



Revista Brasileira

FASE VII  ABRIL-MAIO-JUNHO 2006  ANO XII  N.º 47

Esta a glória que fica, eleva, honra e consola.

MACHADO DE ASSIS

ACADEMIA BRASILEIRA
DE LETRAS 2006

DIRETORIA

Presidente: *Marcos Vinícios Vilaça*
Secretário-Geral: *Cícero Sandroni*
Primeira-Secretária: *Ana Maria Machado*
Segundo-Secretário: *José Murilo de Carvalho*
Diretor Tesoureiro: *Antonio Carlos Secchin*

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco,
Alberto da Costa e Silva, Alberto
Venancio Filho, Alfredo Bosi,
Ana Maria Machado, Antonio Carlos
Secchin, Antonio Olinto, Ariano
Suassuna, Arnaldo Niskier,
Candido Mendes de Almeida,
Carlos Heitor Cony, Carlos Nejar,
Cícero Sandroni, Domício Proença Filho,
Eduardo Portella, Evanildo Cavalcante
Bechara, Evaristo de Moraes Filho,
Pe. Fernando Bastos de Ávila, Helio
Jaguaribe, Ivan Junqueira, Ivo Pitanguy,
João de Scantimburgo, João Ubaldo
Ribeiro, José Murilo de Carvalho, José
Mindlin, José Sarney, Lêdo Ivo, Lygia
Fagundes Telles, Marco Maciel, Marcos
Vinícios Vilaça, Moacyr Scliar, Murilo
Melo Filho, Nélida Piñon, Nelson Pereira
dos Santos, Paulo Coelho, Sábato Magaldi,
Sergio Paulo Rouanet, Tarcísio Padilha,
Zélia Gattai.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

João de Scantimburgo

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Nejar, Arnaldo Niskier,
Lêdo Ivo, Alfredo Bosi

PRODUÇÃO EDITORIAL E REVISÃO

Nair Dametto

ASSISTENTE EDITORIAL

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
Av. Presidente Wilson, 203 – 4^ª andar
Rio de Janeiro – RJ – CEP 20030-021
Telefones: Geral: (0xx21) 3974-2500
Setor de Publicações: (0xx21) 3974-2525
Fax: (0xx21) 2220.6695
E-mail: publicacoes@academia.org.br
site: <http://www.academia.org.br>

As colaborações são solicitadas.

Sumário

Editorial

JOÃO DE SCANTIMBURGO Museu do idioma 5

Posse da Diretoria da ABL – 2006

Discurso de Despedida do Presidente Ivan Junqueira. 7

Discurso do Presidente Marcos Vinícios Vilaça 12

Membros da ABL no Supremo Tribunal Federal

EROS ROBERTO GRAU Discurso 21

MARCOS VINICIOS VILAÇA Discurso 40

ALBERTO VENANCIO FILHO O STF e a Academia Brasileira de Letras. 43

CULTO DA IMORTALIDADE

10 anos sem Cyro dos Anjos

ANTONIO OLINTO Cyro dos Anjos, ficcionista e memorialista. 71

LÊDO IVO Cyro dos Anjos e o romance 75

90 anos de José Cândido de Carvalho

ANTONIO OLINTO José Cândido de Carvalho, autor de histórias 79

RICARDO LUÍS VIANNA DE CARVALHO Manuscritos inéditos de um romance . . 87

HÉLIO BLOCH José Cândido de Carvalho, frasista. 91

ARNALDO NISKIER José Cândido de Carvalho “invençioneiro e linguarudo” 99

PROSA

ANA MARIA MACHADO Lá e cá: algumas notas sobre a nacionalidade
na literatura brasileira. 107

WILSON MARTINS A arte do romance 127

TARCÍSIO PADILHA *Coronel, Coronéis* no 40.º aniversário
de seu lançamento. 131

FÁBIO LUCAS As ciências humanas segundo Afonso Arinos de Melo Franco . . . 135

MAURO MÁRCIO DE PAULA ROSA Teatro e tragédia na produção romanesca
de Machado de Assis 145

RICARDO VIEIRA LIMA O nervo do conflito. 189

JOSÉ MÁRIO DA SILVA Das fronteiras à travessia: a poética plural de Lêdo Ivo . . 207

MARIA JOÃO CANTINHO Nejar, Carlos ou a Chama viva da palavra 219

GILBERTO DE MELLO KUJAWSKI Vida pública e vida privada 227

BENEDICTO FERRI DE BARROS Dois breves estudos sobre a linguagem. 239

VAMIREH CHACON Gilberto Freyre hispânico 249

VERA HÜSEMANN O menino e o papagaio (conto). 265

POESIA

ALESSIO BRANDOLINI Poesie della terra 271

GUARDADOS DA MEMÓRIA

CÉLIO DEBES Uma ferrovia assassinada 301



Museu do idioma

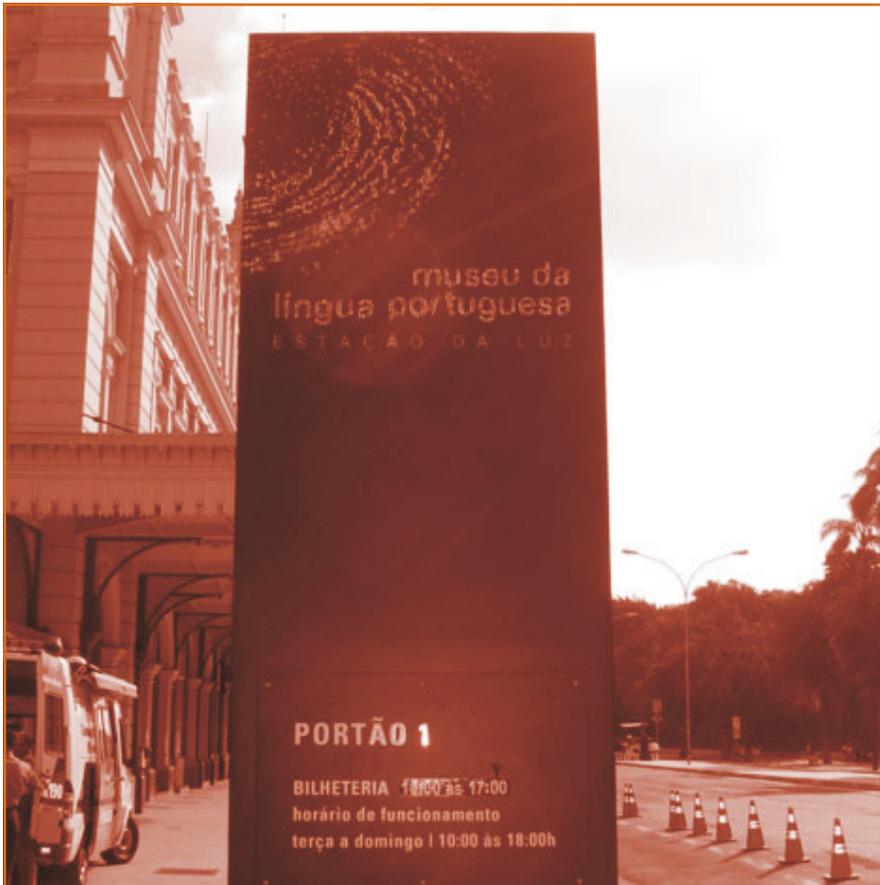
JOÃO DE SCANTIMBURGO

São Paulo – Foi inaugurado, na reformada Estação da Luz, marco do nosso desenvolvimento em parceria com a Inglaterra, o Museu da Língua Portuguesa, obra louvabilíssima do operoso governador Geraldo Alckmin.

