefe*.

ser compreendida por Heidegger. Nessa mesma conferência (*ID*), podemos ler o que eu considero uma chave para essa questão: Heidegger pergunta-se sobre como a essência da técnica, *Ge-stell*, é um prelúdio para o *Er-ignis*, ou seja, como uma relação técnica e assim não pensante com o ser pode tornar-se um pensar relacional com o ser enquanto evento-apropriação. Para Heidegger, esse prelúdio consiste no desafio de uma construção nessa oscilação, de uma construção ambígua – *Das Er-ignis als Er-ignis denken, heisst, am Bau dieses in sich schwingenden Bereiches bauen*.<sup>15</sup> “O pensamento”, continua Heidegger, “recebe da linguagem as ferramentas para essa construção autossuspensa. Pois a linguagem é a oscilação mais delicada e assim mais suscetível que tudo sustenta dentro da construção suspensa do evento-apropriação”.<sup>16</sup> Nesse sentido, o conto de Kafka, *A construção*, não é somente uma “ilustração”, uma “imagem” ou “exemplo” literários da técnica planetária, mas ele mesmo a *construção* dentro dessa construção oscilante e ambígua. Ele conta que, enquanto construção contínua com vistas a controlar todos os eventos possíveis, a técnica já é nela mesma um evento-apropriação. Em outras palavras: fazendo a experiência dura e trágica de que o homem técnico de hoje é o homem inteiramente controlado pela sua própria vontade de controlar, mostra-se que o construtor não é capaz de controlar a sua própria vontade de controle. Ou seja: tudo controlando, o construtor não é capaz de tudo controlar. Isso significa que, no seu máximo controle, o construtor faz a experiência de sua falta de poder e, assim, dos limites da lógica do controle. O “sem saída”, o “não ter para onde escapar”, uma vez que o próprio fora nada mais é do que o fora do dentro, justamente o não ter para onde ir mostra-se como o lugar em que tem lugar uma abertura. A abertura não está nem acima e nem fora. Está dentro. “Onde mora o perigo ali também cresce a salvação” (Hölderlin). Porque a abertura está dentro da construção, tem lugar um outro sentido de diferença. Não se trata mais da diferença entre dentro e fora, mas de diferenciação dentro da diferença. Trata-se de diferença enquanto evento-apropriação. Na

---

<sup>15</sup> M. Heidegger. *Identität und Differenz*. Stuttgart: Klett-Clotta, 2002, p. 26

<sup>16</sup> *Ibidem*.

*Construção*, onde a diferença relativamente à identidade torna-se inteiramente sem sentido, nada mais sendo do que ambiguidade, é possível o surgimento de um outro sentido de diferença que é a diferença *entre* identidade e diferença. A constelação entre ser e homem, usando os termos de Heidegger, é uma relação ambígua, é hoje o não-relacionamento entre ser e homem na construção ambígua da técnica planetária. Todavia, em jogo está a possibilidade de se conquistar uma outra constelação dentro dessa construção ambígua – *wir sind schon da*; já somos no ser, já somos na construção. Um pensamento do ser enquanto evento apropriação pode apenas surgir de dentro do esquecimento total de ser se esse pensamento acontecer como uma diferenciação e não como simples diferença. Como sua diferenciação, ele consiste no habitar na claridade do entre, deixando para trás a ideia de diferença enquanto lógica e dialética dos opostos, oposições, contrastes, contradições.

Mas as “ferramentas”, como diz Heidegger, para esse outro pensar devem ser propiciadas pela linguagem. Deve ser uma construção na construção ambígua da realidade que é igualmente uma construção da linguagem. É nesse sentido que o encontro entre filosofia e literatura não somente é inevitável e salutar, mas o mais urgente. A questão não é, portanto, nem evitar a filosofia (entendida como hermenêutica e interpretação) nem de acolher a literatura na filosofia como uma questão de estilo, de objeto ou temática de investigação. A questão é mais grave. É de como habitar e, assim, construir e, assim, de como pensar *entre* Filosofia e Literatura. No meu entender, essa questão pode encontrar acenos inspiradores em certos aspectos, se seguirmos esse encontro entre Filosofia e Literatura, no encontro entre Heidegger e Kafka. Nesse encontro, algumas distinções de princípio devem ser colocadas.

Filosofia e literatura não se encontram ou se separam porque Literatura é ficção e Filosofia abstração.<sup>17</sup> Nesse entendimento comum, Literatura e Filosofia poderiam encontrar-se porque ambas são distanciamentos da realidade: a primeira por meio da ilusão e a segunda por meio da abstração. Do ponto

---

<sup>17</sup> Cf. A discussão de W. Biemel sobre a relação entre ficção e abstração, no texto já citado, publicado em 2003 em Bucareste.

de vista da experiência de um acontecer, a Literatura nada mais é do que o acontecimento da linguagem e a Filosofia o acontecimento do pensar. Isso significa que tanto na Literatura como na Filosofia, é a realidade que descobre um sentido bem mais real do que aquele de objetividade, à base da distinção entre ficção e abstração. A objetividade não é suficientemente real, nem para a literatura nem para a filosofia, à medida que ambas se definem desde o seu próprio acontecer.

