

Igreja de Cosme e Damião
em Igarazu (PE).
Primeira igreja construída no Brasil (séc. XVI).



Viagem alma adentro

PER JOHNS

Pode-se dizer que a viagem de Guimarães Rosa na ficção é antes de tudo uma viagem alma adentro. Do mesmo modo, a renovação da poesia brasileira não se deu exclusivamente nessa ânsia legítima de conquistar, dir-se-ia horizontalmente, o território brasileiro: usos, costumes, visão do mundo. Manifestou-se nela também a verticalidade, a vertigem da alma, a plena vigência do mistério. Historicamente, ambas as faces do real – tanto a horizontal como a vertical – foram até certo ponto negligenciadas, esquecidas e abafadas. Ou, pelo menos, escamoteadas. Na horizontalidade, adotavam-se usos, costumes, visão do mundo, tanto quanto possível importadas, assim como na verticalidade ficava-se preso “àquilo que era nossa herança comum”, a missa, o rosário, o anjo branco. Dormia-se a sesta não debaixo de um pé de maria-preta mas *sub tegmine fagi* ou se frequentavam tavernas onde se bebia, não a branquinha do caboclo, mas o vinho branco do Reno. Qualquer coisa como oscilar entre uma inventada *modinha caipira luso-francesa* e um catolicismo (ou protestantismo) que se recusava a ver o lado negro ou índio da alma. Simplesmente não existia. Ou pior: era proibido como incivilizado.

Autor de *As aves de Cassandra* (1990), que conquistou o Prêmio Jabuti em 1991, e *Cemitérios marinhos às vezes são festivos* (1995), o autor completou sua trilogia com um romance que mergulha em nossos mais submersos conflitos, *Navegante de opereta* (1998). Também de sua autoria são os romances *A revolução de Deus* (1977), *Morte na rodovia Galileu Galilei* (1978) e os contos de *Sonâmbulos, amotinados, predadores* (1980). Traduziu, ainda, obras de Karen Blixen e de Ingmar Bergman, além de diversos poetas dinamarqueses.

Isso no que tange ao ponto de vista do brasileiro educado sobre si mesmo. Em suma, uma síndrome colonial. Do outro lado da medalha, no que diz respeito à visão do estrangeiro sobre o Brasil (e ainda hoje acontece isso), dava-se (dá-se) o exato contrário: com frequência, quem abre um livro brasileiro — se por razões compreensíveis ou não — espera um livro exótico, folclórico, no mínimo especial ou *tropicalista*, para usar aqui de uma expressão muito em voga do cantor-poeta popular Caetano Veloso. Sonega-se à literatura brasileira o direito de ser ocidental ou universal, ou de trazer em seu bojo perplexidades características da mescla de culturas que herdou. A bem dizer, espera-se uma *aventura diferente*. E, naturalmente, diferente ela há de ser, embora não nos termos propostos.

E assim, paradoxalmente, a cultura dominante impunha (impõe), de um lado, a superficialidade em nome de um espírito universal, ao qual só se teria acesso por meio da servil *imitatio* dela mesma, e, de outro, barrava (barra) o caminho que leva ao encontro da especificidade de uma alma que seria necessariamente diferente, mas nem por isso superficial, conforme a fértil e lúcida distinção feita por Ludwig Klages (até hoje incompreendida) entre espírito e alma.

Trocando-a em miúdos, se possível, poder-se-ia dizer que a distinção (entre espírito e alma) é clara, mas indizível. É que a igualdade está no espírito e a diferença na alma. E não se mora no espírito; mora-se na alma. O espírito (ex)plica, separa, põe para fora; a alma, pelo contrário, (im)plica: junta e dá vida, leva para dentro o que está cá fora. A propósito, vale repetir, sem que seja necessário para isso converter-se ao espiritismo, aquela que talvez seja a mais admirável síntese já feita da distinção referida, de autoria de Allan Kardec:

“A alma é um espírito encarnado”

Em vida, nem o corpo é um mero mecanismo fisiológico nem o espírito um desligado corpo etéreo. Prestam contas um ao outro. Sujeitam-se às circunstâncias espacial e temporal, e é nelas, nessas circunstâncias, que a alma toma forma. Toma forma e pressupõe a fusão de corpo e espírito, que, como se viu, são indestrinçáveis. Se não se equilibram, desembocam ou na barbárie ou

numa dominação destrutiva. A alma não renega nem esquece sua raiz (seria contraditório), pelo contrário, desenvolve-se na planta que dela se formou, e que já não será nem a planta originária nem uma planta puramente autóctone. Será sempre única, um composto do que veio de fora (na raiz, no sangue) conjugado àquilo que se formou ao influxo do novo meio. Um eucalipto australiano, uma mangueira hindu, uma videira francesa (como disse um enólogo: “a mesma uva plantada em lugares diferentes tem características distintas”) ou um coqueiro da Bahia (que veio pelas águas como um náufrago), em solo brasileiro, já não são estrangeiros; são, a rigor, novas espécies. Sua alma é diferente. E sabe-se: existem espécies e pessoas que não se adaptam; não se fundem no novo cadinho. É como se fossem um corpo sem alma.

Entretanto, não se confunda alma com nacionalismo (uma típica manifestação do espírito), fenômeno de superfície e, no fundo, tendente a um conflito consigo mesmo, mormente num país em que somos todos, à exceção do índio (e também ele, de certo modo, desenraizado que foi), imigrantes.

No terreno da cultura (não só aquilo que se cultiva, mas aquilo que nasce do solo), a rebeldia *nacionalista* freqüentemente não passa de uma má-criação contra a disciplina do espírito; poucos são os artistas que chegam a desentranhar alma do que fazem. E frise-se: o que estes poucos fazem passa ao largo de movimentos e modismos imitativos, a exemplo do “barroco” do Aleijadinho; a “bachiana” de Villa-Lobos; o “mulatismo” de Portinari; o “ecologismo” de Franz Krajcberg; o “orfismo” de Jorge de Lima; a “religiosidade” de Cornélio Pena e Guimarães Rosa; e a “valsa” (choro) de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Zequinha de Abreu. Cumpre, pois, reconhecer que a prevalência do espírito ou a dominação da alma pelo espírito, ao lado de uma superficialidade exótica, tem sido a tônica de nossa atuação cultural. E faz parte de sua “ideologia” unilateral – com sua premissa necessária do “dividir para reinar” – esse mortal esgalhamento antitético: de um lado o pensamento cartesiano como a coroa da vida (que se esfuma no ar) e, de outro, o corpo e sua alma terrena, radicados, considerados secundários, quase *coisas*, para não dizer que são estorvos, algo que se tem de suportar em nome do grandioso edifício

do pensamento. E assim, para o espírito erigido como senhor absoluto, não diferem, ou diferem apenas em exterioridades assimiláveis pelo pensamento, o Brasil, a Índia, a China, o Peru ou o Cambodja. São abstrações chamadas de países, classificadas conforme critérios tendentes a uma unificação em torno de parâmetros idênticos, sejam econômicos, sejam da ordem dessa mais recente invenção cognominada de “índice de desenvolvimento humano”, que as torna, a partir do Primeiro Mundo (a fonte da perfeição modelar), do Segundo ou do Terceiro. Instaura-se um vazio (sinônimo de caos), com a perda da alma, mas sem sua substituição (impossível) por essa generalidade alienígena.

Em conseqüência, urge um empenho no sentido daquilo que parece, paradoxalmente, o mais difícil: o retorno a si mesmo, com o desmanche desse equívoco que caracteriza as visões estrangeiras (ainda) dominantes sobre o Brasil: a de um país, mercê do clima tropical, habitado por gente extrovertida, que se esgota no pitoresco e no exótico, muito mais afeita à epiderme do que ao espírito, preocupada com o *canto* e não com a *verdade*, infensa às águas profundas, que mais demandam hábeis escafandristas do que alegres erotômanos. Equívoco que gera outro, no qual os políticos, por ignorância ou má-fé, e os empresários, por interesse ou cobiça, embarcam alegremente: a idéia de que o “país do futuro” ou aquele que eventualmente “está dando certo” é o da generalidade econômica (tenha lá o nome que tiver), capaz de fazê-lo assumir “entre os países” um posto genérico e genericamente mensurável.

Esse equívoco (ou preconceito) fez com que se visse o brasileiro como falho de espiritualidade, vale dizer: de um lado, cultor de uma religião que é mais aparência do que fundo (uma mixórdia sincrética), e de outro, incapaz do dom do pensamento, justamente por ser incapaz de concentrar-se.

Durante muito tempo se combateu e condenou o sincretismo, até oficialmente, como uma heresia em que se misturava o “verdadeiro” cristianismo à prática das mais ímpias superstições. Um equívoco que nega a *sui generis* verticalidade brasileira e, conseqüentemente, sua alma. Custou-se a reconhecer que o sincretismo resultou, como vimos, de uma encarnação espontânea do que veio de fora com o que se encontrou cá dentro. Traz à tona, por sua natureza

própria e peculiar, fenômenos do oculto ou anímicas manifestações inortodoxas que estão longe de ser superficiais ou “primitivas”. As autênticas manifestações de *religiosidade* afro-brasileira, infiltradas de indigenismo – o *candomblé*, por exemplo – filiam-se a velhos ritos pagãos de integração concreta com a natureza: o mar, a fonte, o rio, a árvore, etc. Não obstante, a Iemanjá dos negros e a Iara dos índios foram sufocadas sob a alegação de “patológicas”, “histéricas”, na melhor das hipóteses, “ignorantes”, assim como na cultura européia Deméter, Lorelei, as ninfas e as sereias foram gentilmente relegadas ao *museu da poesia e das artes* ou, o que é pior, ao repertório do que havia de infantil nos primórdios ultrapassados da humanidade vis-à-vis uma ciência onipotente prestes a preencher os últimos buracos negros da ignorância. Só que a sabedoria popular foi maior: incorporou livremente sua raiz de sangue à planta que dela se formou, e assim, instintivamente misturou ingredientes díspares, do que resultou uma mescla indestrinçável de cristianismo e paganismo, a ponto de fazer com que até os católicos ortodoxos abrandassem sua ortodoxia, mercê de um animismo forte e, sobretudo, diferente.

Todavia, o topo, a elite resistia, uma casca dura que custou a se romper (e ainda encontra focos de resistência, se não explícitas, pelo menos implícitas). O que explica que os modernistas, Mário de Andrade (1893-1945) à frente, tivessem sido o que foram. Destrutivos mais do que criadores. Prepararam o caminho para os desbravadores da horizontalidade, como primeiro passo. E na sua cola, da verticalidade também. Foi um tumulto criador, como o da terra revolvida pelo arado para receber a semente.

E vale reiterar esse fato um tanto esquecido: na raiz do tumulto modernista havia um intuito, apesar da aparência meramente destrutiva de seus próceres, de trazer à tona aquilo que no passado tivesse sido uma manifestação (e por isso negligenciada) da alma brasileira, que não vivia de violentas erupções (como o próprio Modernismo), mas de uma lenta e quase imperceptível maturação, a exemplo do barroco mineiro, na arquitetura, nas artes e na música.

E foi, entre outras coisas, o barroco mineiro que Mário de Andrade buscou em seu ensaísmo e em sua luta pela preservação física de seus vestígios (no

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Um passo importantíssimo. Mas não suficiente.

Criativamente, foi secundado e ultrapassado, ainda num primeiro momento – e ao dizê-lo, não creio que se cometa uma injustiça – pelo papel primordial exercido por Manuel Bandeira (1886-1968), uma das mais legítimas personificações poéticas da peculiaríssima alma brasileira. Com certeza, Bandeira tinha muito mais de preservador (conciliador) do que de destruidor, embora fosse considerado pelo próprio Mário de Andrade “o João Batista do Modernismo” e seu poema “Os sapos” – nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda – “uma espécie de hino nacional dos modernistas”.

A poesia do autor de *Libertinagem* é sempre mansa, doce, “lírica”, mesmo em suas mais intensas explosões, que nunca chegam a sê-lo verdadeiramente, no mínimo mitigadas por um enorme senso de humor. Não cabe aqui repetir o que dele disseram exaustivamente intérpretes da altura de Sérgio Buarque de Holanda, Davi Arrigucci Jr. e Ivan Junqueira, apenas reiterar o quanto Bandeira corporificou em sua poesia aquilo que neste ensaio se pretendeu definir como alma brasileira. De um lado, uma peraltice de eterno menino, de infante que ensina brincando (e quem seria capaz de inventar com mais graça uma primeira namorada, na figura de um porquinho-da-índia infiel?); de outro, uma gravidade metafísica que prescindia das grandes fórmulas e nunca perde de vista os contornos da vivência imediata; e de permeio, a sensação de que tudo que dele brotava, brotava diretamente da alma.

É o que se lê no poema “Profundamente”, um verdadeiro hino à alma brasileira, admirável mescla de ingredientes díspares e únicos. Nele, junta-se a horizontalidade da ambiência com a verticalidade em que o eterno surge no efêmero. Não só não tem nenhuma adiposidade como talvez seja a melhor de todas as sínteses de sua poesia:

*Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor*

*Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.*

*No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?*

*— Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente*

*Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci*

*Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô*

Totônio Rodrigues

Tomásia

Rosa

Onde estão todos eles?

– *Estão dormindo*

Estão todos deitados

Dormindo

Profundamente.

Uma sementeira e exemplo do tipo de profundidade, simples e complexa ao mesmo tempo, a que pôde chegar a poesia brasileira, mesmo contra muitos de seus poetas. É o que se poderia chamar de uma poesia de *inclusão*. Em sua longa vida, movido por sua pertinaz doença, Bandeira viveu algum tempo em Clavadel (a terra da *Montanha mágica*) e soube amearhar elementos de nossa herança cultural comum e os mesclou com extrema felicidade à sua vivência brasileira, não obstante seu sombrio convívio com a morte. A bem dizer, esperava a “indesejada das gentes” a cada instante e, por isso, os viveu tão intensamente. Transformou-a, na alma, em vida. Para recebê-la assim:

– *Alô, iniludível!*

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

Uma outra desbravadora da alma brasileira, Cecília Meireles, assemelha-se nisso a Bandeira; teve a morte por companheira. Por assim dizer, teve-a a seu lado o tempo todo. Ainda assim, tanto ela como Bandeira, foram solares. O que eles têm em comum, por trás de suas diferenças, e a eles se juntam Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Joaquim Cardozo e Dante Milano, é que não aceitaram a morte da alma, em nome de uma falsa universalidade do espírito, mas sem renegá-lo no que ele tem de *civilizadamente* germinativo.