O Museu é um florão que se acrescenta à língua, vigoroso sistema de comunicação que os portugueses, descobridores e civilizadores do Brasil nos deram, juntamente com outras instituições como o Direito, as Ordenações, a Santa Casa, a representação popular nas Câmaras, a segurança com as Forças Armadas e a soberania, primeiro com a Casa de Aviz e depois com as sucessoras, até à Independência.

Olavo Bilac, grande poeta parnasiano, criou inadvertidamente uma certa mágoa no Brasil de seu tempo, quando publicou o formoso soneto “Língua Portuguesa” – *Última flor do Lácio, inculta e bela*, insistindo na hermética língua com que fomos contemplados para nos comunicar a grandiosa obra de criação de um Império voltado para a realeza de Cristo, como cantou Camões.

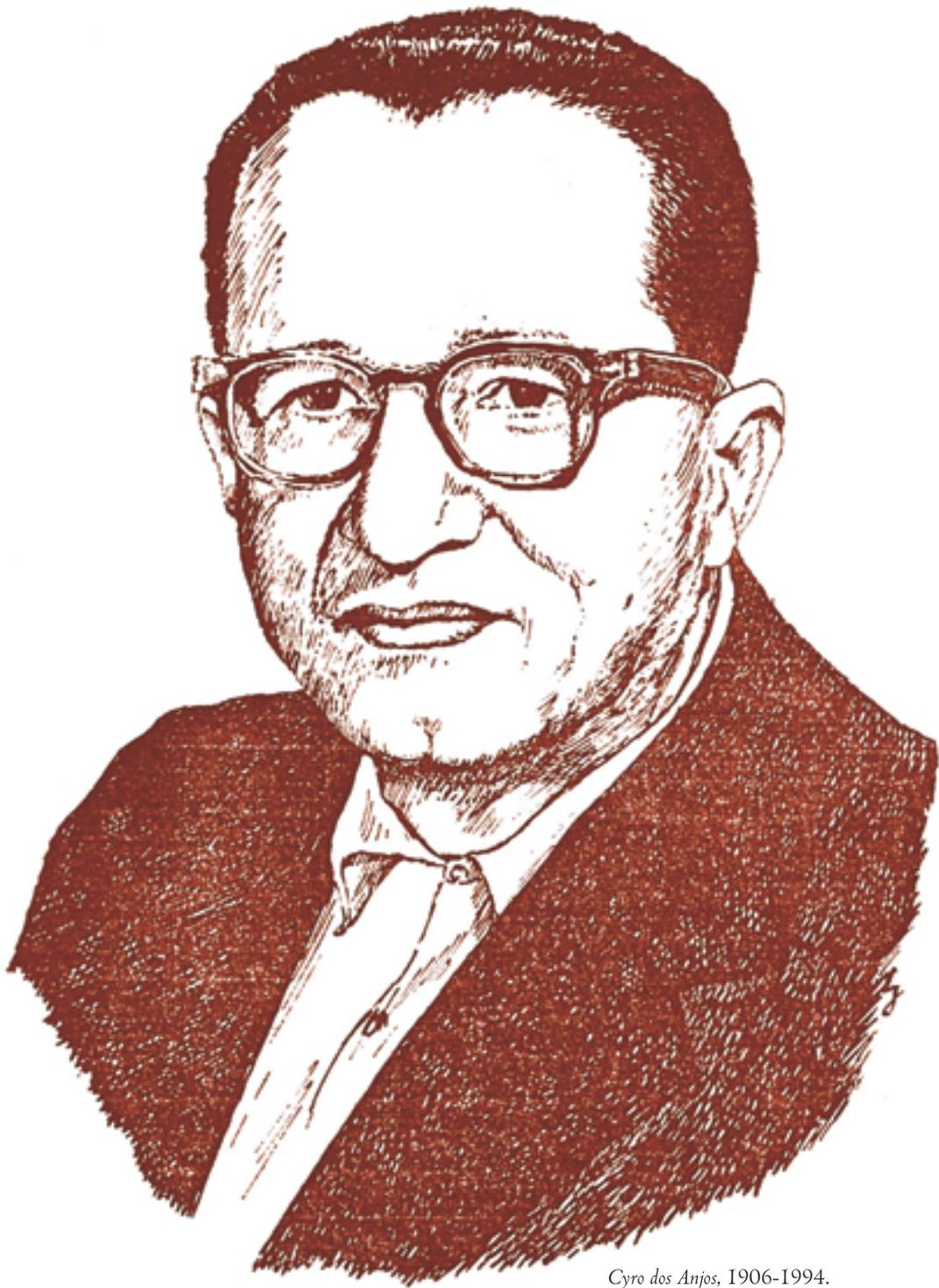
A Língua Portuguesa, segundo a última edição do *Aurélio*, tem 435.000 vocábulos, e é menos rica do que o espanhol, o francês, so-



bretudo o inglês, e outras línguas faladas no mundo. Mas é suficientemente rica para expressar as nuances do pensamento, inclusive do pensamento filosófico, o mais complexo, que nunca foi o nosso forte intelectual.

A Língua Portuguesa é dotada de certa versatilidade, que permite aos estudiosos das altas especulações dizer tudo o que pensam e ser compreendidos perfeitamente bem, como nos demais idiomas.

E interessante notar que as variações regionais estão apenas no sotaque. Há, evidentemente, variações vocabulares, mas todos se entendem muito bem, como acentuou o grande Gilberto Freyre.



Cyro dos Anjos, 1906-1994.
Bico-de-pena de Luís Jardim.

Cyro dos Anjos

ficcionista e memorialista

ANTONIO OLINTO

Como escritor, criou Cyro dos Anjos um escrínio próprio dentro da literatura brasileira. Lírico, esculpindo o R de Ri-soleta numa palmeira imperial, era também zombeteiro – uma palavra que não se usa tanto hoje – mas zombeteiro de leve. As paixões se sucedem em seu romance: Fabíola, Diva, Elza, idas ao cinema – a palavra então usada era cinematógrafo.