O encontro entre Filosofia e Literatura não é nada novo, ou algo que só ocorreria entre Kafka e a Filosofia contemporânea. A filosofia definiu-se desde os antigos gregos num encontro ou, melhor, num desencontro com a poesia. Sem dúvida, podemos dizer que tanto a Poesia como a Literatura são arte; pode-se igualmente considerar que a essência da arte é a poética, entendendo por poética o deixar aparecer o aparecer como tal e, assim, a experiência de devolver à arte o seu valor de enigma, para relembrar uma bonita passagem de Paul Valéry. Mas em seu sentido restrito, Poesia não é Literatura. Se tanto a Poesia como a Literatura devolvem ao ser e à linguagem o seu valor de enigma, elas o fazem em modos bem singulares e distintos. A poesia está resguardada no elemento de uma intimidade, que pode ser tanto pacífica como conflitual, com a língua falada, ou mais precisamente como o espaço de jogo entre som e silêncio. Mas, e a Literatura? Literatura é escrita, é palavra escrita, é texto. Nesse sentido, a Filosofia parece ainda mais próxima da Literatura do que da Poesia. Os gregos, pensando aqui sobretudo em Platão, consideraram o texto inferior à palavra falada, porque na escrita a palavra torna-se imóvel, fixa, perdendo o ar-elemento da linguagem, a dança dos gestos, do corpo, das intonações, das presenças e ausências de quem fala e de quem escuta. A escritura está, por sua vez, resguardada no elemento da rigidez, da permanência, do isolamento, do fechamento, tendo por elemento não o ar, mas a pedra, prometendo eternidade e solidez de um sentido. Por isso, costumamos acreditar mais nas palavras escritas, porque parecem prometer um real mais real do que a realidade, um real permanente. A escrita parece prometer literalidade, objetividade, uma realidade ainda mais real. Todavia, nada nega mais profundamente essa caracterização da palavra escrita do que a Literatura. Literatura está mais oposta à

literalidade do que à palavra falada. Sua oposição é ainda mais radical porque emerge de dentro da literalidade da palavra escrita. Literatura é essencialmente luta. É luta bem antes de tornar-se engajada. Literatura é rebelião ao seu elemento de dentro do elemento. É a emergência de um novo sentido de dentro de um sentido fechado e rígido, de dentro de um sentido sem saída, sem foras. Esse rígido elemento de literalidade – sentidos literais – nutre-se ele mesmo da capacidade de dizer no presente o que já foi dito. Ao lermos uma linha, quer escrita há mil anos atrás ou há um minuto atrás –, lemos no presente, e o já dito faz-se presente e por vezes até faz-se presença. Isso explica por que o elemento rígido de literalidade está muito próximo de um outro elemento rígido e fechado, que é o elemento de uma “vida nas letras”, no sentido em que falamos de um “homem de letras”, do “letrado”, da linguagem escrita, quando língua escrita significa erudição, intelectualismo – os monumentos e a monumentalidade do já ter sido dito, da repetição, da citação. As bibliotecas de Borges! O homem que não consegue esquecer de Nietzsche! Contudo, literatura não é nem a medianidade da literalidade e nem a futilidade de “uma vida das letras”. Pois a Literatura faz aparecer no já dito, no já ter sido dito o modo de se dizer, o acontecer do dizer. A Literatura diz o dizer. Na Literatura, torna-se aparente que o acontecimento exhibe seu próprio acontecer sem metáforas. A Literatura mostra o acontecer do dizer dizendo os acontecimentos, sendo assim radical ambiguidade. A Literatura mostra o aparecer como a palavra da realidade. Por isso, é impossível para a literatura admitir que haja palavra de um lado e realidade de outro. O conto de Kafka, *A construção* revela a literatura em sua luta própria. Desejando controlar todo acontecimento, a construção mostra ambigualmente que essa tentativa de controlar é ela mesma um acontecimento. O desejo de controlar todo acontecer é tragicamente, perigosamente, ele mesmo, um acontecer. Nas descrições de Kafka, nas suas distopias, dissonâncias, descentralizações, desterritorializações, todas essas experiências e elementos angustiantes descrevem não apenas as expressões kafkianas de nossa realidade política e burocrática, mas o acontecer nu e cru de um acontecer. Ler esse mostrar rude, nu, cru do acontecer do acontecer é muito difícil porque nenhuma metáfora, nenhuma analogia,

nenhuma remissão a outro sentido pode-nos ajudar a entrar no sentido. É que já sempre estamos “aí”, na construção, no acontecer do sentido. Já sempre somos no ser. Ambiguidade é o elemento da Literatura à medida que ambiguidade é o modo em que a tensão heraclítica dos contrários nos está sendo dada hoje: Literatura é ambiguidade porque surge criadoramente na tensão trágica de sua própria morte – literalidade e erudição letrada. Nesse sentido, podemos entender quando Kafka diz em uma de suas cartas: “Sou outro do que aquilo que digo; falo outro do que eu penso, penso outro do que eu deveria pensar e isso até a obscuridade mais profunda.” Na obra de Kafka, podemos descobrir outros modos de repensar a diferença para além da dialética das oposições, descobrindo a indistinção ambígua entre vida como processo e processo como *Ge-stell* (enquadramento, armação, burocracia), entre o acontecer-apropriador de ser e a construção incansável da *Ge-stell*, entre alienação e autoesquecimento. Nesse habitar trágico, difícil, rude no âmbito da ambiguidade, a diferença entre Filosofia e Literatura pode descobrir um outro sentido de diferença – onde o outro não mais se chama “si mesmo” ou “outro”, mas um “não-outro”.