Premida por fatores existenciais próprios, a poesia de Cecília Meireles (1901-1964) se formou sob a égide de um aprofundamento da vitalidade tanto mais intensa quanto mais próxima era sua intimidade com a morte. Um duro aprendizado, que não só se fez ao longo da vida, mas a antecedeu. Perdeu o pai, ainda antes de nascer, a mãe pouco depois, três irmãos mais velhos ainda pequenos, além de seu primeiro marido – o artista português Fernando Correia Dias – que se suicidou tragicamente em 1935.

Através dessa intimidade, ao contrário da maioria dos poetas de então, sumamente preocupados com a vida a todo custo, voltou-se para o fundo das coisas, e se transitou “do nada ao nada” – como observou Eliane Zagury – num ciclo completo, fê-lo buscando a solaridade da vida – duplamente solar, insista-se, pela premência destes *nadas* – numa trajetória em que a nitidez terrestre das coisas se sobrepôs à renitente aura esfumada, mais do espírito do que do corpo.

E é essa solaridade, não obstante a escuridão de onde mana, que lhe dá o cunho nitidamente brasileiro, exemplificado, inclusive, por esse longo e admirável *Romanceiro da Inconfidência* (1953), coerentemente nascido mais da impulsão de trazer de volta à vida os mortos em seu momento mais intenso ou solar de vida (é algo que não se deve perder) do que propriamente de relatar fastos. Há uma propensão a ver a história pelo seu lado de dentro, já que “nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida”. Assim, o que os mortos nos ensinam – “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos” – é que a vida – equilibrando-se na corda bamba do efêmero, espiando lá embaixo o abismo (talvez inexistente) do eterno – só adquire sentido na dimensão do tempo e da memória. Ou, por outra, se eternidade há, ela está radicada no tempo e na memória:

*Parada noite,
suspensa em bruma:
não, não se avistam
os fundos leitos...*

*Mas, no horizonte
do que é memória
da eternidade,
referve o embate
de antigas horas,
de antigos fatos,
de homens antigos.*

Por trás da vagueza evanescente, quase fantasmagórica dos sentimentos que lhe povoam a poesia, há em Cecília Meireles, contraditoriamente, uma absoluta nitidez verbal. Ela foi capaz de trazer à tona o indizível com as palavras mais simples do cotidiano. E quanto a este, nunca também abdicou de suas pequenas alegrias. Esteve sempre umbilicalmente ligada às coisas e às pessoas, embora visse tudo sob um prisma que levava o imediato às alturas do transcendente e dava alma ao espírito ressecado. Radicada no absoluto, Cecília Meireles foi, não obstante, substantiva.

Sua fatura poética tem algo de balada medieval, assim como seu sentimento, premido pelo tempo, a memória e a morte, tem muito de outonal, mas as palavras para dizê-lo, são sempre milagrosamente claras, cristalinas:

*De que estrela,
ou que mundo, ou que planeta,
Leonoreta,
é nascida a branca flor
em que, antes de a amar, se pensa,
mesmo sem precisar vê-la?...*

Por vezes aflora-lhe um veio, pouco observado na literatura brasileira, e que a aproxima da dinamarquesa Karen Blixen, que era “capaz de esquecer o dia da semana e a hora do dia (leia-se o *mecânico* e o *quantitativo*), mas jamais deixava de se sentir em estreito contato, que se diria epidérmico, com os ‘humores do cli-

ma', as 'fases da lua' ou a percepção instintiva da 'rosa-dos-ventos'". No caso de Blixen, supercivilizada, foi "a África que nela despertou uma adormecida sibila da natureza", vale dizer, abriu-lhe os olhos para a alma do mundo. Em Cecília Meireles, essa consciência, arrancada do fundo do inconsciente individual e coletivo, se manifesta como aguda, difusa nostalgia de algo perdido e jamais reencontrado:

*Pastora de nuvens, fui posta a serviço
por uma campina tão desamparada
que não principia nem também termina,
e onde nunca é noite e nunca madrugada.*

*(Pastores da terra, vós tendes sossego,
que olhais para o sol e encontrais direção.
Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo.
Eu, não.)*

É uma sensação de perda irreparável, de descompasso que jamais se acertará entre o homem e o mundo:

*Quando um vulto humano se arrisca,
fogem pássaros e borboletas;
e a flor que se abre, e a folha morta,
esperam, igualmente transidas,
que nas areias do caminho
se perca o vestígio de sua passagem.*

Em suma, não estamos apenas fadados à morte. Estamos sobretudo transviados de nós mesmos num emaranhado de cifras (in)exatas e reveses precisos. É um veio rico e inusitado que, prenunciado em Euclides da Cunha, tomou corpo e substância em Guimarães Rosa, e que se liga à filosofia (esquecida) de um

Vicente Ferreira da Silva, extremamente pertinente numa hora em que o Brasil se vê cada vez mais desafiado a escolher entre suas próprias potencialidades e a morte cinzenta que vem de fora, sob os mais variados disfarces, sobretudo sob o disfarce de um espírito que só se quer mecânico, isento de alma.



Por sua variedade e complexidade, a obra de Jorge de Lima (1893-1953) é criticamente inalcançável. A crítica esmiuça a superfície do dizível – textual, biográfico, etc. – mas esbarra na fronteira de uma região que Jorge de Lima percorreu, onde, a rigor, as explicações cessam, embora seja onde se iniciem as verdadeiras descobertas. É como a viagem de Orfeu. Não por acaso seu último livro chama-se *Invenção de Orfeu*, o longo relato da viagem de uma vida inteira para dentro, para o interior, ao país da alma. Uma anábase. Jorge de Lima foi muitas coisas: poeta, romancista, ensaísta, crítico, pintor, tradutor, médico e político. De tudo que foi, não obstante, foi sobretudo um teimoso viajante de regiões interditas.

Movimentou-se, a bem dizer até o último instante, sem jamais deixar-se condensar ou cristalizar num “endereço” ou paisagem cujos contornos se pudessem claramente definir, renovando-se e surpreendendo sempre, chegando mesmo em suas metamorfoses – como bem observa José Fernando Carneiro – a irritar críticos que buscam a clareza equívoca de um postulado, que se quer confirmado em progressão, e não negado a cada passo. Na certa, esqueceram-se da advertência do próprio poeta:

*Não procureis qualquer nexo naquilo
que os poetas pronunciam acordados,
pois eles vivem no âmbito intranquilo
em que se agitam seres ignorados.*

Passado o sarampo parnasiano, de que também padeceu, num primeiro momento sua poesia foi regional. É o ciclo nordestino apegado à terra, onde apreende

a paisagem e os costumes locais, dentro do espírito do grupo regionalista de Recife, de Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Pertence a esse período aquele que será talvez o seu poema mais conhecido, “Essa Nega Fulô” (in *Novos poemas*, 1929).

Em seus *Poemas negros* (1947), Jorge de Lima entra no mundo dos negros, não externamente porém, mas em suas motivações recônditas, e até – por absoluta empatia – em sua alma. Nisso difere de Castro Alves, o poeta romântico da Abolição, que se manteve sempre como espectador magnânimo.

Em outro diapasão, Jorge de Lima escreve de parceria com Murilo Mendes, *Tempo e eternidade* (1935), visando a “restaurar a poesia em Cristo”. Sem renegar a horizontalidade regional, de onde extrai a alma e o sumo, almeja também a verticalidade, que a contradiz. Quer se despregar do chão, precisa do imutável onde possa afinal descansar:

*Parai tudo que me impede de dormir:
esses guindastes dentro da noite,
esse vento violento,
o último pensamento desses suicidas.
Parai tudo o que me impede de dormir:
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,
esse bate-bate de meu coração,
esse ressonar das coisas desertas e mudas.
Parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado
que Deus me deu
antes de me criar.*

Ainda assim, o catolicismo de Jorge de Lima – nessa fase bíblica, larga e esparramada, por vezes apocalíptica – nunca se desliga de todo da carne, sendo a rigor uma mistura de terreno e etéreo, como David diante da mulher de Urias:

*A mulher de Urias estava tomando banho
em frente de meu palácio.
Quero a mulher de Urias, nunca vi corpo mais belo.*

*Quebrei a cítara, salmos não faço,
trono não quero, guerras parai.
Só quero a mulher de Urias.*

A certa altura começa a pender para o surreal, e seus quatro romances, o primeiro dos quais é de 1934, são fortemente surrealistas; arrancam as imagens do subconsciente, sem maiores escrúpulos de legibilidade. O auge dessa fase mística e mítica – povoada de seres fabulosos que se desprendem de seu próprio fundo existencial e humano – agora menos católica e mais difusamente religiosa, é atingida com *Anunciação e encontro de Mira Celi* (1950). Mira Celi, mais do que nunca, é a transcendência na imanência:

*Meus pés estão fincados na terra;
mas as mãos esvoaçam como duas asas de sombra,
como duas defuntas mal-assombradas.*

Mira Celi e seus seres misteriosos preparam a última e mais cabalística incursão do poeta, que penetra agora no reino hermético de *Invenção de Orfeu* (1952), longo poema em dez cantos, onde se notam ressonâncias de Rilke, Rimbaud, Edgar Allan Poe e Hyeronimus Bosch. Fragmentário, essencialmente fragmentário, é um dos mais estranhos e instigantes poemas já escritos em língua portuguesa. Desse poema desmedido colhe-se “a impressão de algo plástico e aéreo, barrento e estelar, difuso e cintilante, espesso e serpentino, canibalesco e espiritual, humano e sobre-humano”, como disse Carlos Dante de Moraes. Com suas ressonâncias barrocas e orientais, é obscuro, cheio de alusões a fatos do inconsciente, bem como a poetas como Camões e Dante. Em determinados momentos, transcreve versos inteiros sem que a autoria seja assinalada. O próprio poeta explica: “Rimado ou não rimado, tudo saiu espontaneamente de dentro de mim, embora o que estivesse dentro de mim nem sempre me pertencesse.”

Invenção de Orfeu é uma espécie de *brasiliada*, não de fastos, acontecimentos, história, e sim da alma brasileira, em que a miscigenação de raças é também miscige-

nação de culturas; incorpora o alheio *metabolizado*, ou seja, como se escrevesse num palimpsesto, “*rasura*” – nas palavras de Ivan Junqueira – “o texto de outros autores que lhe são pregressos e, sobre esse texto rasurado, escreve o *seu* texto, deixando à mostra, todavia, o do autor (ou autores) que lhe serviu de matriz”.

Nenhum vestígio recolhido nessa viagem, se verossímil ou inverossímil, é recusado, desde que sirva de testemunho; e tudo se funde numa única unidade em que cabe a cada leitor extrair sua própria travessia. Aqui, Jorge de Lima vive e convive com suas criaturas e seu mistério visceral e pleno. Segundo João Gaspar Simões (o biógrafo de Fernando Pessoa), que prefaciou *Invenção de Orfeu*, “será preciso esperar que os anos passem e que sucessivas gerações de críticos se debrucem sobre a fábrica imensa deste imenso poema para, finalmente, se obter uma rigorosa exegese do mistério que o envolve”.

Mas, pergunta-se: para quê? Com a exegese corre-se o risco de matar a poesia, assim como se mata um devaneio ou um sonho com uma explicação psicanalítica. E quem o diz é o próprio Jorge de Lima:

Não procuremos exegeses a muitas respostas de Mira Celi, pois é tida como sonâmbula, e pode, devido a qualquer impertinência, perder-se de todo, embora reapareça inexplicavelmente em todas as solidões ou em quase todos os delírios da febre.

A poesia e o mistério são inconsúteis. Fiquemos, pois, com as sábias palavras do poeta, citando na íntegra o belíssimo fragmento XVIII do Canto I – *Fundação da ilha*:

*Éguas vieram, à tarde, perseguidas,
depositaram bostas sob as vides.
Logo após borboletas vespertinas,
gordas e veludas como urtigas*

*sugar vieram o esterco fumegante.
Se as vísseis, vós diríeis que o composto*

*das asas e dos restos eram flores.
Porque parecem sexos; nesse instante,*

*os mais belos centauros do alto empíreo,
pelas pétalas desceram atraídos,
e agora debruçados formam círculos;
depois as beijam como beijam lírios.*

Jorge de Lima e Murilo Mendes foram parceiros na aventura poética, mas de temperamento diferiam. O viajante (interior) Jorge de Lima foi longe, sem sair do Brasil, enquanto Murilo Mendes, com seu jeito meio nômade, não viajou apenas à roda do quarto; aos 51 anos, depois que se casou com a Saudade – Maria da Saudade Cortesão, viajou pela Europa (Bélgica, Holanda, França) e acabou por se radicar em Roma, vindo a falecer em Lisboa, em 1975. Mas, se diferiam em temperamento, coincidiam no fascínio de mesclar o real e o imaginário, sem que isso implicasse numa artificial adesão a modismos. Sobretudo, tinham em comum a liberdade de rasurar fronteiras e delimitações para chegar ao cerne de quem se é.



Murilo Mendes (1901-1975) sintetizou assim o espírito de sua poesia, nesses trechos da *Microdefinição do autor*, em que explica porque se sentia *compelido ao trabalho literário*:

[...] pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dioniso...

Do Modernismo, Murilo Mendes se apropriou da liberdade. Quanto ao resto, dedicou-se àquilo que verdadeira e unicamente lhe importou desde sempre, a captura dessa fibra do eterno no imanente. E o fez justamente desrespeitando a fronteira realidade-irrealidade, o que o torna irmão de Jorge de Lima.

Para isso, usou de todos os instrumentos que a liberdade lhe facultava. Foi cerebral, dramático, apocalíptico, lírico, surrealista, hermético, antilógico. Deu as costas à realidade imediata, embora a realidade sempre de alguma maneira acabasse caindo-lhe nas mãos. A vida inteira foi um “menino experimental”, que se *recordava* de estranhas associações num espaço de muitos nomes e sem data; retinha a alma da infância, além e apesar do espírito do adulto:

O menino experimental não anda nas nuvens. Sabe escolher seus objetos. Adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança com eles. Conversa-os.