Família grande, irmãos e irmãs. O mano Artur tocava flauta na orquestra do lugar. Acima de tudo as raparigas em flor, não muito diferentes das que Proust vira muito longe, numa cidade chamada Paris. O mundo era feito de um permanente ritual. Havia o que devia ser feito e o que não devia ser feito. Talvez igual ao que era outro aglomerado de gente. Surgira uma guerra na Europa, mas o mundo mineiro tinha uma realidade própria. Santana do Rio Verde, cidade real que se torna fictícia, ou vice-versa. Parecida com uma Caaratinga ou uma Teófilo Otoni, todo aquele chão da classe média mineira, diferente da região de Urucuía, onde Guimarães Rosa ergueria o seu mundo.

Mesa-redonda
*10 Anos sem Cyro
dos Anjos,*
realizada em 29
de julho de
2004.

Palpitava em todos esses lugares uma paixão pela vida, que se exprimia numa busca incessante de atividades, que incluíam o contato com os mendigos e os meninos, que se tornavam amigos deles, pois eram eles os meninos em Santana e tinham a tarefa de dar a esmola e presidir a distribuição da farinha. Formavam aqui os mendigos uma classe definida. O sábado era o dia consagrado à pobreza, e os pobres desfilavam diante dos meninos para receber o seu de comer.

Criança gosta de doce, e o romancista e memorialista lambia os beijos contemplando as maravilhas e a doçura luso-afro-brasileira, a partir dos seus nomes e estilos, sua carga de ternura, lirismo e raça. Os doces tinham nomes assim: beijos-de-freira, suspiros, papos-de-anjo, melindre, baba-de-moça, arrufada, esquecidos, galhofas, espera-marido. Todo esse mundo que a memória grava e melhora aparece na ficção de Cyro dos Anjos. Com Belmiro já morando em Belo Horizonte e mergulhado não só na luta pelo trabalho, mas também no trabalho de ver e amar as moças. Note-se que há invenção do nome de sua nova capital, e quando Cyro e Belmiro lá chegam a cidade saía da infância. Note-se que belo nome para ela descobriram. Já nos acostumamos com isto – Belo Horizonte – como sendo uma cidade, uma capital. Nem sempre nos lembramos que se trata de um nome de gosto mineiro, no orgulho de um horizonte que é, antes de tudo, belo.

Tanto na ficção como nos livros de memória de Cyro dos Anjos, vemos uma juventude que ali começa a aparecer: San Tiago Dantas, Gustavo Capanema, Juscelino Kubitschek, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Francisco Campos. Indo em férias à sua cidade natal, depara com a exaltação provocada por soldados que iam para o Norte, no encalço dos rebeldes da Coluna Prestes.

Com o lançamento do seu romance *O Amanuense Belmiro*, entrava Minas Gerais de corpo inteiro na ficção brasileira do século XX. É uma narrativa na primeira pessoa, como se fosse livro de memórias, no estilo que flui em ritmo natural, as palavras parecendo sair mais do leitor do que do romancista, na busca de um tempo que fugia, quando o personagem sofre porque não mais encontra a gameleira solitária, que derrubaram para nada. A fazenda, o rio, o

buritizal, a própria montanha deixava de existir. A lagoa foi drenada e convertida em pasto. Como se pode suprimir uma lagoa? Como se pode cortar uma árvore? É como se destruíssemos algo humano, vivo, premente.

É necessário tomar uma decisão e não voltar aos lugares antigos, de coisas que não estão no espaço. As coisas estão é no tempo. As coisas moram no tempo, e o tempo está dentro de nós.

Como se vê, quem sai no encalço do passado reconhece que pode recuperar o que se foi. Toda a técnica narrativa de Cyro dos Anjos está nessa feliz sujeição ao tempo, nesse amor ao tempo, desde que saibamos aceitar a possibilidade, quase a certeza de que podemos vencer o real.

Fui encontrar numa revista de Belo Horizonte, *A Gaiaca*, edição de março de 1958, a fonte da tranqüila aceitação de Cyro dos Anjos perante as possíveis violências da realidade. Há nesse número de *A Gaiaca* um poema de Lêdo Ivo em homenagem a Lorca, um ensaio de Zora Seljan sobre teatro e *folk-lore*, um poema de minha autoria a Rocco de Nascimento e, entre outras matérias, um artigo de Cyro dos Anjos chamado “Arte, necessidade biológica”. Nele, depois de ligar a sensação estética às manifestações básicas do ser humano, como a fome e o sexo, diz concordar com André Maurois de que precisamos “emoldurar o real” para vencê-lo: “Precisamos de ritos, precisamos de uma liturgia. A morte de um ente amado pode provocar reações desesperadas, choros, gritos, cenas de histeria. Seria uma loucura se os ritos não interviessem para estabelecer uma ordem. Antes de mais nada, o morto é posto numa cama, em atitude calma e nobre como se fosse uma obra de arte. Em seguida, a religião impõe aos circunstantes que tenham comportamento ordenado e recitem textos que são orações e poemas. Os cantos pela intervenção do culto substituem os gritos, formando um emolduramento do real. Às vezes uma representação do real, ou uma evasão do real, ou uma complementação do real.”

Nesse artigo da revista *A Gaiaca*, está uma posição que se mostra de acordo com o temperamento de Cyro dos Anjos, escritor que tão bem nos representou em sua luta silenciosa para governar os acontecimentos sem deixar de lhes sentir a força, a tragédia, a beleza, a poesia.

MONTANHA

PEDRO / GABRIEL

~~Qué es la vida? Un frenesí;
Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son.~~

~~("La vida es sueño",
Calderón de la Barca, Cena XIX,
Jornada Segunda).~~

Para Maria da Graça,

estas originaes d'um livro
que talvez venha a chamar-se "Montanha".
O oportunamente poderia fazer tempo que
superestivesse a obra... Esclareço, pois, que
o faço a pedido do compadre Lido.

Lisboa, 22 de julho de 1954

Luís de Brito

Cyro dos Anjos e o romance

LÊDO IVO

Estamos no umbral do século XXI. Assim, falar de Cyro dos Anjos é falar de um escritor brasileiro do século passado. E para inseri-lo no século passado temos que nos referir à totalidade desse século, o século XX, o século de Machado de Assis, que em 1904 publicou *Esau e Jacó*, e *O Memorial de Aires* em 1908, e *As Relíquias da Casa Velha* em 1906. De modo que Machado de Assis é um dos grandes escritores do século XIX, mas também do século XX, porque três dos seus livros mais importantes foram publicados no século passado. Além disso, foi o século de Euclides da Cunha, de Rui Barbosa, que representa o neo-barroquismo literário: o século do Realismo e do Naturalismo provindos do fim do século XIX. Foi o século do Parnasianismo e do Simbolismo, do Modernismo paulista, do Modernismo mineiro, do Modernismo nordestino, da chamada Geração de 45 e suas etapas posteriores. Finalmente, foi o século da abolição dos *ismos*, porque depois que deixaram de ser criados na Europa, o Brasil deixou de tê-los e os escritores se converteram em figuras solitárias.

Mesa-redonda
*10 Anos sem Cyro
dos Anjos*,
realizada em 29
de julho de
2004, com a
participação dos
acadêmicos
Sábato Magaldi,
Antonio Olinto
e Lêdo Ivo.

É exatamente nesse contexto, a meu ver, que Cyro dos Anjos deve ser situado: no segmento do chamado romance mineiro, que floresceu na década de 30. O que caracteriza esse romance é exatamente o fato de Minas Gerais ter sido o estado brasileiro da extração das jazidas e das riquezas escondidas. Uma coisa curiosa é que os escritores mineiros dessa época – Cyro dos Anjos, João Alphonsus, Cornelio Penna, Lúcio Cardoso – são escritores da introspecção, voltados para a análise psicológica. Em nenhum escritor mineiro há a nota do reconhecimento da miséria social. A miséria social, que foi o grande tema da literatura nordestina da década de 30, de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, está inteiramente ausente de toda a literatura mineira, inclusive da obra de Guimarães Rosa. São escritores que se preocupam mais com questões de natureza psicológica e existencial, com o problema da culpa e do pecado – no caso de Guimarães Rosa, até com o problema da presença do Demônio na vida cotidiana. Nenhum deles se volta para o problema da condição social do homem.

Há escritores que não enxergam a miséria social e econômica que ofende e humilha o homem. E ainda os que, enxergando-a, a pintam com cores fagueiras e idílicas, como se ela fosse uma coisa poética ou uma motivação para efusões líricas.

Lembro-me de que, quando menino, li o livro de Godofredo Rangel *Vida Ociosa*, onde as taperas dos caipiras eram tão atraentes que dava até vontade de se morar nelas.

O que caracteriza, a meu ver, a obra de Cyro dos Anjos é exatamente a marca da introspecção e do intelectualismo.

Outro problema que deve ser levantado é o de saber se Cyro foi um escritor modernista. Não, não o foi. Foi um escritor moderno e, num certo sentido, um escritor antimoderno. Os grandes característicos do Modernismo, como a ruptura com o passado nacionalista, a oralidade estilística, o sentimento da velocidade e da pressa, o primitivismo, o estilo lacônico ou telegráfico, tudo isso está ausente em Cyro dos Anjos. Ele é, por sua natureza, um clássico brasileiro, que pertence àquela linha que citei, na semana passada, quando falei sobre

Laudelino Freire. Impelia-o a obsessão de escrever bem, de manifestar-se com maior apuro lingüístico. Esse era o caso de Cyro dos Anjos, que leu os clássicos portugueses: Fernão Lopes, Gil Vicente, Arraes, Rodrigues Lobo. Todos os grandes clássicos portugueses tinham guarida na sua biblioteca e na sua leitura.

Outra característica de Cyro dos Anjos muito invocada é a sua relação com Machado de Assis. Tenho a impressão de que há realmente uma certa filiação, mas essa filiação não é tão veemente quanto se diz. Não há nele aquele pessimismo de Machado de Assis, a visão amarga, dramática, trágica. Cyro dos Anjos entra por uma vereda menos zombeteira, mais graciosa, mais risonha e até com a marca da esperança. Ele foi católico e esse catolicismo está presente especialmente no seu romance *Abdias*, uma história que termina com uma espécie de hino à esperança ou à redenção.

Outro aspecto que nele nos impressiona é o problema da moça em flor, que permeia suas obras, essa obsessão do homem de 40 anos pela moça em flor, como é o caso de *Abdias*. Ele diz que só um homem de 40 anos é que pode apreciar a beleza, a graciosidade, a inocência de uma jovem de 20 anos. Toda a história de *Abdias*, uma história muito casta, muito limpa, muito branca, gira exatamente em torno do chamado amor platônico, um amor por moças em flor, que naquela época eram figuras esvoaçantes, voláteis e virgens. Então, essa é uma outra característica de Cyro: a sua pudicícia, o seu pudor literário.

Seu livro de estréia, muitos o consideram o seu melhor livro, e talvez o seja, porque é um livro em que Cyro se revela no auge do seu frescor, da sua matinalidade. Quando o conheci, em 1945, ele estava empenhado em escrever um terceiro romance, o *Montanha*. Há que se salientar que nos dois primeiros livros o narrador fala sempre na primeira pessoa, de modo que os romances de Cyro são mais diários, romances da primeira pessoa, da memória, de uma espécie de intelectualismo disfarçado, romance do burocrata, das vidas íntimas, das vidas secretas.

Em 1945 ele partiu para a construção de um novo romance, *Montanha*. Era a época em que comeci a conviver com ele e acompanhei a gestação desse romance. Ele queria fazer um romance em que a primeira pessoa fosse excluída:

um romance de personalidades, de figuras. Um romance até, em certo sentido, balzaquiano. Nesse romance da ambição e do poder político, e no qual desfilam numerosas figuras *à clef* de políticos mineiros, ele aplicou dez anos de sua vida, procurando até inovar esteticamente. Lembro-me de uma viagem que fizemos juntos a Belém do Pará, e ele estava lendo a tradução do novelista norte-americano Horace McCoy, *Mas não se Matam Cavalos?*. Essa tradução fora dada a ele por Sábato Magaldi. Ele queria se renovar tecnicamente, e começara a ler John dos Passos e outros romancistas norte-americanos. O devotado leitor de Proust e dos moralistas franceses buscava novos ares.

O romance *Montanha* não teve uma recepção crítica muito estimulante. O grande crítico Wilson Martins o rotulou de “romance gorado”. De qualquer maneira esse romance, para mim, tem uma grande importância afetiva por uma razão muito simples: os originais dele foram doados à minha filha Maria da Graça, que era afilhada dele. São quase mil páginas de um manuscrito, de versões e subversões. Minha filha depois pediu para doar esses originais ao Arquivo da Academia, onde se encontram. Considero que esse larguíssimo manuscrito, que documenta dez anos de um labor criador, deva ser abordado como uma das portas para a compreensão de sua obra e processo criador. A chamada Crítica Genética, a crítica voltada para o processo de criação literária, haverá de encontrar nesse manuscrito uma grande lição daquele que, a meu ver, foi uma espécie de Flaubert brasileiro, um escritor que torturadamente buscava a perfeição formal.