Sempre surpreendente, junta elementos díspares e compõe com mínimas palavras enigmas completos. Foi o mais visual de nossos poetas: a imagem não só antecedia o pensamento, mas era sua própria formulação:

*Os cavalos da aurora derrubando os pianos
Avançam furiosamente pelas portas da noite.
Dormem na penumbra antigos anjos com os pés feridos,
Dormem relógios e cristais de outras épocas, esqueletos de atrizes.*

Em sua procura infatigável da alma (sua e das coisas), não fazia concessões à rasa racionalidade que tanto nos empolga e resseca:

*Preciso conhecer meu sistema de artérias
E saber até que ponto me sinto limitado
Pelos sonhos a galope, pelas últimas notícias de massacres,
Pelo caminhar das constelações, pela coreografia dos pássaros,
Pelo labirinto da esperança, pela respiração das plantas,
E pelos vagidos da criança recém-parida na Maternidade.*

Murilo Mendes viveu longos anos no exterior, mas a alma nunca deixou de ser brasileira. Entretanto, não foi nem nacionalista nem cosmopolita; trouxe para a poesia o Brasil e Minas Gerais a seu modo. Com o tom humorístico dos poemas de *História do Brasil* (1932) ironiza não só a seriedade burguesa com seu grandiloqüente culto do sublime e do patriótico, como também a exagerada compulsão oposta dos inúmeros verde-amarelismos e antropofagias de efeito. Mais tarde haveria de evocar num admirável painel – *Contemplanção de Ouro Preto* (1954) – a história e a ambiência de Ouro Preto, já num diapasão de alta carga lírica. Ajuda a recompor, com o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e a prosa de Manuel Bandeira em *Guia de Ouro Preto*, a alma transviada dessa cidade-mãe de Minas Gerais e do Brasil.

Em 1934, Murilo Mendes converte-se ao catolicismo, por ocasião da morte do amigo, pintor e poeta Ismael Nery. E em 1935 escreve com Joge de Lima o já mencionado *Tempo e eternidade*, a que se segue o que bem pode ser considerado o cerne de sua produção poética (e atente-se, num primeiro momento, para a expressividade dos títulos), *A poesia em pânico* (1938), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944), *Mundo enigma* (1945) e *Poesia liberdade* (1947). Sua lírica passa a ser uma diuturna luta para conciliar Deus e o Diabo, o Bem e o Mal, o Espírito e o Corpo. Acentua-se uma certa exacerbação caótica, num clima onírico e alucinatório. E o que é mais, passa-se a transitar – como bem observa Ivan Junqueira – “em regiões juncadas de sombras e assombros”, decerto pouco afeitas ao rigor epistemológico com que o racionalismo moderno estende e emaranha o seu fio de Ariadne à procura de um reconfortante (e ridiculamente burguês) indício de comportamento sensato por parte do ser humano, esse naufrago da razão que se debate sob o cerrado e bendito fogo das *undisciplined squads of emotion*. Assim:

O mundo começava nos seios de Jandira.

Depois surgiram outras peças da criação:

Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,

*(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos.)
 E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.
 E surgiram sereias da garganta de Jandira:
 O ar inteirinho ficou rodeado de sons
 Mais palpáveis do que pássaros.
 E as antenas das mãos de Jandira
 Captavam objetos animados, inanimados,
 Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.
 E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar
 Quando Jandira penteava a cabeça...*

Ao se mudar para o exterior, praticamente havia encerrado sua obra, mas não silenciou, tornou-se conhecido e teve tradutores da altura de Giuseppe Ungaretti, Dámaso Alonso e Angel Crespo. E escreveu as memórias de *A idade do serrote* (1968) e um curiosíssimo *Retratos-relâmpago* (1973), que contém alguns brilhantes, por vezes enigmáticos até o hermetismo, mas sempre vivíssimos retratos, como este (retrato-homenagem) de seu parceiro Jorge de Lima:

Jorge morreu. — Aonde!

As negras flores de Jorge. As negras Fulores de Jorge. As negras — furores de Jorge. O Cristo poeta de Jorge. O Cristo porta de Jorge. As Antecristas de Jorge. Os puros calungas de Jorge. As alagoas de Jorge. As vastas ôndeadas de Jorge. Os Mundaús de Jorge. As alamandas de Jorge. As alamedas de Jorge. Os trilemas de Jorge. As geografias de Jorge. As infâncias de Jorge. As eternidades de Jorge. Os tempos multiplicados de Jorge. Os templos multiplicados de Jorge. A leptologia de Jorge. O sufismo de Jorge. A desmalícia de Jorge. As seringas de Jorge. O Zozilhar de Jorge. As Miracelis de Jorge. As Miraterras de Jorge. As Celidônias de Jorge. As solidônias de Jorge. E os guaiamuns de Jorge.

O monumento a Orfeu, de Orfeu.

E pois, diversos eram Jorge de Lima e Murilo Mendes, não obstante serem irmãos d'alma, como o foram os tão diferentes Augusto Frederico Schmidt e Joaquim Cardoso, ambos vítimas de uma fidelidade (ou fatalidade) de duas faces e contraditória: Schmidt, de um lado, homem de negócios bem-sucedido, aparentemente frio e calculado (para não dizer calculista), e de outro, poeta, que se mantinha fiel à sua indefesa origem humilde, à mercê de um caudaloso e irreprimível sentimento. E Joaquim Cardoso, *mutatis mutandis*, de dia engenheiro, exímio calculista de resistência de materiais, capaz de manter de pé as etéreas estruturas do arquiteto onírico Oscar Niemeyer, e de noite, poeta que já não precisava medir contexturas para alçar vôo, liberto das amarras de concreto armado. Um, esparramado até quase a algaravia; o outro, contido até quase o silêncio. Ambos, divididos, cada um a seu modo, mas poetas na alma.



Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), desde a sua estréia com *Canto do brasileiro* (1928), reagiu aos achaques modernistas, aos piadismos, àquela visão epidérmica e perfunctória do Brasil, sobretudo ao pitoresco:

*Não quero mais o Brasil
não quero mais geografia
nem pitoresco.
Quero é perder-me no mundo
para fugir do mundo.*

Schmidt procurava no Modernismo – como Cecília Meireles, Jorge de Lima e Murilo Mendes, preservadas as diferenças – a liberdade de buscar certas insondáveis coordenadas anímicas, usando de uma forma livre, mas nunca desbragada, de modulações amplas e ressonâncias bíblicas, ao estilo claudeliano. Sobressaem seus sonetos brancos, de ritmos intercalados, em que – segundo Sergio Milliet – “tentava uma forma que, embora ampla, ventilada, livre,

não se afastasse em excesso da tradição, não chegasse mesmo a quebrar todas as leis da metrificacão”.

Numa série de livros que Manuel Bandeira não hesitou em chamar de admiráveis, Schmidt foi poeta de uma exacerbada visão romântica e religiosa. Seus temas eram o amor, a infância, a morte, o mistério da vida, permeados de um sentimento de solidão e insolubilidade. Foi romântico e, ao mesmo tempo, moderno, duas proposições que, em absoluto, não se contradiziam (nele). Oscilou entre uma poesia em que se notam os ecos ingênuos e mórbidos dos românticos brasileiros Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo e a ânsia mística dos poetas católicos Claudel e Peguy. A amplitude dos ritmos também oscilou conforme as modulações da alma. Mas foi sempre grave e profundo, por vezes de uma gravidade quase apocalíptica.

O autor de *A fonte invisível* talvez aspirasse a ser um clássico dos sentimentos e um romântico da expressão, cheio de uma aspiração d’alma que se desbordava *malgré lui* até quase à desordem, em busca de uma realidade que transcendesse à mesquinha realidade que o acorrentava. Sua maior fidelidade foi para com o poeta noturno que, entretanto, amanhecia ladino homem de negócios e polêmico conselheiro do presidente JK. O poema “Noiva” é caracteristicamente schmidtiano:

*Noiva, acaso és a real afogada?
És a louca do rio, noiva?
Se não és, por que cantas assim?
E te enfeitas de flores?
Se não és, noiva, por que morres?
Por que levam teu corpo branco
Para tão longe — noiva — para tão longe?
Se tu és a que eu conheci menina
Por que não estás dormindo sobre o meu peito, sossegada, noiva?*



Joaquim Cardozo (1897-1978), por sua vez, lutou com as limitações que a matéria impunha à liberdade da alma, como se lê neste pequeno mas magistral poema chamado “Tempo de consciência”:

*Oh! distâncias dos pensamentos!
Que unidades empregarei para medir
Vossos caminhos?
Quando a mim vierdes, dos recessos da memória,
Que medidas poderei aplicar ao vosso espaço?*

Mas vinde... vinde até mim... até mim: encruzilhada.

Segundo Carlos Drummond de Andrade, Cardozo foi “modernista mais ausente do que participante” (prefácio ao livro *Poemas*, 1947), dado o seu extremo pudor e discrição, o que o fez estreitar em livro apenas em 1947, embora reunisse produções que já datavam de 1925. De certo modo, Joaquim Cardozo espiritualizou ou, antes, explicitou a alma do regionalismo objetivo de Ascenso Ferreira, dando-lhe tratamento reflexivo, por vezes impregnado de preocupação social, mas jamais panfletário (era uma dimensão social vista pelo lado de dentro das criaturas), sendo ele – conforme Alfredo Bosi – “uma das raras vozes da nossa poesia capazes de soldar lisamente as fontes regionais (no caso pernambucanas) e o humano universal”. Sobretudo, era capaz por vezes de uma contenção aforística em que beirava o indizível, como neste “Só”, que vale a pena reproduzir:

*Sou o mais só

O mais só deste mundo.
Por isso contra mim
Os galos cantam
Ladram os cães.*

Facilmente.

Sem trabalho em mim mesmo me absorvo

Indefinidamente.

Aplicava-se a Joaquim Cardozo o que disse de Dante Milano Augusto Frederico Schmidt, por ocasião da estréia deste (*Correio da Manhã*, 31/10/1948): “Trata-se de uma difícil, rara e misteriosa presença de poeta.” Ademais, compartilhava com Dante Milano dessa contenção, pudor e discrição, que os fizeram, de certa forma, desaparecer em meio ao tumulto que se fazia à sua volta.



Por direito de nascença e de convívio, Dante Milano (1899-1991) é da geração modernista, amigo de Manuel Bandeira, Jaime Ovalle, Osvaldo Costa, entre outros, participante das famosas rodas da antiga Lapa boêmia do Rio de Janeiro, não obstante ter estreado em livro apenas em 1948 (*Poesias*). Por direito de fatura é um dos maiores poetas brasileiros, só que avesso às duas formas que se digladiaram no Modernismo e na geração pós-modernista de 45: a quente licenciosidade lingüística e a fria, gelada preocupação formal. Dois extremos que soube evitar, graças a seu talento.

A sua forma *é* o seu conteúdo, o seu pensamento *é* a sua emoção, ou, como o disse argutamente um seu parente consangüíneo, Ivan Junqueira, Milano contraria “as tendências efusivas e algo emocionais da poesia brasileira – mas não, necessariamente, as da poesia de língua portuguesa”. Assim – ainda segundo Ivan Junqueira – “cultiva uma poética do pensamento, o que não significa de modo algum, que sua expressão haja renunciado à emoção”. Organicamente, fundem-se. Em outras palavras, foi um emotivo que por razões de temperamento se policiou, sem entretanto sacrificar nem a emoção nem a expressão.

No melhor dos sentidos, em sua longa vida de pouco editar, mas não de escrever, e é bom que se frise a diferença, Dante Milano tornou-se um dos mais *civilizados* poetas brasileiros, além de tradutor, coerentemente parco, na quanti-

dade, mas rico e vivido na qualidade, não só de Baudelaire como daquele que teria sido sua maior paixão literária, o xará Alighieri.

Ademais, não fosse isso uma decorrência natural de seu temperamento, foi um raro exemplo – como de resto, Joaquim Cardozo – de total desapego às mundanas glórias literárias. Não se deixou em nenhum momento ofuscar pelo circo literário, o que se reflete, inclusive, e já agora em prejuízo para a literatura, em seu quase total esquecimento no Brasil, nos tempos que correm.

Para ilustrar o que foi dito, veja-se, nessa passagem de seu poema “Meditação da carne”, a emoção contida, e nem por isso menos intensa, de um sensualismo que é, ao mesmo tempo, a rigor, uma profissão de fé na alma, com sua riqueza diferencial, que não se rompe nem se divide ou se fragmenta. Vale como um digno *finale*, que desfaz com grande requinte poético aquilo que foi dito no início deste ensaio, o equívoco de se considerar a poesia brasileira como sendo apenas epidérmica e destituída de verticalidade. Ela o tem, a seu modo próprio e peculiar, mas não se confunde com nenhum modelo importado:

Que mistério há na carne?

Nela, que cheiro de alma!

De que tecido é feita

A carne, de que suave

Seda que não se rasga?

Ao querermos rasgá-la

O que se dilacera

É a nossa própria alma,

E é como se insaciáveis

Mordêssemos um mármore.

E adiante, a coda, que se inverte para fundir o corpo na alma, numa unidade indestrinçável, que o espírito sábio – e por ser sábio – apenas observa, sem interferir:

*Que mistério há na carne?
Nela, que gosto de alma!*

*De que tecido é feita
A alma, de que inefável
Gaze que não se rasga?*

*E ao quisermos rasgá-la
O que se dilacera
É a nossa própria carne.*



Thomas Carlyle, de James Whistler
Corporation Art Gallery, Glasgow

Carlyle e o Brasil

JOSÉ ARTHUR RIOS

Nossa história das idéias encerra muitos mistérios. Um deles, sem dúvida, é a influência de Thomas Carlyle sobre bom número de escritores brasileiros. Que poderia haver de comum entre o pensador escocês, de raiz puritana, de estilo tortuoso e obscuro, e essa gente inquieta do trópico, mestiça de raça e eclética de idéias e costumes? No entanto, o autor de *Sartor Resartus*, impregnado de literaturas e filosofias alemãs, aparece citado e recitado na prosa de vários brasileiros do século XIX ao atual.

O personagem de um inditoso romance do historiador Rocha Pombo, nas alturas de 1905, incluía os livros de Carlyle “na excelsa família olímpica” em que figuravam Goethe, Ossian, Ibsen e quejandos. Isso em novela que se intitulava *No hospício*. Segundo Araripe Júnior, Rui Barbosa não podia se comparar a Carlyle (quem o teria comparado?). Capistrano de Abreu criticava outro Abreu, Casimiro, por lhe faltar o choque do eu e do não-eu (?) característico da obra de Carlyle – que choque era esse não se sabe, e em que obra também se ignora. Para Euclides da Cunha, a humanidade só compreendia “vermes rastejantes

Sociólogo, ensaísta, professor do Depto. de Sociologia e Ciência Política da PUC do Rio de Janeiro. Autor de *Raízes do marxismo universitário*.

ou tipos excepcionais, encarnações de heróis celebrados por seu velho mestre Carlyle”.¹

Respiguemos essas citações em autores que floresceram entre 1896 e 1914. Mas, no limiar do Modernismo, nem mais nem menos que Monteiro Lobato, ao comentar a figura de Henry Ford, não encontra para ele melhor símile do que o autor da *História da Revolução Francesa*: seria “grande homem do tipo heróico de Carlyle”. E, usando a classificação de Oliveira Vianna, incluía-o entre os idealistas utópicos tipo Rousseau e Marx, e o opunha aos idealistas orgânicos.²

Jackson de Figueiredo, quando jovem, escrevendo, em 1914, a seu amigo Edgard Sanchez, citava Carlyle contra a burguesia, a civilização burguesa, e manifestava seu entusiasmo pela *História da Revolução Francesa*, pela figura de Napoleão, capitulado pelo pensador escocês entre os heróis.³

Nos últimos decênios do século XIX e nos primórdios do século XX, Carlyle, entre outros, era leitura corrente dos nossos bacharéis. Ao lado de Comte, Marx, Michelet, Tönnies, etc.

Assim, aparece nas leituras da nossa elite, retratada por Gilberto Freyre. O próprio sociólogo pernambucano não hesita em classificá-lo entre os autores indispensáveis à compreensão dessa época, dos seus claros-escuros e transições. Foi mais longe: ele próprio, Gilberto, gravou na portada de seu livro *Ordem e Progresso* uma frase de Carlyle – “Reality, if rightly interpreted, is grander than fiction.” E, na sua *Sociologia*, inclui o escocês entre os “introspectivos” que, não se contentando com dados quantitativos, buscam penetrar na psicologia, na intimidade dos grupos.⁴

Não pretendemos esgotar as referências. Bastam, no entanto, essas citações para mostrar a importância de Carlyle no ideário de tantos autores brasileiros.

¹ Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, v. VI, pp. 99, 209, 285, 405. Curiosamente, João Cruz Costa não o cita na sua *História das idéias*.

² Ap. Martins, *ibid.*, p. 385.

³ Arquivo de Jackson de Figueiredo no IHGB.

⁴ Gilberto Freyre, *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro, 1959, v. I, p. 266, II, VII; e *Sociologia*. Rio de Janeiro, 1962, t. 2^o, p. 395.

A que se deve essa influência? A resposta a essa pergunta só pode ser encontrada no pensamento original do escocês e na busca de possíveis afinidades com o *ethos* brasileiro; porque um escritor pode influenciar outros diretamente, pelas suas próprias idéias – e também pelas que outros lhe atribuem.

Carlyle foi, no seu modo e tempo, um idealista. Seu pensamento se alimentara, pela formação presbiteriana, de raízes calvinistas, coadas no leite materno, e no romantismo alemão, inspirado em Goethe e Fichte, sobretudo no primeiro, que chegou a tê-lo como filho espiritual e cuja obra o escocês traduziu. Do presbiterianismo recolheu a idéia de uma comunidade de eleitos, apostados num ideal de perfeição moral e solidariedade familiar. O rigor ético tornou-se a regra de bronze pela qual pautou sua vida, seu destino.

Em Goethe e Fichte julgou encontrar o mesmo idealismo espiritualista que impregnara o mundo de sua mãe no qual fora criado. Para ele, o cristianismo de Goethe era resultado de uma sensibilidade espiritual conjugada a uma profunda vivência humana. Daí a atração que, desde cedo, sentiu pela literatura alemã, por ele tida como altamente inspiradora e profundamente idealista.⁵

Para Carlyle todo o problema da existência consistia em encontrar valores espirituais em que basearia a conduta e as instituições humanas, numa sociedade, para ele, intrinsecamente má, lavrada pelo materialismo e pelo “mecanicismo” – no que entendia uma perversa fascinação pela técnica – de princípios de século XIX e, por ela, escravizada à maldade e ao demonismo. Esses valores que defendia independiam de uma crença marcada. Carlyle era espiritualista, mas agnóstico.

Segundo o historiador escocês, a tarefa essencial da humanidade consistia em achar um ideal genuíno cujo modelo subliminar seria a Igreja escocesa – embora Carlyle tivesse abandonado suas crenças cristãs, esquecendo a formação que o teria encaminhado ao ministério pastoral na sua juventude; mas nunca se tornou ateu acabado e sempre repudiou toda forma de cinismo.

⁵ Fred Kaplan, *Thomas Carlyle. A biography*. University of California (1983), 1993, p. 67.

Toda criação humana no mundo seria para ele produto do ser moral que não pode ser reduzido aos estreitos confins da definição lógica e da história objetiva. Chegou a pensar que o ministério espiritual e o poder são independentes de sistemas específicos de crenças e de suas instituições — e nisso se afastava do Cristianismo. Nem se fale no poder do dinheiro, nas glórias mundanas, pelas quais Carlyle sempre nutriu o maior desprezo. A prosperidade e o sucesso lhe chegaram de certa forma; independentes de sua vontade. A primeira fase de sua vida foi de duras privações e o sucesso literário não lhe amoldou a natureza bravia, como não lhe adoçou a prosa arestosa.

Por isso mesmo, sempre se sentiu atraído, em suas admirações e amizades, por certo tipo de idealista, rebelde às conciliações carreiristas, na política e nas letras. Daí sua afinidade e longa amizade com o libertário italiano Giuseppe Mazzini, com quem conviveu e cuja vida, sofrida e abnegada de exilado, longamente acompanhou, até a morte do amigo. Ambos acreditavam, no dizer de um moderno biógrafo de Carlyle, que “o idealismo moral e espiritual era o determinante necessário de qualquer mudança política e social”, o que o extremava dos revolucionários da época. O radicalismo de Carlyle, impregnado de idealismo romântico, não se identificava com qualquer confusão entre fins e meios. Em tudo, “a harmonia do coração era mais importante que as divergências quanto a sua aplicação prática.”⁶

Esse idealismo de Carlyle sempre exerceu grande atração sobre seus jovens contemporâneos que o viam como líder espiritual. Assim o consagraram em comvente cerimônia quando, na altura de seus 70 anos e no pináculo da fama, foi investido da dignidade de Reitor da Universidade de Edinburgo, onde estudara. Essa gente jovem sempre o acompanhou desde seus primeiros escritos.

Não há como fugir ao paralelo com Rui Barbosa. Esse público, desencantado da realidade pobre dos contemporâneos e perpetuamente disponível, insensível ao prestígio dos medalhões e indiferente à sedução do materialismo —

⁶ Id., *ibid.*, pp. 208, 339.

na época não se falava em consumismo – foi o que aplaudiu Carlyle em Edimburgo. Foi o mesmo que festejou Rui na aula magna da Faculdade de Direito de São Paulo. Que se deixaria levar, nos anos 30, pela sedução do integralismo de Plínio Salgado, na sua fase de regenerador e tribuno. Como correria, mais tarde, a aplaudir Carlos Lacerda nas praças do Rio; e tantos outros que moveriam, nesses jovens corações, uma fibra moral, não desfeita pelo cinismo materialista e pela demagogia.

Expressivo o calor com que a obra de Carlyle foi recebida nos Estados Unidos, onde colheu, pela intermediação de Emerson, outro idealista, menos combativo e obscuro, seus primeiros sucessos literários. Além da identificação da jovem República americana às crenças e valores da dissensão puritana, trazida da Inglaterra pelos tripulantes do *Mayflower*, e ressoante na obra de Carlyle, respondiam os jovens americanos, nos Estados Unidos desse meio século, varado de mercantilismo e baixa corrupção, com o apelo ao culto dos heróis. Essa admiração pelo escritor não foi sequer abalada, anos mais tarde, pela sua defesa paradoxal do escravismo e sua solidariedade, na Guerra da Secessão à causa dos Sulistas, o que horrorizou seus amigos americanos e ensejou retificações de Emerson.

Parece-nos que ao leitor brasileiro do fim do Império e de começos da República falava, na obra de Carlyle – sobretudo nos seus primeiros livros, talvez lidos em francês – seu radicalismo moral que se compadecia de uma adesão constante aos valores da tradição e da continuidade histórica; e sua aversão às revoluções. Autêntico vitoriano, apesar de igualmente oposto a *Whigs* e *Tories*, a liberais e conservadores, na versão inglesa, sua concepção última era a de uma “estabilidade social ortodoxa”.⁷ A seu ver, o progresso, na sua versão vitoriana de avanço indefinido da ciência e de aperfeiçoamento da máquina, seria mera barganha com o demônio. Não fazia por menos. Na sua ideologia não havia lugar para o positivismo, nem para o “mecanicismo” – depois se chamaria tecnicismo – que tomava conta da sociedade a par das idéias evolucionistas de

⁷ Id., *ibid.*, pp. 134-35.

Darwin e das modernas tecnologias, que nunca deixou de ridicularizar. Referiu-se sempre depreciativamente à locomotiva e ao tear mecânico; apesar de viajar de trem e de bem vestir-se.

Fixado no indivíduo e não na coletividade, muito menos na “abstração chamada humanidade” – acreditava que a preocupação de cada indivíduo não devia ser a expansão material, mas “impor a seu cotidiano os padrões morais e espirituais mais elevados”.⁸

À mentalidade *fin de siècle* no Brasil, ao temperamento conservador da nossa elite, devia sensibilizar essa espiritualidade agnóstica, como seu tipo muito particular de secularização. O pensamento de Carlyle, seu laicismo moral sem religião devia atrair os disponíveis da época, como também seu individualismo irredutível, casado ao consabido pendor tradicionalista.

Esse idealismo conservador não escapou a outro leitor de Carlyle, de grande influência no Brasil. Eça de Queirós pensava talvez nos *Heróis* quando escreveu que Carlyle não passava de “um devoto da força do idealismo heróico, dos gênios providenciais”. Para Eça, que o viu com notável lucidez, “foi o homem que a burguesia inglesa chorou como seu grande retórico, o cantor em prosa de suas qualidades representativas, num instante em que os interesses comerciais e industriais passavam à frente dos demais interesses encarnados nos *landlords*”.⁹

Era uma época cortada de contradições. A alienação dos bem pensantes abria espaço para um cinismo larvário enquanto o estoicismo de uns poucos proclamava o valor do herói acima das circunstâncias da história, acima, sobretudo, da multidão, cuja psicologia era analisada por outro ideólogo, Gustave Le Bon, muito lido e estimado entre nós.

Não é de estranhar essa convivência de cinismo e um tipo de idealismo carlyleano. Guillermo Francovich, mostrou esse paradoxo: “Umás vezes o temor de parecer ridículo revelando delicadezas sentimentais, outras vezes a desconfiança no próprio juízo moral, conduz o temperamento idealista ao desdém

⁸ Id., *ibid.*, p. 277.

⁹ Ap. Djacir Menezes, *Crítica social em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro, 1950, p. 95.

dos valores morais... O idealista que não quer passar por ingênuo – e que, no entanto, acredita ingenuamente que para atuar no mundo das realidades práticas deve-se renunciar a todas as realidades espirituais – pode incorrer em um cinismo desconcertante e insincero desta espécie.”¹⁰

Paulo Mercadante descreveu a “consciência conservadora” das nossas elites, apontando, como alguns de seus traços marcantes, a conciliação entre o liberalismo, a escravidão – e o ecletismo, tudo levando a uma “ideologia da mediação”, a uma filosofia do “contudo” que repelia os extremos e buscava o justo meio.

Acrescente-se o temor da anarquia, já por nós estudado,¹¹ fantasma presente e atuante em todas as manifestações políticas do Império e na República. Por anarquia entenda-se a insurreição dos escravos. (Hoje, leia-se, a “descida” das favelas, a reforma agrária, etc.) “As reações conservadoras diante dos fatores imanentes e situações determinadas consistiriam”, escreve Mercadante, “em atitudes habituais e, nesta situação, o pensamento tranqüilamente aceita o existente, como se fora a exata ordem das coisas e do mundo.”¹²

Não nos referimos, é claro, ao heroísmo como virtude individual, bravura ou espírito de sacrifício – pela pátria, por Deus, por um ideal mais alto; mas ao heroísmo como ideologia que confere ao indivíduo privilegiado, ao homem providencial, a missão supra-histórica e salvífica de resgatar um povo ou uma época, algo, enfim, como uma forma de messianismo.

Nesse contexto ideológico é que se encaixa ao que nos parece, a admiração pelo autor dos *Heróis*. O Heroísmo, assim com maiúscula, descompromete o intérprete de uma análise social que pode levar a frustrações e desmitificações; e o impele a justificar as soluções de força.

Onde a influência de Carlyle aparece, confessada e desassomburada, é, curiosamente, no pensamento de Rui Barbosa: “Ninguém poderá desvanecer-se”,

¹⁰ Guillermo Francovich, *El Cinismo*. México, 1961, pp. 61-62.

¹¹ José Arthur Rios, “Anarquia e organização. Uma antinomia do pensamento político brasileiro”, in *Carta Mensal*, nº 255, pp. I-15. Rio de Janeiro, 1976.

¹² Paulo Mercadante, *A consciência conservadora no Brasil*. Rio de Janeiro, 1980, pp. II, 227.

escrevia ele em 1895, “de ter percorrido intelectualmente a Inglaterra, se não ousou uma excursão pelas regiões *sui generis* da obra de Carlyle, que parece confinar, por um lado, com Shakespeare, por outro com a Alemanha de Goethe, Schiller e João Paulo Richter.”