José Cândido de Carvalho, autor de histórias

ANTONIO OLINTO

Senhor Presidente, meus Colegas de Mesa, senhora Acadêmica, senhores Acadêmicos. Meus amigos.

Estou sentado aqui, em frente a vós, e sinto-me com onze anos de idade, em Campos, no Colégio Bittencourt, onde eu estudava e tentava fazer uns poeminhas. Em frente ao colégio havia o Liceu, onde estudava um jovem chamado José Cândido de Carvalho, que começava também a escrever. A diferença de idade entre nós dois é de cinco anos. Eu tinha onze anos e ele dezesseis. Ele soube que havia um aluno no Colégio Bittencourt que escrevia. Ele foi lá, nós nos encontramos, e ele me perguntou: “ – O que é que você escreve?” Eu disse: “ – Poesia.” Nesse tempo eu só escrevia poesias. Ele disse: “ – Eu escrevo histórias.” Assim foi o meu primeiro contato com esse cavalheiro chamado José Cândido de Carvalho.

O destino depois nos aproximou. Machado de Assis, que é quem manda nas memórias literárias no Brasil, concorreu para que os dois,

*Mesa-redonda
90 Anos de José
Cândido de
Carvalho realizada
no Salão Nobre
do Petit Trianon,
no dia 15 de
abril de 2004,
com a
participação dos
acadêmicos
Antonio Olinto,
Arnaldo Niskier,
do jornalista
Hélio Bloch e do
embaixador
Ricardo Luiz
Viana de
Carvalho.*

Zé Cândido e eu, viéssemos para esta Casa. Ele veio antes, porque era mais velho, e alcançou fama bem antes de mim.

O que fez ele na literatura brasileira? Fez uma coisa espantosa. Somente dois escritores fizeram a mesma coisa no último meio século, que foi mudar a nossa língua: José Cândido de Carvalho e Guimarães Rosa. Cada um ao seu jeito, cada um ao seu modo, interferiram na língua portuguesa, inventaram até uma língua, tal como Joyce fez, na Irlanda, com a língua inglesa. E, inventando essa língua, sacudiram a literatura brasileira. É claro que todos nós amamos as palavras, o escritor deve amar as palavras. Mas, às vezes, esse amor é muito subordinado, nós não gostamos de tocar nelas, de machucá-las, de sacudi-las, de mudá-las, de renová-las. Nós queremos as velhas palavras de sempre, que Camões e Vieira usavam. Há escritores que entram no meio das palavras, começam a sacudi-las, a provocar uma confusão entre elas e, às vezes, levantá-las e renová-las. Foi o que fez José Cândido de Carvalho, não no seu primeiro livro importante, que foi *Olha para o céu, Frederico*. Este foi um livro normal, o livro de um escritor estreando, que mostrava poder contar a sua história num bom português.

Mas, depois, quando começou a viver a sua vida, ele desandou a fazer coisas espantosas. Se ele quisesse dizer, por exemplo, “Você é bonita, embora orgulhosa”, ele dizia: “Você é bonita, apenasmente orgulhosa”. Ele começou a inventar umas palavras acrescentando “mente” ou outros sufixos que passaram a dar um tom novo; porque não procedia assim só de vez em quando, ele fez isso num livro todo. Quando lemos esse livro nos perguntamos quanto ele está inventando, porque nos acostumamos com aquelas invenções. Essas invenções são de tal maneira que, no final, o leitor percebe que também está fazendo uma experiência.

Por que será que em Minas Gerais, no lugar do gado, e em Campos, no lugar da cana-de-açúcar, esses dois escritores escreviam de modo tão novidadeiro? O que será esse vínculo? No alto sertão mineiro, havia, é claro, aquela linguagem do sertanejo mineiro, onde Guimarães Rosa foi buscar muitas de suas inovações. Rosa às vezes tomava nota daquilo que os sertanejos diziam, toma-

va nota daquelas frases ou daquelas palavras que eles estavam usando, tal era a sua vontade de mudar... Eu estava em missão diplomática na África e ele mandou-me uma carta dizendo assim: “Você pode me mandar o Padre-nosso em iorubá?” Iourubá é a língua dos africanos, e eu que tinha começado a aprender um pouco de iorubá, fui à igreja católica e pedi uma cópia do Padre-nosso e da Ave-Maria.. Quando ele a recebeu, escreveu-me dizendo: “Que beleza!” A palavra “santo” em iorubá é “mimó”. Então ele repete assim: “Santa Maria, mimó...” Ele ficou encantado com aquele “mimó”. E dizia: “Mas, que bela palavra para dizer uma coisa santa!” “Mimó” com acento no ó, como quase todas palavras iorubá, como “iorubá” mesmo, que é uma palavra oxítona. Então, essa vontade de saber, de ver de que maneira a palavra é feita, como é que ela pode ser renovada, como pode ser usada de novo, é própria de alguns escritores que definitivamente mergulham nas palavras. E nós podemos dizer que, na literatura brasileira, a partir de Machado de Assis, o novidadeiro por excelência foi o autor de *Os Sertões*, Euclides da Cunha. Foi nesses dois autores que os que vieram depois foram, de fato, procurar.

Haverá em Campos esse tipo de expressão? Haverá em todo o Norte Fluminense da cana-de-açúcar essa “novidadeiração”? Evidente que estou usando uma expressão que ele usava muito, ou “mente” ou “ação” ao fim de uma palavra corriqueira, que a gente não entendia, então perguntava: “Mas, por que “ação”, aqui, onde não tem nada a ver?” Ele dizia, e nós concordávamos com ele, que o povo às vezes inventa uma palavra e acrescenta uma sílaba por qualquer motivo, principalmente quando essa sílaba era uma “ação”, um “eira”, isto é, uma desinência que possa dizer alguma coisa.

A releitura, hoje, de *O Coronel e o Lobisomem*, para mim que o reli inteiro, foi uma experiência de como podemos usar um português novo, e cada um de nós pode fazer isto, pode mergulhar no português comum, principalmente na narrativa, mas também na poesia, e tirar dele uma consonância diferente, um entendimento diferente, porque o que temos, acima de tudo, é o entendimento. Nós temos que entender a palavra antes de usá-la, temos que amar a palavra antes de jogá-la dentro de uma frase. Esse amor e essa utilização é que fazem

com que o escritor mergulhe de fato naquilo que é a sua língua, que é a palavra que ele usa para dizer o que ele quer dizer.