Tudo mais que se segue revela a intimidade de Rui com a obra do escocês. Cita todos os seus livros, dos mais importantes, até os panfletários. Desce a minúcias na análise de seu pensamento, para concentrar-se no estudo do escocês sobre o ditador do Paraguai, Dr. Francia. Nega a Carlyle natureza puramente “contempladora e cismativa”, chamando a atenção do leitor para o papel que a Ação desempenha na obra carlyleana. Exalta sua reabilitação de Cromwell, dizendo que a famosa biografia “fixou definitivamente o juízo, a admiração e o reconhecimento dos ingleses em relação ao grande Protector.” Qualifica a *História da Revolução Francesa* como “o mais esplêndido poema em prosa que jamais li”. E afirma que o seu Frederico II é “trabalho magistral de restauração histórica e uma epopéia”. Essa admiração, manifesta em tantos trechos do ensaio, não cega o tribuno brasileiro para as inúmeras contradições e incongruências do escocês. “Nenhum pensador pagou mais fidalgo tributo à extravagância, a nos guiarmos na apreciação dele pelos cânones usuais da verdade... Este incôngruo, este heterodoxo mudou, e em certas opiniões, de extremo para extremo.”¹³

A uma amiga, Carlyle, descreveu a si mesmo como “monstro”, composto de tudo que os *Whigs* abominam: “um radical e um absolutista”. Democrata, atacou a expansão do direito de voto que, no seu entender, rebaixaria progressivamente o nível da competência na legislatura. Criticou acerbamente o sufrágio universal. Entre os seus “Heróis” alinhou Rousseau, mas com evidente má vontade. Assentou que “o universo é uma monarquia e uma hierarquia e proclamou a necessidade do princípio hereditário.” E dava como exemplo da inviabilidade da democracia – a América.¹⁴ Chegou a louvar a sagacidade [*sic*] de Maquiavel.

¹³ Rui Barbosa, *Cartas da Inglaterra*. São Paulo, 1929, p. 193 e segs.

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 303.

Onde atinge, no entanto, a culminância desses paradoxos é na defesa da escravidão. Segundo ele, para o africano, o cativo seria a suprema caridade, a consagração “do seu perpétuo e inalienável direito a ser obrigado pelos senhores territoriais ao granjeio do pão pelo trabalho”. No entanto, na luta entre o povo miúdo e a aristocracia inglesa dos latifúndios, pela abolição dos impostos sobre o pão, Carlyle colocou-se ao lado do livre-cambismo. E, no que tangia aos direitos dessa classe à instrução, à cultura, sempre foi decidido reformista.

Para ele, as repúblicas da América Latina estariam condenadas para sempre à dependência. Entre elas, nunca, ao que se sabe, incluiu o Brasil. A Rui não passou despercebido esse privilégio quando até os Estados Unidos não escaparam às verrinas do pensador: “O Brasil é a única expressão geográfica dessa parte do mundo que passa quase esquecida nesses trinta e um volumes: sorte invejável quando se vê desfilar, no grotesco museu carlyleano, o préstito das repúblicas hispano-americanas desde o México até a Argentina. Da honra dessa inscrição épica ... escaparam miraculosamente os portugueses da terra de Cabral.”¹⁵

Dentre todos esses tiranos, Carlyle escolheu o Dr. Francia talvez pelas contradições do ditador, feroz e incorrupto, que tomou nas mãos o poder no Paraguai e empreendeu a educação do povo – pelo implacável isolamento do país e a abolição dos princípios liberais, de todo o ideário da Revolução Francesa que detestava.

O ensaio de Rui deve ainda ser lido à luz de sua oposição a Floriano, forma indireta de escarmentar, na contraluz do ditador paraguaio, os excessos do “Marechal de Ferro”.

Idealista e conservador, democrata mas escravista, romântico mas radical cultuador do herói mas racista, Carlyle foi, na realidade, um precursor do pensamento totalitário do nosso tempo. Esses traços discordantes mas obedientes a uma coerência interna ditada pelo seu temperamento e suas crenças básicas e por seu enorme poder de convicção, devem ter seduzido nossas elites. Acenava

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 310.

com uma reforma puramente moral, sem abalos institucionais, muito ao gosto do bacharelismo eclético, nossa marca até data recente.

Spencer observou que Carlyle julgou ter se afastado da fé de seus pais, mas sua visão do mundo, do homem e da ética demonstra que nunca deixou de ser um rígido calvinista. Jorge Luis Borges foi mais longe: “Mais importante que a religião de Carlyle é sua teoria política.” E a define, simplificando, numa palavra – nazismo.¹⁶ Sua redução da história do mundo à biografia dos grandes homens, para ele, causa primordial do processo histórico, sua doutrina dos poucos eleitos, os heróis, contraponto aos réprobos, à canalha, assinalam, nesse atroz, confuso, século XIX, o nascimento ideológico do Fascismo.

Nas suas mesmas contradições – na sua defesa da reforma sem revolução, no seu radicalismo, no seu idealismo espiritualista, desencarnado de qualquer Igreja, na sua defesa da ordem e da tradição, muito escritor brasileiro teria encontrado uma forma conciliatória, muito a nosso modo, capaz de harmonizar inquietações e conformismos, modernidade sem muita mudança, ao gosto de uma mentalidade liberal sem maiores compromissos. Daí talvez esse seu sucesso no Brasil, na transição do século.

Agosto de 2003.

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Prologos con un prologo de prologos*. Madri, 1999, p. 49.

Mário Pederneiras: às margens plácidas da modernidade

ANTONIO CARLOS SECCHIN

~ Vida

Nasceu Mário Pederneiras em 2 de novembro de 1867, no Rio de Janeiro, filho de Manuel Veloso Paranhos Pederneiras e de Isabel França e Leite Pederneiras. O pai era médico e redator do *Jornal do Commercio*.

Estudou no Colégio Pedro II, no Rio, e matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, no famoso Largo de São Francisco, por onde passaram tantos grandes poetas de nosso Romantismo – Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Castro Alves... Como eles, Mário não concluiu o curso.

No período entre 1895 e 1908, juntamente com os amigos Gonzaga Duque e Lima Campos (figuras de relevo na prosa simbolista), fundou e dirigiu vários periódicos, onde também atuou como redator: *Rio-Revista*, *Galáxia*, *Mercúrio* e a célebre *Fon-Fon*, espécie de quartel-general “oficioso” dos simbolistas, do mesmo modo como os

Poeta e ensaísta, doutor em Letras e professor titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Prêmio Sílvio Romero, da ABL, com a obra *João Cabral: a poesia do menos*. Co-fundador da revista *Poesia Sempre* e o seu primeiro editor-chefe.

parnasianos se abrigavam nas páginas da *Careta*. Foi igualmente redator da *Gazeta de Notícias*, taquígrafo do Senado e empregado da Companhia Sul-América.

Casou-se em 1897 com Júlia Meyer. Dos cinco filhos que tiveram, quatro meninas e um menino, duas morreram crianças. Todos foram retratados em seus poemas. Na carreira literária, o destaque ficou com o terceiro lugar que obteve em concurso nacional para “príncipe dos poetas”, no ano de 1913. À sua frente, apenas Olavo Bilac e Alberto de Oliveira.

Faleceu no Rio de Janeiro aos 8 de fevereiro de 1915, em sua casa na Rua das Palmeiras, bairro de Botafogo, deixando quatro livros de poema publicados e um outro pronto para o prelo, além de centenas de textos em prosa jamais coligidos em volume.

~ A obra

A história poética de Mário Pederneiras começa, a rigor, bem antes da publicação de seu primeiro livro, *Agonia*, em 1900. Com efeito, Pederneiras publicara, no jornal *Novidades*, uma série de poemas (cf., adiante, a seção Dispersos), entre 1888 e 1892, que em nada deixavam antever o poeta em que ele se transformaria. O material ali estampado, em sua maioria sob o pseudônimo de J. Júnior, consistia apenas numa frívola e desgastada apropriação de algumas formas e temas românticos, num período em que o estilo há muito se esgotara, aliada a um verniz parnasiano-decorativista à moda de B. Lopes. Afetados e postiços ambientes europeus, galanterias, histórias de adultério (em que o outro é sempre a vítima), nada disso, enfim, merece maior relevo. Foram os anos de aprendizagem, de exercícios metrificadas, uma espécie de “alfabetização” poética que Pederneiras, com acerto, jamais pensou em reunir num livro.

Entre essas tentativas canhestras e a publicação de *Agonia* ocorreu, em nossas letras, o “terremoto” Cruz e Sousa – abalo sísmico, diríamos, subterrâneo, mas bem captado por ouvidos sensíveis, e, no caso de Mário, talvez captado até em excesso. Após os pastiches tardo-românticos, Pederneiras se viu às voltas com a nova maneira simbolista, e por ela deixou-se contaminar de modo integral.

Como em todo aprendiz, nele apareceram, maximizados, os tiques do Simbolismo em seus aspectos mais facilmente imitáveis: a profusão arbitrária, descontrolada, de maiúsculas iniciais em substantivos comuns; o exagero na manipulação dos elementos cromáticos; a sintaxe arrevesada; o vocabulário elevado e pomposo; o comprazimento na criação de atmosferas mórbidas. Se o leitor julga que exagero, abra ao acaso qualquer página de *Agonia*:

*Basta que claro irrompas
Través o linbo fofo d'Alvoradas,
Para que em longas, quentes baforadas
Sinta-se o olor rural das tuas pompas.*

Os versos acima, com suas pompas, querem dizer que, quando a luz do sol chega, ela traz calor e libera odores... Quem fala é Jó, o personagem bíblico, protagonista do poema, dividido em 6 partes. Confusamente, Pederneiras relata o sofrimento de Jó, a partir de uma noite de insônia. Percorremos a seguir o ciclo do dia, com o surgimento da manhã, a claridade do meio-dia, o entardecer e a chegada de outra noite. O herói amaldiçoa o sol, tem o corpo em chagas, louva o “Deus de Abraão” e por fim vê-se, em sonho, transportado ao Céu. Lá, eis o que o aguardava:

*Auras áureas de instrumentos tanjos
Em palinódias rituais e frouxas
Trazem exalos de saudades roxas
Movimentando a túnica dos Anjos.*

*E Anjos que vêm aflando alados
Sagrando em Glória Jó, d'olhos de círios,
Curvam-lhe à frente a auréola dos Martírios,
Vestem-lhe a Veste dos Purificados.*

Quando, em 1958, Rodrigo Octavio Filho – o maior divulgador e o maior entusiasta da obra de Pederneiras – editou a única antologia até hoje existente da poesia de Mário, reduziu *Agonia* a uma discretíssima amostragem de 16 versos, reservando espaço igualmente exíguo para o segundo livro do poeta, *Rondas noturnas* (1901), presente com 3 de seus 17 sonetos (excluído, também, o longo poema de abertura, “Pórtico da insônia”). Todavia, embora seja também um livro epigônico do Simbolismo, repleto de monjas, martírios, luas, e o preciosismo ecoe a cada passo –

*Rumor de velos noivos se esgarçando
E dessa alvura e palidez doente,
Surges esbaça, leve e transparente
D’Alva de linbo do Luar se alando.*

– a prática da forma fixa ao menos impôs certa disciplina à tendência dispersiva do verso de Pederneiras, fazendo com que, na média, a segunda obra superasse a primeira, sem que, a rigor, qualquer das duas trouxesse contribuição de relevo à poesia brasileira. Nos sonetos das *Rondas* (16 decassílabos e 1 alexandrino) repete-se à exaustão um cenário noturno abrigando manifestações de um estado anímico depressivo e místico. Mário parecia irremediavelmente enredado no cipoal metafísico do Simbolismo, operando-o numa escala diluída, sem nem longinquamente impor-lhe um timbre mais particularizado. O curioso é que, à época, conforme carta-depoimento enviada a João do Rio, e incluída em *O momento literário*, de 1905, quando, portanto, já tinha delineado seu próximo livro, *Histórias do meu casal* (1906), Pederneiras continuava altamente zeloso na propaganda dos méritos de suas obras iniciais. Sobre *Agonia*, registra: “era um livro honesto, sentidamente trabalhado, sem pose [sic] e sem intenções preconcebidas de armar ao efeito”; “procurei para o meu Verso toda uma feição puramente pessoal”; “Foi este o mérito exterior do meu primeiro trabalho. Pôs tonta a indigesta Crítica nacional”. “Este [Rondas noturnas] é, por enquanto, o meu livro bem amado, mais delicadamente feito, ainda mais trabalhado e mais perfeito”. “Não cito versos porque, como bom pai, amo todos eles”. E,

adiante, acrescenta: “*Para maio preparo o meu terceiro livro, todo um poema íntimo de meiguice e sentimento; é a história da minha vida solitária de hoje, inspirada na delicadeza de um convívio docemente sentimental das Árvores e do Mar, do Amor e meus Filhos. Dei-lhe o nome simples de ‘Histórias do meu casal’ e vai ser, espero, o meu melhor livro.*”

De fato, em *Histórias* não temos apenas um novo livro, mas, sobretudo, um novo poeta. Depois dos balbucios neo-românticos, do aprendizado simbolista, Pederneiras, finalmente, encontrava a própria voz: modesta que fosse, era sua. A partir de então, passaria a desenvolver uma comovente fidelidade ao micro-universo da família, da paisagem do bairro, das alegrias e dores de um homem comum, que, de modo despojado, admite só querer falar do que lhe é próximo e palpável. As artificiosas e transcendentais elucubrações de Jó cedem passo ao louvor das coisas pequenas do dia-a-dia. E a esse despojamento da carga metafísica correspondeu, também, um despojamento da carga física do poema, no que ele continha de exibicionismo vocabular ou gongorismo sintático. Falar de maneira simples de um mundo simples pareceu constituir-se na aspiração maior de Mário. O livro já nos prepara para um clima cordial e doméstico desde a dedicatória à esposa Júlia (“*Minha doce e resignada Companheira de Vida*”), e tal clima se confirma no primeiro poema:

*Outros que tenham com mais luxo o lar,
Que a mim me basta, Flor, o que aqui tenbo,
Árvores, filhos, teu amor e o mar.*

Acertadamente, na carta a João do Rio, Pederneiras dissera, a propósito da nova obra, que ela consistia em “*todo um poema íntimo*” – de duas faces, acrescentaríamos: a risonha, da primeira parte (“No vale da ventura”), com um total de 15 textos; e a melancólica, formada pelos 9 textos da segunda parte (“No país da saudade”), pautada pela morte das duas filhas pequenas. Alguns poemas (“Era uma vez”, “Velha mangueira”) ostentam o mesmo título em ambas as seções, possibilitando um interessante confronto de variações animicamente opostas em torno de tema similar.