Dentre as coisas estranhas do nosso escritor, temos, por exemplo, o que ele de vez em quando dizia. Ele queria conquistar uma moça, e lhe dizíamos: “Vamos passear em tal lugar.” Então dizia: “Não posso porque ando de jurisprudência firmada em cima de D. Emerenciana.” Essa “jurisprudência firmada” em cima de D. Emerenciana, de D. Maria, de D. Elza ou de quem quer que fosse, nós a entendíamos, mas não existe essa expressão para dizer que se está apaixonado, que se está dando em cima. Não existe, mas se entende na mesma hora. Ele dizia, por exemplo: “Embora você não goste...”, “Você não pode fazer menasmente isso”. Não existe o advérbio ‘menasmente’, mas ele queria dizer que não se podia fazer “principalmente isso”. Nessa linguagem ele escreveu 340 páginas, numa narrativa em que usa em todos os minutos essa linguagem dele. De fato, *O Coronel e o Lobisomem* é uma obra-prima, sob todos os aspectos. É uma obra-prima com fabulação, isto é, como invenção. É uma obra-prima como fixação de um ambiente que é o norte de Campos. É uma obra-prima como renovação de palavras, é uma obra-prima como força de exprimir aquilo que ele quer exprimir, porque vai buscando uma nova palavra, capaz de dizer aquilo melhor do que as palavras que ele usou até aquele instante. Por exemplo, de repente ele vê uma serpente, andando, solta, então diz: “Cobra numa viagem ao luar.” Quer dizer, uma cobra pode passear ao luar, como nós podemos passear ao luar. Em tudo que ele vai escrevendo a sua atenção está em usar a palavra, mas sai um pouco dela para provar que isso pode ser feito, que a palavra estua; mas se você é escravo dela, ela também pode ser sua escrava. Pode-se manusear de tal maneira a palavra, para que ela possa exprimir muito mais do que exatamente aquilo que está dito ali.

Vejamos, por exemplo, o começo do romance: “Sou Ponciano de Azevedo Furtado, coronel de patente, de que tenho honra e faço alarde.” Daí ele vai até o final, quando ele vai morrer, e diz: “Ele saiu em luta mortal contra o pai de todas as maldades”, que é o demônio, aquilo que, na hora, pode ser uma cobra.

“Do lado do mar vinha um canto de boniteza nunca ouvido. Devia ser o canto da madrugada que subia.” Aí ele morre.

Ele começa, então, primeiro colocando o que é o homem, que é o Coronel – coronel no sentido antigo do interior, não era o coronel de exército, mas um coronel de política. Então, José Cândido vem “coronelandando” – é o verbo que ele usaria – o romance todo. Nessa ‘coronelação’ ele revela, ao mesmo tempo, todo aquele interior do norte do Estado do Rio. Nesse sentido, era também voltaireano, o Voltaire do *Candide* – Zé Cândido. Era o Candide de Voltaire que andava entre as palavras e as frases, e chutava palavras e frases, guardava no bolso palavras e frases que ouvia do povo, e tudo aquilo ia constituindo um império dentro dele, o império que o levou, ao longo da vida, pensando, brincando, brigando – ele era um homem esfuziante – a fazer uma obra-prima.

José Cândido disse-me um dia, logo depois de publicado *Olha para o Céu, Frederico*: “ – Não é um bom romance.” Perguntei-lhe: “ – Por que não?” Ele: “ – É um romance de estréia, chama atenção, mas não é um bom romance. Eu ainda vou fazer um bom romance. Está tudo cá dentro. Não deu pra fazer agora, mas ainda vou fazê-lo.” Anos depois ele conseguiu fazer o seu romance. Esse é o homem cuja memória festejamos agora. Festejamos a glória desse homem, a glória de uma luta permanente, que ao mesmo tempo não queria mais nada, não queria ser deputado, nem senador, nem governador. Ele queria ser governador das palavras. Queria ser o dono das palavras, o homem que, de fato, com um chicote, pudesse fazer com que as palavras fizessem aquilo que ele queria.

Ele me disse: “Um dia ainda farei um grande romance”, e, quando eu o li, mais tarde, encontrei-me com José Cândido e lhe disse: “ – É verdade, você fez um grande romance.” Ele perguntou: “ – Você acha?” Eu disse: “ – É claro. Você deve ter consciência disso. Espero até fazer um ensaio com o seguinte título: “Dois parâmetros: As *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho”. Seriam dois parâmetros de dois romances, que de certa maneira se parecem, porque são romances soltos, abertos. Não parecem tão bem planejados. O Me-

mórias de um Sargento é um grande romance, mas não é planejado, é um romance que está na linha de Stendhal, feito por um menino de vinte e poucos anos, escrevendo para o jornal todos os dias, às pressas. Perguntavam-lhe: “ – Onde está o capítulo de hoje, ainda não veio, não?” E Manuel Antônio de Almeida dizia: “ – Espera aí, que vou acabar o capítulo já.” Hoje se lê as *Memórias de um Sargento de Milícias* e percebe-se nele uma unidade espantosa. Seu autor faleceu aos trinta anos, num naufrágio do navio *Hermes* perto de Macaé e Campos – aliás, ele ia para Campos.

Depois desse romance temos, de um autor campista, *O Coronel e o Lobisomem*. Os dois romances se parecem também porque têm o povo dentro de si. É muito difícil colocar o povo num romance. Gostamos de colocar pessoas que conhecemos, ou que vivem no mesmo meio que nós. O povo, mesmo, tal como o percebeu e colocou em seu romance Antônio Manuel de Almeida, o povo, mesmo, tal como o nosso ficcionista fez, é muito diferente. É diferente sob todos os aspectos porque você tem que se integrar naquele espírito, tem que ter vivido realmente naquele ambiente todo. Como foi que Manuel Antônio de Almeida conseguiu conhecer aquele grupo, Leonardo, principalmente? Como conseguiu ele fazer cinco capítulos sem citar o nome do personagem? Só no sexto capítulo é que ele diz que não lhe dera um nome. Estavam aceitando tão naturalmente esse personagem, sem nome, mas o que não tem nome, não existe. Então tinha que ter um nome. Um objeto tem que ter nome, um cachorro tem que ter nome, uma casa tem que ter nome. Antônio Manuel de Almeida conseguiu escrever cinco capítulos sem dar nome ao seu personagem, um personagem forte desde o começo. É um jovem educado, mas é um homem do povo, um homem que não está sujeito a nenhuma lei, não estuda, não está na universidade. Está fazendo coisas para sobreviver, está arranjando uma mulher. É esse tipo de homem do povo que também o nosso romancista José Cândido de Carvalho traz para o seu romance.