Arrufos (1887)

Belmiro Barbosa de Almeida

Óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm.

Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A placidez do amor doméstico, na seção inicial, não está longe de evocar um mundo – *mutatis mutandis* – de um poeta confessadamente caro à formação de Pederneiras: Tomás Antônio Gonzaga. Em ambos uma natureza plácida, domesticada, se projeta como o espelho harmônico da ordem burguesa e familiar. Em “Velha mangueira”, Mário chega a comparar o nascimento da fruta ao nascimento de um filho. Os poemas dedicados à esposa são castos, e, também na esteira da sensibilidade árcade, as descrições de Júlia raramente vão além dos olhos, dos lábios ou dos cabelos:

*A tua boca aromada
– Quando o amor abre-a risonho –
É como a porta doirada
Do castelo azul do Sonho.
Nela de noite e de dia
Cantam aves de alegria.*

O pincel paisagista do poeta é bastante sensível às modulações oriundas das mudanças de estação, sendo o outono e o inverno de seu particular agrado estético. Daí, também, a predominância de uma sensibilidade crepuscular, penumbriosa, de entretons, mesmo num conjunto de textos consagrados à celebração da felicidade. Eis como descreve o inverno:

*Que sossego que vai pelas lavouras...
Que mansidão no longo olhar do gado...
A aldeia dorme em paz dias inteiros
Sem que a despertem madrugadas louras,
E o campo e o Céu... tudo abafado
Na tristeza dos longos nevoeiros.*

A segunda parte do livro compõe a travessia do luto de Pederneiras frente à morte das duas filhas. Ela, morte, está presente em todos os textos, a partir dos três “sonetos da dor” que iniciam a seção (“Dor suprema”, “Saudade”, “Voz eterna”), até o derradeiro, “Terra carioca”, que tenta abrir uma brecha contra o sofrimento. Depois de uma experiência de vida em Minas, Mário retorna e proclama seu amor pela “terra carioca”, pois é nela que se daria um oblíquo reencontro com as filhas mortas:

*Aquelas queridas criaturas jazem
Num pedaço de Céu da tua Terra...*

*E assim, longe de ti,
Eu ficaria mais distante delas.*

Um aspecto sempre evocado na avaliação crítica de *Histórias do meu casal* é que a esta obra já se atribuiu a introdução do verso livre na literatura brasileira. A questão é bastante complexa, mas, a nosso ver, foi elucidada por Péricles Eugênio da Silva Ramos (cf. Bibliografia), embora as conclusões a que ele chegou possam ser matizadas. Péricles atribui anterioridade a A. Guerra-Duval, cujo livro *Palavras que o vento leva*, editado em Bruxelas no ano de 1900, já continha poemas em verso livre. E, antes dele, Alberto Ramos publicara em 1898, os *Poemas do mar do norte*, com uma série de traduções intituladas de “prosa ritmada”, na verdade uma espécie de verso livre que não ousava dizer o seu nome. Sem refutar essas anterioridades cronológicas, acrescento ainda que localizei num exemplar de *Palavras* uma dedicatória de Guerra-Duval a Pederneiras, comprovando, portanto, que Mário tomara conhecimento da técnica anos antes de publicar *Histórias do meu casal*. Ora, de que adianta uma “descoberta” sem circulação? Tanto o livro de Ramos quanto o de Guerra-Duval, de pequeníssimas tiragens, passaram despercebidos, não surtiram efeitos em nosso processo literário. Já Mário Pederneiras era poeta de notoriedade, capacitado, portanto, a fazer circular em âmbito bem mais amplo as técnicas de que foi, não diria criador, mas grande divulgador. Por outro lado, é forçoso reconhecer a timidez com que nosso poeta se valia do recurso, a ponto de ser lícito conjecturar se o que ele praticava consistia efetivamente no versilibrismo ou seria apenas a versão (mais moderada) do verso polimétrico. Ou seja: utilização de várias medidas, mas todas compreendidas entre 2 e 12 sílabas, com as cesuras tradicionais, ao que se acrescentava um esquema rímico pouco ortodoxo, mas ainda assim perceptível. Exemplo, ainda de “Terra carioca”:

*Mas hoje a tua vida interna
Sob a vassalagem
Desta agitada estética moderna,*

*Vai-se movendo e transformando tanto,
Que muito breve perderás o encanto
Da primitiva plástica selvagem.*

O que temos? Uma sextilha com rimas a-b-a-c-c-b (nenhum verso deixou de ser rimado), com um octossílabo, um pentassílabo, e, consecutivamente, quatro decassílabos, o primeiro heróico, o segundo sáfico, o terceiro sáfico, o quarto heróico. Versos livres? Melhor inferir uma permanência do antigo sob o manto do moderno, ou, na melhor das hipóteses, uma plácida convivência entre traços arcaicos e algum ímpeto de modernidade. Sim, porque, a rigor, Pederneiras parece um poeta “à beira”: percebe o rumor da iminente modernidade, mas a ela não se entrega. Detecta, de sua casa de arrabalde, os sinais de modernização do Rio, e sobre essa modernização emite juízos ambíguos: ora a celebra como força vitoriosa e irreversível, ora lamenta que ela se efetue às expensas da própria descaracterização da cidade. É o que se percebe com clareza no último livro publicado em vida do autor, *Ao léu do sonho e à mercê da vida*, de 1912. O título conota um “deixar-se levar”, uma impossibilidade de comandar o próprio destino, e essa perspectiva se confirma na maioria dos 26 poemas da obra. Tecnicamente, ao lado da manutenção de pequeno contingente de textos em forma fixa, intensifica-se a experiência do verso polimétrico. Alguns poemas pedagógicos, às vezes meras paráfrases de antigas fábulas (“O corvo e a raposa”, “A bilha de leite”) soam anômalos no livro, com incômodo teor de “ensinamento”. Também se cristaliza uma das principais fragilidades da poesia de Pederneiras: o emprego pouco expressivo do adjetivo. Raras vezes ele se utiliza de uma combinação de adjetivo e substantivo que já não tenha sido consagrada pelo uso corriqueiro. Os exemplos seriam incontáveis, e o procedimento acaba conferindo uma inflexão prosaica (pelo baixo teor inventivo) ao texto de Pederneiras, conforme se constata em “O fado”. Nele, o prosaísmo é ainda acentuado pelo canhestro verso final, onde a palavra “quê” aparece nada menos do que três vezes:

*Sob este Céu tranqüilo de Janeiro,
/.../
Da janela de casa
Eu fico ouvindo os Fados do vaqueiro...*

E que lindos que são os Fados que ele canta.

Ao léu do sonbo e à mercê da vida reforça o que, em Pederneiras, poderíamos denominar de “musa urbana”. É certo que as evocações domésticas subsistem, seja na recordação das meninas mortas, seja no louvor à esposa, mas, agora, o olhar de Mário se quer, sob certos limites, mais externo, capturando, ainda que de forma tímida, algo do frêmito da vida moderna. A noção de travessia ou viagem se patenteia pela inserção estratégica dos poemas que abrem e fecham o volume: “A caminho” e “Parada”. No primeiro, início de aventura, Mário, à maneira épica, invoca a musa para auxiliá-lo a “*encetar mais esta romaria*”, mas talvez a deixe desnordeada ao afirmar: “*Não sei mesmo/ Onde iremos ainda, / Nem qual será o rumo da jornada*”. Curiosamente, o texto derradeiro, em vez de acenar com algum compromisso de apaziguamento (pois intitula-se, como dissemos, “Parada”), retoma circularmente “A caminho”, afirmando o poeta: “*E novamente irei, sem rumo ou rota, / Ao léu do Sonbo / E à mercê da Vida.*” Mas, afinal, que caminhos palmilhou o poeta, no miolo do livro? A rigor, ele pouco modificará sua assumida posição de observador algo distanciado do mundo, em decorrência das “torre do verso” em que confessadamente se instala, e das prerrogativas de saber-se poeta. A poesia funciona, assim, como instrumento que, ao mesmo tempo em que revela o espaço externo, dele resguarda o poeta:

*Nem um leve rumor da agitação da Turba,
Em rude sobressalto,
O seu [de minh’Alma] nobre silêncio perturba...
E alta como ela está, no seu feitio sisudo,
O Pecado, o Terror, os Vícios, o Desejo*

*E os males que consomem
O mundo, o próprio Mundo, o próprio homem,
Tudo,
Eu vejo
Do alto.*

E aqui tocamos num ponto importante: Pederneiras falará *da* rua, mas quase nunca *na* rua. Em “Névoas de inverno”, declara: “*Mas, afinal, com um tempo destes / Nem dá vontade de sair de casa.*” E em “Íntimo”: “*A boa vida é esta: / O sossego normal deste meu quarto / Em luz e paz imerso.*” Por isso, vendo-a de fora (ou “do alto”), ela será Rua, isto é, espaço não especificado, universal. Ao trabalhar nessa escala, que homogeneiza as diferenças em prol de um conceito que englobe todas as ruas, Mário abre flanco para o estereótipo, não apenas quanto à noção do “urbano”, mas igualmente quanto à de seu oposto simétrico, o “rural”, encarado, também “em bloco”, como antídoto aos supostos males da civilização:

*E na larga expansão desta Luz, deste Céu,
Afugentar a Mágoa em que o Espírito entouco
E que a Vida me invade,
E curar um pouco,
Na ingênua habitação do ingênuo tabaréu,
O tirânico spleen dos homens da Cidade.*

O último livro de Pederneiras, *Outono*, com versos escritos em 1914, só foi publicado, póstumo, em 1921. Dividido em 2 partes, “Restos de sol” e “Sob a calma do outono”, com, respectivamente, 4 e 10 poemas, a obra reitera, aprofundando-as, as principais características da poesia de Mário, a partir de *Histórias do meu casal*. O verso polimétrico se estampa com maior ousadia, no choque da convivência, por exemplo, de um dissílabo e de um alexandrino na mesma estrofe:

*É no Outono que a Terra, à luz velhinha e boa
De um por de Sol, que à cisma exorta,
Entoa
A funérea canção da Folha Morta.*

O esquema rímico adquire extrema flexibilidade, conforme se constata na estância inicial de “Noturno”, em que o verso 3 rimará, bem adiante, com o verso 12 (*umidade/cidade*). Intensifica-se o louvor ao Rio de Janeiro, agora também (caso raro) em versão particularizada, como na descrição do “Passeio Público”. A regra, todavia, continua a ser a captação panorâmica do espaço urbano:

*Já te esqueceram a errônea
E arcaica lenda injusta
De Cidade-Colônia,
E te deram às Ruas e à morada
O lindo aspecto que tão bem se ajusta
Aos teus requintes de civilizada.*

O espírito de Pederneiras oscilará entre o louvor da modernização da cidade e o nostálgico apego às suas primitivas configurações. Se o “Elogio da cidade” é poema de mais candente endosso às transformações urbanísticas do velho/novo Rio, em outros passos o poeta se queixará do “*rude rumor da cidade grotesca*” e da “*alma noturna e fria da cidade*”. Que não se estranhem, portanto, as especulações em torno da vida não vivida (e possivelmente melhor) ao moroso ritmo interiorano, em “Terras alheias”:

*Nunca senti de perto,
Real e verdadeira,
A agressiva impressão de uma floresta,
Nem a longa tristeza
De um infinito de campo, almo e deserto...*

*E não conheço bem a natureza,
Brava e honesta,
Nem a paterna
Vida interna
Da atrasada província brasileira...*

Mesmo assim, Mário, no poema, acaba optando, devido a “*um natural sintoma neurastênico / de um legítimo filho da Cidade*”, pela vida na grande metrópole. Curiosa essa definição da modernidade como geradora de doença... Toda a tonalidade deste *Outono* é bastante enfermiça, não apenas na paisagem retratada – “Jardim de outono”, “Noturno”, “Crepúsculo” –, como também na “paisagem” do próprio corpo adoentado do poeta. Alguns poemas aludem à doença e a um lento processo de recuperação (a segunda versão de “Meu cigarro” e “Convalescendo”), mas o acorde derradeiro é o de clara despedida, da vida e do verso. Adeus em tom menor, sem fanfarras, onde, no poema “Trecho final”, o poeta, altivo, vira as costas à cidade, e suavemente se entrega, no aconchego e no acalento da natureza, ao silencioso reencontro de uma paisagem de penumbra que sempre o fascinou:

*Meu livro é um jardim na doçura do Outono
E que a sombra amacia
De carinho e de afago
Da luz serena do final do dia;
É um velho jardim dolente e triste
Com um velho local de silêncio e de sono
Já sem a luz de verão que o doire e tisne,
Mas onde ainda existe
O orgulho de um Cisne
E a água triste de um Lago.*

❧ VISÕES DA OBRA
DE CARLOS NEJAR



Ruínas dos Sete Povos das Missões – RS.

I. *A espuma do fogo:* ancestralidade e vida

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Porque o pampa é um só, não significa que tenha uma única interpretação e inteligência. Por ser múltiplo, e ainda por ser perpétuo, tem iluminado imaginações poéticas nesta vasta região que compreende o sul do Rio Grande do Sul, o Uruguai, o norte da Argentina e o sul do Paraguai. Neste vasto domínio de pradarias habitou escassa gente, cuja atividade maior era a derivada da terra: a criação extensiva do gado, e mais modernamente e localizadas, as diferentes culturas agrárias, em especial as da soja e do trigo. A imensa planície condiciona um modo de ser peculiar e por isso, no Rio Grande do Sul, a Geografia é tão importante quanto a História.

Cenário incessante de lutas entre brasileiros e castelhanos, o pampa encerra um imenso capítulo de façanhas; é o espaço outrora denominado “Terra de ninguém”, em que valia a cláusula do *uti possidetis*; é o espaço que recebeu povoadores de toda a parte do mundo; é o espaço para onde os padres jesuítas espanhóis convergiram em seu afã de disseminar a fé católica, aqui deixando testemunhos arquite-

Romancista e crítico gaúcho. Doutor em Letras na PUC-RS.

tônicos que ainda nos assombram pelo inusitado de uma fé que trouxe os guaranis do Neolítico à Renascença.