Lembrando-me, então, daquele dia, no Colégio Bittencourt, em Campos, quando ele me procurou para me perguntar o que é que eu escrevia e ele me disse que escrevia histórias, eu achava que era difícil escrever histórias, que

era mais fácil escrever poesia, porque a poesia fluía nos meus ouvidos desde os anos do seminário. Uma história era, para mim, uma coisa monstruosa, imensa. E ele queria escrever histórias. Escreveu tão bem essas histórias, que entrou para a Academia Brasileira, entrou para a história da literatura brasileira, é uma das glórias deste país. E hoje estamos aqui, nesta platéia, sob a égide de Machado de Assis, comemorando a existência e a obra desse menino, nascido em Campos, que aos dezesseis anos me disse: “Eu escrevo histórias.” E escrevia mesmo.

O CRONELE O LOBISOMEM



34.^a edição

JOSÉ CÂNDIDO DE CARVALHO

J.O.
JOSÉ OLYMPIO EDITORA

Manuscritos inéditos de um romance

RICARDO LUÍS VIANNA DE CARVALHO

Na verdade, eu esperava falar por último, quando iria fazer um agradecimento aos meus antecessores nesta mesa-redonda que teriam falado sobre meu Pai. Mas, como foi antecipada a minha fala, vou continuar assim, fazendo o meu agradecimento aos acadêmicos e à Academia Brasileira de Letras, ao Presidente da Academia e, em especial, ao meu amigo Antonio Olinto, que teve a iniciativa de realizar esta mesa-redonda em homenagem aos 90 anos de nascimento de José Cândido de Carvalho e aos 40 anos de lançamento de *O Coronel e o LobisOMEM*.

Minha apresentação foi antecedida por um simpático bate-papo, na Sala de Chá dos acadêmicos, onde tive a oportunidade de conhecer pessoalmente vários deles, embora já os conheça todos de fama e de nome. Mas tive a oportunidade de conhecer a vários deles pessoalmente e ter uma conversa que foi muito interessante com Carlos Heitor Cony, antes que ele saísse para outro compromisso. Numa rápida avaliação da obra de meu Pai, disse ele que o livro mais im-

Participação na mesa-redonda *90 Anos de José Cândido de Carvalho* realizada no Salão Nobre do *Petit Trianon*, no dia 15 de abril de 2004. Transcrição, sem revisão do autor.

portante, para ele, com a autoridade que ele tem de grande escritor, era o *Olha para o Céu, Frederico*, que Antonio Olinto, aqui, menciona como livro de lançamento, porque não estava perfeitamente maduro, e até meu Pai confidenciou a Antonio Olinto que aquele não era um romance completo; é, portanto, um romance que mereceria essa avaliação, feita por um homem que eu considero um dos grandes escritores brasileiros, e que fez essa avaliação para mim surpreendente. Surpreendente porque há uma unanimidade, eu diria, em torno de *O Coronel e o Lobisomem* como sendo o romance mais importante da obra de meu Pai. Uma obra que eu considero extensa, porque meu Pai transitou por vários gêneros com muita propriedade, na minha avaliação.

Eu não iria fazer avaliação literária alguma, eu só iria agradecer, mas, agora, aproveitando que nem todos ainda falaram, eu gostaria de dizer isso. Acho que meu Pai foi um escritor que transitou, com relativa eficiência, em vários gêneros. Ele escreveu romances, mas se exerceu também no pequeno conto, nas histórias curtas, para não falar na crônica do dia-a-dia, que era o seu elemento mais importante, porque ele vivia disso, era jornalista. No fundo, portanto, essa avaliação de Carlos Heitor Cony me deixou um pouco perplexo, não porque eu não encontre qualidades no *Olha para o Céu, Frederico*, mas sim porque havia antes consenso em torno da obra-prima, segundo algumas avaliações, que é *O Coronel e o Lobisomem*, por conta das modificações na língua que o nosso professor Antonio Olinto nos disse aqui. Mas não vou me estender nessas considerações de caráter literário porque não tenho capacidade para isso, sou um mero leitor de romances.

O que eu queria dizer era que me sinto muito honrado de estar aqui, nesta Casa de Machado de Assis, onde freqüentei várias vezes, sempre na companhia de meu Pai, e hoje, num momento de grande emoção para mim e para meus familiares, que é essa homenagem aos 90 anos de nascimento de meu Pai e dos 40 anos de publicação do seu romance mais conhecido e mais contundente. Conversei muito nesta semana com minha família, especialmente com minha irmã, Laura Carvalho, que está presente aqui, e ela me disse: “ – Acho que você deve dar um toque pessoal. Não vai falar sobre literatura, vai falar sobre Papai.”

Então, preparei-me para dizer alguma coisa. De tudo isso, do contato que tivemos com nosso Pai, o que ficou foi a idéia de um pai muito participativo, muito solidário conosco nos momentos cruciais da nossa vida. Eu e a Laura concordamos plenamente nessa avaliação. Um pai que tinha muitas atividades, que não tinha tempo para estar presente em todos os momentos, mas tivemos uma convivência muito importante. Ele nos deixa, portanto, esse legado, não apenas um legado literário e de inteligência, mas uma herança de caráter moral, que nós muito prezamos, que foi tão importante na nossa formação.

Gostaria também de dizer aqui alguma coisa sobre a permanência de José Cândido de Carvalho. Considero que um evento como este ajuda muito a lembrar e a preservar a obra de um escritor. É voz corrente que, quando um escritor morre, há um período de esquecimento, que pode ser, na melhor das hipóteses, temporário, mas na maioria das vezes é até definitivo. Este não é o caso de José Cândido de Carvalho, que morreu há quinze anos, em 1989, mas ainda persiste o interesse na obra dele. Não podemos nunca fazer avaliações de longa duração, se isso vai perdurar ou não, mas por dados que temos hoje, parece que o interesse continua e a tendência parece ser a mesma para os próximos anos. *O Coronel e o Lobisomem* foi publicado há quarenta anos, já um período longo de publicação, e há um interesse permanente por essa obra.

Grande parte desse esforço de preservação da obra de José Cândido de Carvalho e a vontade que isso permaneça como um patrimônio familiar e também da cultura brasileira devem-se ao importante papel – tenho que dizê-lo aqui – que a minha irmã Laura exerceu, durante esses quinze anos, suprimindo a falta de meu Pai em muitos aspectos, não só na organização de toda a papelada, todos esses contratos, o contato com as editoras, os novos agentes literários. Houve um trabalho importante que ela fez nesse período, e eu queria aproveitar esta oportunidade para fazer esta homenagem, que eu acho que é absolutamente justa. Foi assessorada pelo meu grande amigo, o Renato Santos, marido dela, que nos deixou há dois anos, uma grande perda que nós sofremos, e que foi um homem muito interessado pela obra de meu pai e ajudou muito a Laura em preservar e levar adiante essa obra.