É este pampa mítico e ao mesmo tempo íntimo que serve, mais uma vez, e de modo exemplar, para o último trabalho publicado de Carlos Nejar, *A espuma do fogo* [Cotia: Ateliê Editorial, 2002], constituído de um poema de 2.791 versos que, sonantes pela voz de quem o declame, revela uma única melodia que vai do início ao fim, eletrizando os ouvidos de quem escute. Há rimas inesperadas, estranhas e sempre fascinantes. Há uma cadência que persiste nos ouvidos mais duros. É o verso transformado em música. Essa música, aliás, é uma das características do poeta, uma constante que vem desde o primeiro livro. Ademais, encontramos o vocábulo certo, num movimento raro na atual poesia brasileira. Recuperando recursos esquecidos do idioma, ele os atualiza, dando-lhes novas conotações semânticas, contribuindo, assim, para seu enriquecimento.

Poeta que não se perde nas armadilhas do nome feito e da consagração, Nejar tem continuamente demonstrado que seu verso vive, e melhor do que isso: que se robustece e inquieta.

Reconhecemos aqui sua eloqüente dicção metafórica, manifestada pela grandiosidade e pelo épico; sabemos que se trata de um livro de Nejar desde a saída. É sim, puro Nejar, o Nejar de obras progressas; mas como o poeta se renova, *A espuma do fogo* é poesia que nos diz algo diferente, e essa novidade está no prestígio da memória como ente disperso nas mil evocações sugeridas no texto.

Poderíamos situar este poema como um longo inventário emocional, em que o pampa serve de cantochão afetivo a outras querenças: as cidades do Rio Grande, as Missões Jesuíticas, a casa grande da estância gaúcha, o rio Guaíba, o vento Minuano, os vinhedos, os arrozais, os cenários da Praça de São Marcos, as margens do Sena.

Sobre tudo, paira a idéia de Deus, a quem o eu-poético lança seus desejos, suas dúvidas e suas esperanças.

O poema é composto como um poderoso rondó – nem tanto o poético, mas o musical, o que volta obsessivamente um tema: o pampa. É o pampa que

estabelece esse diapasão, essa pedra de toque de todos os outros temas, e é o pampa a que o poeta recorre em sua pertinaz busca de sua apaixonada necessidade de transcendência: *E pampa, esquecer-te, / como, se não posso?*

Aqui, o eu-poético confunde-se com o próprio autor. Longe do pampa, mas a ele ligado umbilicalmente, o poeta propõe a si mesmo uma pergunta deflagadora: é possível esquecer o pampa? E a resposta dá-se por uma outra pergunta que, no sentido afirmativo, consagra Nejar ao pampa, e o pampa a Nejar. O que poderia ser a marca de uma obsessão paralisante é, para o poeta, um estímulo ao conhecimento e afinidade. O pampa, assim, não se coloca somente em sua inexorabilidade lendária: Nejar sabe trazer o pampa ao domínio que ele bem conhece: a palavra. É a palavra que tudo salva, é a palavra que resgata e representa.

Trata-se de um pampa que ganha corpo e vida através do verbo. Não que se transforme em objeto estilizado e, portanto, astênico; por sua palavra exímia, o pampa ganha todas as marcas de sua perenidade, e o que é abstrato torna-se concreto por via da palavra.

Não há, em *A espuma do fogo*, a presença, visível e concreta, da temática do amor, tão cara a Carlos Nejar; mas é o amor que cimenta os versos entre si, que lhes dá a coesão íntima e é aval de permanência. Aí temos uma sucessão de amores, cada qual a seu turno e momento, mas há amores que vêm como um bordão a tornar pleno todos os outros: é Elza, é o avô Miguel. Ao lado destes, e potencializados por estes, vêm os outros, como o peixe Arão, o linguado Ditoso, os pardais, as margaridas, violoncelos e bicicletas. Nada é indigno de poesia, e muito menos do amor. Vislumbra-se, nesse amor visceral e telúrico, algo do panteísmo à Espinosa, mas Nejar vitaliza-o pela certeza da humanidade do seu verso.

Uma preocupação talvez mais recente do poeta é a passagem do tempo humano, consubstanciada na idade cronológica. Percebe-se que é uma consciência efetiva: *Mas o tempo do homem já se esgota*. Ao lado dessa certeza, há outra, que estabelece um juízo que ultrapassa a própria passagem dos anos: *Não, minha idade / não tem a ver com o corpo. / Com os números, sim. E o futuro / epitáfio*. Quer-nos di-

zer, o eu-poético, que a idade, embora possa ser mensurada, o é por critérios externos e convencionais. A verdadeira idade é medida com a qual podemos *ver mais livre a vida*.

Há, sim, a presença da morte, que é apresentada como *Cega de dois olhos, morte. / Cega de um, cega muda. / Cega pela rua e tonta, / indo de encontro às esquinas, / tateando as árvores. Louca / por não conseguir chegar*. As várias referências à morte mostram-na como uma entidade inelutável, de existência certa, mas de aparência não aterradora: *Mas a vida não permite / que a morte se desenvolva*. Esse não-desenvolver-se da morte é uma triunfante reafirmação de tudo o que existe. Nesse aspecto, Nejar está longe das reflexões de Heidegger, para quem o homem dissimula sua morte pela sua dispersão no conjunto dos homens; isto é: se para o filósofo alemão a morte é inexorável e sempre disfarçada, para Nejar ela é apenas a maneira que o homem tem de exaltar o milagre e a graça de estar vivo e, estando vivo, praticar a palavra, tal como faz o poeta: *O que pode a morte / diante da palavra?*

A palavra, em *A espuma do fogo*, sempre sonora, sempre aliciante, sempre irretocável, eleva-se a um patamar instituidor, demiúrgico e epifânico. Nejar sabe que são símbolos, e, significando algo, e são artificios humanos; mas sabe também que, ganhando o mundo da cultura, a palavra ganha as cores de um ente encantado pela força dinâmica de sua semântica mas, em especial, por suas conotações. É a palavra que nomeia: *Ao nomear meu avô / nomeio os ancestrais / de minha linguagem / e os elementos de rios, / chuvas e montes do antigo, / furado bolso da aragem*.

Caberia, para falar neste admirável poema, simplesmente agir à Pierre Ménard, copiando-o linha por linha, palavra por palavra. Qualquer mediação crítica será uma intrusão no prazer estético do leitor, destinatário último dessa magnífica experiência de ancestralidade, poesia e vida.

2. A aprendizagem da visão

ANA MARQUES GASTÃO

A poesia do também romancista e ensaísta brasileiro Carlos Nejar anuncia a memória do poema, esse estado de unidade completa de que falava Diderot; é, por outro lado, estremecimento, aparição – aliada ao rigor da forma –, diálogo sobre o mistério das coisas. A poesia de Carlos Nejar não se insere na formulação de um lugar vago ou flutuante, define, como exprimiu Frost, “o elemento intraduzível da linguagem”, assentando, porém, na dinâmica de uma experiência de vida.

O criador de *Árvore do mundo* (1977) escreve, no quadro de uma referencialidade mitológica, a exposição do amor e da morte com uma consciência estética aguda da poesia enquanto ofício da palavra. E fá-lo num clamor ora solar, ora noturno, porque só o que nos vai “engolindo, carregando”, nos suporta e somente o cego, com “os sentidos à espreita”, vê: “Escrever a dor / sem revolver fogo, / a envelhecida cinza. / O que pode o amor / com os dons aprisionados? / Escrever a ferocidade das coisas.” (“A ferocidade das coisas”, 1980.)

Poeta, crítica e jornalista. Artigo publicado no *Diário de Notícias – Revista da Cultura*, de Lisboa, 2 de agosto de 2003, acerca da *Antologia poética*, de Carlos Nejar (prefácio e organização de António Osório). Lisboa, Pergaminho, 2003.

Este fio de uma poesia biográfica do mundo e também de uma dimensão do cósmico, do sagrado e do efabulatório atravessa a *Antologia poética*, prefaciada, organizada e selecionada por Antônio Osório, que acaba de ser publicada em Portugal (Pergaminho, 2003). Surge a edição após uma breve coletânea (*A gota de água*, 1931) e uma outra mais vasta, *A idade da eternidade* (Imprensa Nacional, 2001). A primeira edição de *O poço do calabouço* é portuguesa. A Moraes publicou o livro, em 1974, tendo-se esgotado num mês (no Brasil, sairia em 1977), cabendo-lhe um lugar emblemático no domínio das relações luso-brasileiras, já que se trata de um canto de liberdade, em nada panfletário, no qual a esperança surge como contraponto da opressão e a escrita revela indagação metafísica. Os romances *O Livro do Peregrino* (2002) e *O Evangelho segundo o Vento* (2003) estão também editados entre nós (Pergaminho). Nejar sempre se bateu pelas relações luso-brasileiras: devem-se-lhe a *Antologia da poesia portuguesa contemporânea* e a *Antologia da poesia brasileira contemporânea* (Imprensa Nacional, 1986).

Que poderia definir a escrita poética de Carlos Nejar? Antes de mais, a idéia de aprendizagem da visão, espécie de refúgio primitivo: “Quando aprendi a ver, as coisas lentamente / se ajustavam / e era a noção do som, / vento chegando.” E aí, viver dir-se-ia, na acepção de Levinas, “um vento transitivo em que os conteúdos da vida são complementos directos”, nunca deixando o sujeito poético de ser homem, gerado na instantaneidade de um pensamento alimentado pela voracidade do mundo.

Esse lado encantatório e, no entanto, real da palavra percorre a vasta obra do criador de *Os viventes*, livro conciliador de uma galeria de gêneros – lírico, narrativo, dramático –, que une personagens “benditas ou danadas”, espécie de palimpsesto aproximando figuras separadas por séculos, de Dante a Homero, de Sísifo a Camões (a quem é dedicado um poema na referida antologia), das bestas aos insetos.

Os lugares e os momentos de que nos falam os poemas de Nejar são singulares, na medida em que justapõem um mundo a outro, visível e invisível: “Deus é um corpo”, não onírico e alucinatório como o de Murilo, ou de um catolicismo sincrético, sertanejo e santeiro como o de Jorge de Lima. A relação

do sujeito poético com o absoluto na abundância (mais do que na escassez) do amor ou do sagrado, dir-se-ia razão de resistência, unidade essencial das coisas, memória da infância pura, vitalismo.

Esta dicotomia sagrado-verbo / amor-risco é essencial em Carlos Nejar, para quem a funcionalidade de um estado de sentimento indicia também uma espiritualidade. Nesse sentido, a definição de Spinoza pareceria despropositada quando este diz: “O amor é uma alegria acompanhada pela idéia de uma causa exterior.”

É uma investigação amorosa, a obra nejariana. Escreve-se nessa evidência. “Aqui ficam as coisas. / Amar é a mais alta constelação. / Os sapatos sem dono / tripulando / na correnteza-espaco / em que deitamos. [...] Os corpos / circulando / na varanda dos braços. / É a mais alta constelação” (*Árvore do mundo*, 1977). Revela-se, assim, um estado simples, límpido, o único sentimento que, em si, é desde logo virtude não sombria (“A felicidade seria nenhum corredor”) na procura de uma totalidade: “O absoluto: / donde os amantes vêm / e para onde tornam consumidos [...] O absoluto amor / que faz um só – o corpo, a alma. / [...] O absoluto / em cada bicho, / fruta, inseto. / E esta / insuspeitada, sôfrega / esperança” (*O chapéu das estações*, 1978).

Qualquer abordagem da poesia de Nejar, no contexto da antologia agora editada, não pode ignorar a personalidade de seu organizador. Esta é claramente uma selecção de Antônio Osório, que nos remete para a sua própria poesia e ligação afectuosa aos ritmos do universo, até do ponto de vista da inserção no domínio da comunidade social ou da construção formal: elíptica, não derramada, contida, nada retórica.

O poeta de *Livro de Silbion* é, no entanto, um vivente de assombros de que uma escassa reunião de poemas não poderá dar conta: 25 títulos, desde 1960. Desse universo dá-nos conta a obra poética de Carlos Nejar, publicada no Brasil pela Fundação Biblioteca Nacional (Ateliê Editorial, 2002), e constituída por dois volumes: *A idade da noite* e *A idade da aurora*. A edição oferece uma visão global da escrita desta voz do pampa, cuja metafísica é tanto a do real, ainda que transfigurado, como a de que “não somos apenas o que existe” (*O chapéu*

das estações, 1978). Consciente da transitoriedade e de uma razão supra-humana, o autor reconhece que só: “nas sacadas do ar / o mundo se refaz. / E ainda indagamos” (*O poço do calabouço*, 1974).

Nejar não pratica apenas um gênero, seja poema, romance, teatro (também em versos) ou em ensaio, mora na “casa da linguagem”. Esse processo de contaminação torna-se evidente em toda a obra. Se existe uma oralidade à qual o autor está vinculado – na tradição cervantina ou gaúcha –, persistem na sua escrita, tanto o lírico como o épico, na linha de uma tradição bíblica ou homérica, bem como a limpidez do pormenor no poema mais conciso ou a musicalidade sinfônica no mais vasto. O poeta é; mas dentro das coisas, na “incomensurável síntese cósmica”: “Tout se confond dans tout, et rien à part n’existe”, escreveu Victor Hugo. Toda a consciência de ser dir-se-ia, portanto, uma consciência do ser em comum. Nessa alteridade, vive esta escrita, consciente da memória afetiva de uma existência que não se possui.

E se *Memórias do porão* (1985), livro tão jobiniano, pode ser entendido como aprendizagem do esquecimento e da inocência, na desocultação de um Deus por dentro da luz, *A idade da aurora* (1990) é rapsódia, não tanto no sentido histórico, mas no de uma “épica do futuro”, reinvenção do Brasil pela palavra exata.

“Palavras são focinhos. / Cães atrás: palavras aves. São palavras que nos fazem”, diz um dos haikais de Nejar – que justificariam só por si uma edição –, infelizmente ausentes da antologia (impossível abranger tudo!), porque, na sua precisão, dão conta da cartografia nejariana, eficaz no aforismo, escrita de luz saindo, “invenção de durar”. Escrita de vocábulo ileso, enxuto, feroz, desequilibrando a morte.

3. Romance: uma fábula do vento

ANA MARQUES GASTÃO

Já havíamos escrito sobre o seu *Livro do Peregrino*, saído pela ed. Pergaminho, de Lisboa, que o brasileiro Carlos Nejar possuía um texto que era espécie de música cognitiva, afirmando uma utopia sublime, lugar do escândalo verbal, agora nos apresenta *O Evangelho segundo o vento* editado pela Escrituras, São Paulo. É um romance-poema, escrito num registro para além da língua. Em *O museu imaginário*, Malraux cita palavras de Goethe: “Daqui em diante, os escritores escreverão as suas obras completas.” Seria um exagero aceitar a continuidade absoluta de *Werther* em *Fausto*, mas existe uma construção progressiva da palavra, ainda que marcada por escolhas estranhas à lógica e alheada de uma comodidade crítica. Isso a propósito do mais recente romance de Carlos Nejar, voz do pampa, jamais habitante de um gênero. E que continuidade em ruptura será esta, pois já em *Riopampa/O moinho das tribulações* se radicalizava a experiência de *O túnel perfeito* e de *Carta aos loucos?* A do vento, memória do que foi, consciência do que o ser humano é, espírito: “E é duro, penoso desa-

Poeta e crítica,
jornalista, do
prestigiado *Diário
de Notícias*, de
Lisboa.

gasalhar o vento, quando somos dele. E aí de nós, o vento foi saindo. E nos tornamos pesados, terrenos, esquecidos da palavra que dormia na pedra.” Vento de espanto perante o mistério do Homem, assumindo no vocabulário uma coloração poética que anuncia o da gnose no dualismo luz-trevas, numa perspectiva tão de sopro inicial como escatológica. Neste romance de Carlos Nejar – que entra num território de uma poética do sagrado (“Não sou um homem, mas o percalço de ver Deus”) –, escrito na vaga do destino e do tempo, “doença da memória” que se forma e desfaz, a dor purifica, salva, redime e faz reviver, transformando o caos em cosmos. “Sofrer para compreender”, escreve-se em *Agamemnon*, de Ésquilo, para fazer avançar – também na metamorfose – a história. A resistência reconcilia-se, então, neste texto, mediante alguma coisa (animal ou vegetal), ou alguém (“o amor não resiste sem palavra”). Escrito numa torrencialidade contida, como fábula com dom de poema (Derrida), num jogo intertextual com o Evangelho de João, as palavras fluem – até a morte se deita com o filho do Homem –, num caminho, tão divino quanto humano: “O que é divino aprendeu a ser humano.” Não estamos diante de uma narrativa tradicional, de dissecação psicológica ou de acção, mas num registo para além da língua. O microscópio de Nejar não é apenas personagem, retrato físico, psíquico ou moral, observação, confissão ou análise, nem tem a pretensão de situar o homem num tempo ou espaço determinados, dir-se-ia, na acepção de Lukács, história de uma alma que vai pelo mundo aprendendo a conhecer-se, tentando descobrir a sua essência. E aí o amor afirma-se, caminhando em duas direcções que são, por si só, uma; a temporal e horizontal e a vertical, subindo para o êxtase, exigindo liberdade de volta. Ao contrário do que entendia Hermann Brock, a escrita não é, em Carlos Nejar, impossibilidade, a obra está para além do autor, descentrada dele, situando-se num lugar épico, definitivo e exato, mas ainda lírico ao entender o ritmo de ascensão e queda humanas. A imaginação neste livro é memória emancipada, da terra e do Homem, linguagem-turbilhão, fala sagrada, profética, na acepção de Blanchot, romance-poema em diálogo com a ordem do tempo e do espaço. Nejar humaniza a natureza, anima a matéria, conferindo contemporaneidade ao ancestral.

Busca o encantatório, não o insólito, valorizando o eterno como consciência de uma ausência que a Palavra transfigura. Dante fala, em *O Paraíso*, de uma seta que atinge o seu destino antes de a música cessar. A sua vibração persiste depois do som. Assim é este livro, segundo o vento. Pois Carlos Nejar, com 42 anos de publicação, tem escrita enxuta, vivente de assombros, da ferocidade das coisas, do amor e da morte. Da inventividade mitológica à cosmogonia. Épico porque seguidor da grande família bíblica. Moderno, porque antigo. A ficção, retornando ao primitivo, à pureza da linguagem.



Carlos Nejar nasceu em Porto Alegre (RS). Procurador de justiça aposentado, pertence à Academia Brasileira de Letras. Considerado pelo romancista latino-americano José Donoso como um espírito pioneiro. E colocado pela revista *World Literature Today* – Winter 2002, de Oklahoma, EUA, como um dos dez mais importantes poetas brasileiros nos dez últimos anos. Publicou, em 2001, em Portugal, a coletânea com o título *A idade da eternidade* (Imprensa Nacional/Casa da Moeda). Entre as obras editadas no nosso país, ainda *O poço do calabouço* (Morais, 1974). Incentivador das relações luso-brasileiras, organizou a *Antologia da poesia brasileira contemporânea* (INCM, 1986), *Os melhores poemas de Carlos Nejar*, ed. Pergaminho, com prefácio e seleção de Antônio Osório. Foi júri do Prémio Casa das Américas e do Prémio Camões. Recebeu distinções na ficção, da Fundação da Biblioteca Nacional, os prêmios Machado de Assis e Jorge de Lima, em poesia, do Instituto Nacional do Livro.

O poeta Carlos Nejar no lançamento de *O livro do peregrino*, na ABL, em 9.5.2002.
Foto de Richam Samir.



4. Poesia e distância

LUÍS AUGUSTO FISCHER

Poesia é sempre um problema. Quando ela é facilmente entendível e dá prazer momentâneo, corre o risco de morrer em pouco tempo, deixando de significar; quando ela exige mais do leitor, pode ser que guarde em si mistérios das altas esferas e que seu tempo ainda não tenha chegado (mas também pode ser que seja apenas sem sentido mesmo). Quer dizer: é sempre problema, do ângulo da vida, da linguagem, da comunicação, estas coisas decisivas e sutis.

Quando se trata de poeta de obra já estável, já recolhida às páginas das edições definitivas, das antologias, das provas de vestibular, é relativamente fácil reconhecer os méritos, as novidades, as limitações do poeta. Apesar de todas as mudanças de leitura que podem surgir com os tempos, alterando e renovando as interpretações, é certo que qualquer um de nós, leitores brasileiros, sabe se movimentar com clareza na obra de Cláudio Manuel da Costa, de Fagundes Varela, de Mário Quintana – para ficar em apenas três, todos melancólicos. Mas e quando o poeta não parou de falar, ainda?

Tudo o que se diga é aproximativo, provisório mais do que outras situações. Porque a poesia é, antes de tudo, um viveiro, um laborató-

Zero Hora,
Segundo
Caderno. Porto
Alegre,
22/7/2003.

rio em que uma espécie de cientista maluco, o poeta, mistura coisas improváveis, faz vizinharem palavras e sentidos que nem se cumprimentariam se passassem uns pelos outros na calçada da vida real. E por isso mesmo a poesia foge ao conceito, dribla a interpretação e, se não nos cuidamos, ri da cara do leitor – mas um riso que, nos melhores casos, só faz desalienar nossa percepção, ainda que à custa de nossa saúde mental.

Essa longa e inútil teoria sobre poesia vem a propósito da recente publicação do grosso da obra poética de Carlos Nejar, em dois sólidos volumes gêmeos, *A idade da noite*, com poemas publicados originalmente entre o remoto ano de 1960 e 1991, e *A idade da aurora*, com poemas de outros livros saídos entre 1977 e agora (edição conjunta da Biblioteca Nacional e Ateliê Editorial). O Nejar de *Sélesis*, primeiro livro, já fazia soar sua voz de aspecto profético médio-oriental, filósofo, sábio ou demente nas areias do deserto, voz que se mantém até hoje, passando dos temas singelos (natureza, amizades, o amor) aos sociais (sua poesia nos 70 foi realmente um alento para os que estávamos contra a ditadura) e daí aos metafísicos e sentenciosos, pátria atual de sua lírica.

É um gosto ler sua poesia assim reunida: se pode acompanhar os rumos que tomou ao longo do tempo, medindo as proximidades e as distâncias. Aqui e ali este leitor se sentiu meio enevoado, como lendo às cegas; mas o conjunto é exigente e consistente, e depõe a favor da permanência da obra de Nejar, há anos distante do Rio Grande do Sul mas fiel à sua voz de sempre.

5. *A idade da noite* (Poesia I), *A idade da* *aurora* (Poesia II)

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Vinte e um livros, 43 anos e 970 páginas depois do inaugural *Sélesis*, Carlos Nejar reúne sua poesia (quase) completa nos volumes *A idade da noite* e *A idade da aurora*.¹ Falamos de “quase” em dois sentidos: não apenas pelo fato de alguns textos não integrarem a coletânea (como, por exemplo, *A espuma do fogo*, 2002), mas também porque, para Nejar, nenhuma poesia consegue ser rigorosamente “completa”. Definindo-se, mais de uma vez, como “Servo da Palavra”, Nejar sabe que poeta é aquele que persegue o impossível, uma espécie de acendedor de relâmpagos, ébrio de uma luz que, depois de passar, deixa o escuro mais escuro, pelo contraste com o brilho extinto. Vestígios dessa luz ainda queimam as mãos do poeta: palavras-labareda com que ele reviverá a memória do clarão perdido no corpo do texto encontrado.

Poeta e ensaísta, doutor em Letras e professor titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Prêmio Sílvio Romero, da ABL, com a obra *João Cabral: a poesia do menos*. Co-fundador da revista *Poesia Sempre* e o seu primeiro editor-chefe.

¹ São Paulo: Ateliê, 2002.

No panorama da moderna poesia brasileira, Nejar ocupa uma posição consolidada, e, sob vários aspectos, à contracorrente de suas tendências mais ostensivas. O diálogo do poeta é antes com as grandes vozes da lírica ocidental (Dante, Goethe, e, mais próximos, Pound e Eliot) do que com seus contemporâneos, sem esquecermos o fascínio que lhe desperta o que poderíamos denominar “discursos fundadores”: a *Bíblia*, a *Ilíada*, *Os Lusíadas* – não para celebrar confortavelmente a segurança de uma “origem”, mas, ao contrário, para indagar o que há aquém do zero, ou, na ponta oposta do futuro, para perscrutar o que se esconde ainda além do invisível. Verbo dos deslimites, na coabitação de tempos antagônicos, de geografias díspares, concretas e impalpáveis (“Nos sentamos / na tora de um milênio”). Verbo porta-voz dos ventos, dos abalos sísmicos, que se alça ao tom profético e místico (“Tudo é continuação de outra continuação mais inefável: Deus”), mas verbo que também sabe infletir-se na dicção intimista das canções à bem-amada Elza: “Provados somos e o provar é um gomo / desta romã partida pelas águas. / Somos o fruto, somos a dentada / e a madureza de ir no mesmo sonho.” Mas, sobretudo, palavra movida pela paixão, pelo apelo e apego ao outro, pela solidariedade aos que, perdendo memória e identidade, a recuperam pela invenção do passado, ou pela promessa de um futuro forjado contra o olvido e contra o precário. É o que se lê em de seus mais belos poemas, “Contra a esperança”, tramado num sutilíssimo confronto dialético entre a esperança e o desespero: “É preciso esperar contra a esperança. / Esperar, amar, criar / contra a esperança / e depois desesperar a esperança / mas esperar, / enquanto um fio de água, um remo, / peixes / existem e sobrevivem / no meio dos litígios.”

Numa época em que a contenção, o minimalismo, são erigidos, por muitos, à categoria de inviolável mandamento estético, pode surpreender a exuberância discursiva de Nejar, que o leva, por exemplo, ao cultivo do poema longo, ou mesmo ao poema-livro. A questão é complexa, pois percebemos que o “fluvial” corresponde apenas a uma das facetas de seu repertório de formas. Tal repertório inclui igualmente a prática microscópica do haicai; atravessa, com excelente resultado, o livro de sonetos (*Amar, a mais alta constelação, Sonetos do paiol*);

transita desenvoltamente da veia lírica à épica (solapando também as fronteiras entre prosa e verso) em várias obras, dentre essas a que concentra, talvez, o projeto de maior fôlego e de mais densa envergadura da poesia nejariana: *A idade da aurora* (1990). Classificado, pelo próprio autor, de “rapsódia”, o texto, numa sucessão vertiginosa de metáforas (“E é um caracol a manhã pelo rugir das chamas”; “O mundo é uma baleia”), recria miticamente um Brasil de cores, sons, aromas, sob forma de uma fábula arquetípica a que não faltam traços de oralidade aliados a uma sofisticada trama de imagens. O poeta, mais do que criar metáforas para conotar um real que lhes seria preexistente, sugere que, ao contrário, só através da metáfora o real se pode constituir, como um de seus efeitos – seja uma pétala, seja um país.

A editora Ateliê, de São Paulo, vem-se notabilizando pelo apuro gráfico de suas publicações. Numa edição como esta, tão bem cuidada, é de se lamentar apenas a ausência de algumas balizas que seriam bastante úteis ao leitor iniciante na obra de Nejar: índice remissivo de primeiros versos e de títulos de poemas; fortuna crítica do poeta, já bastante extensa (melhor ainda se não apenas repertoriada, mas reproduzida em seus artigos mais relevantes); exaustivo levantamento bibliográfico do escritor, cuja produção multifacetada, embora tenha a poesia em seu eixo, não se restringe a ela. Nejar é também ficcionista, dramaturgo e ensaísta, tendo publicado, em 1994, *A chama é um fogo úmido*, preciosa reflexão sobre a poesia contemporânea e que, sob vários aspectos, fornece pistas fundamentais para um melhor entendimento da própria criação do autor. Essas pequenas omissões, além de um ou outro erro tipográfico facilmente sanável em próxima edição, em nada diminuem o valor de um livro que, de modo definitivo, oferece ao leitor de língua portuguesa o melhor da obra de um de seus mais importantes poetas.