Mudamos de editora, houve uma série de providências, contratamos uma efficientíssima agente literária, que é a Lúcia Ritz, que está aqui presente, para a nossa alegria. Estamos então nesse processo.

Mas Laura foi muito além. Chegaram-lhe às mãos os manuscritos inéditos de um romance de Papai que fora prometido, mas nunca publicado, que é *O Rei Baltasar*. Laura trabalhou durante os quatro ou cinco últimos anos sobre esse romance, que está quase pronto para publicação. Através da Lúcia Ritz e da nossa editora, esperamos ter a possibilidade de realmente publicá-lo. É um romance incompleto, foram publicados alguns capítulos, na imprensa, há alguns anos, mas não chegou a sair em livro. Papai achava que o romance não estava amadurecido, havia uma marca muito grande talvez do *Coronel e o Lobisomem*, conversou a respeito com outros companheiros da Academia, ele estava tão imerso na personalidade e na linguagem do Coronel, e é essa avaliação a avaliação que a Laura faz, que acabou repetindo em alguns momentos desse manuscrito uma espécie de coronel. Mas, enfim, achamos que esse romance tem valor literário, queremos publicá-lo e vamos fazer um esforço nesse sentido. A Laura é a organizadora desse trabalho e cabe a ela, portanto, o mérito se o livro vier a ser publicado em futuro próximo, porque achamos que efetivamente tem algum valor e, mais do que isso, queremos que esse manuscrito de Papai e parte de sua obra não publicada ainda não fiquem inéditos.

Acho que me estendi muito. Quero agradecer mais uma vez aos acadêmicos, ao público, aos amigos que aqui estão, numerosos, que poderiam dizer coisas importantes porque tiveram convivência, muitos deles, com meu Pai, em situações diversas, nós garotos e ele já um escritor importante, mas que nos dava muita orientação. Por isso quero fazer essa menção aos amigos, porque foram muito importantes também nesse período da minha vida. Muito obrigado aos componentes da Mesa, ao jornalista Hélio Bloch, ao professor Arnaldo Niskier, um grande amigo também de meu pai, escritor e jornalista importante, por muitos anos chefe da minha mulher, que também trabalhou na *Manchete*, essa grande revista brasileira.

José Cândido de Carvalho, frasista

HELIO BLOCH

Depois de Antonio Olinto, depois do Embaixador Ricardo Luís Viana de Carvalho, eu chego aqui, como diria o próprio José Cândido, com “humildoso coração”.

Considero-me um homem de sorte. As múltiplas atividades a que me entreguei, ao longo de muitas décadas, eram verdadeiras ‘cachaças’: movimento estudantil, música, política, jornalismo, televisão, cinema, teatro e literatura. Elas me propiciaram conhecer de perto o amplo e diversificado espectro de personalidades que tanto influíram em nossa vida e em nossa cultura. Eis porque – dada a minha desimportância – cheguei a me classificar como uma espécie de *Forest Gump* tupiniquim. Desse convívio nasceram muitas amizades, das quais algumas são motivo de um orgulho todo especial. É entre elas que situo José Cândido de Carvalho.

Quando diretor da MPM, editei livros-brinde de Natal de notáveis autores, como Jorge Amado, Fernando Sabino e Guimarães Rosa. E o que escrevi sobre Rosa, no livro a ele dedicado, cabe como

Participação na
mesa-redonda
*90 Anos de José
Cândido de
Carvalho*
realizada no
Salão Nobre
do *Petit Trianon*,
no dia 15 de
abril de 2004.

uma luva em José Cândido: “É difícil ser amigo de um gênio. Mas é quase impossível reconhecer o gênio no amigo, tão próximo.” Tanto Rosa como José Cândido obtiveram esse raro reconhecimento.

Quem mais em nossa língua domou – este é o verbo – a palavra como esses dois autores? Rosa afirmou: “Eu não invento. Eu sei o nome das coisas.” E o nosso José Cândido conseguiu atribuir novos significados aos nomes, às palavras, aos significantes.

Leiam o que Eduardo Portella, Gilberto Amado e Antonio Olinto, entre outros, escreveram sobre José Cândido. E o que dele disse a também genial Rachel de Queiroz, em prefácio dedicado a uma das edições de *O Coronel e o Lobisomem*.

Vale a pena ouvir:

“Não fosse eu uma velha senhora e ele para mim um menino, até lhe tomava a bênção, de tanto o admirar. Dá vontade de arranjar um alto-falante e sair por essas ruas proclamando as excelências incomparáveis do importantíssimo romancista brasileiro José Cândido de Carvalho. [...] De tal jeito importante que não sei de ninguém, no momento, que renove o idioma como o renova ele.

[...] No léxico de Zé Cândido não aparece uma palavra que não seja possível; se ela não havia até aqui, estava fazendo falta. No mais, o que ele faz principalmente é usar as palavras com sentido novo, ou imprevisto, ou desacomumado. [...] O que estava por fazer, nestes seiscentos ou mais anos de língua portuguesa, o que o povo não inventou ou os autores não codificaram, esse brasileiro inventa por conta própria e depois oferece à gente de graça. [...] Falar verdade, é o gênio da língua que baixa nesse moço, como santo de terreiro no seu cavalo.”

Por falar em gênio da língua, José Cândido amava Camões, em cujos versos distinguia o coloquial de seu tempo. Isso nos leva ao seu hábito de puxar conversa com toda sorte de interlocutores, notadamente com motoristas de táxi, que Zé Cândido usava com frequência.

Não dirigia, e tinha em comum com a Rachel uma verdadeira ojeriza ao automóvel, contra o qual haviam combinado inclusive fundar um clube: “Hoje, os moços agarrados aos seus carros gostariam de levá-los para a cama, como uma noiva.”

Eis que Zé Cândido encontra um chofer que não somente lera, mas citava Camões. Pois o ilustrado motorista se sai com essa, devidamente anotada pelo escritor: “Camões, doutor, foi o cordel que deu certo.”

Mas, depois de Rachel, o que me resta dizer? Talvez caiba falar sobre a vasta obra de Zé Cândido nascida de seu exercício diuturno do jornalismo.

Jornalismo x Ficção: é falsa essa disjuntiva, palavra em uso entre certos cientistas políticos que poderia ter assento no léxico de José Cândido, porque o que se lê hoje nos jornais mais parece saído de imaginosa ficção. Sobre a compatibilidade dos dois ofícios, aí estão o Antonio Olinto e o Arnaldo Niskier para comprová-lo; e não só na crônica, mas no exercício permanente. Poucos escritores escaparam dessa dupla condição que, na verdade, favoreceu ambas as atividades.

Antonio Olinto, ao prefaciар o volume *Porque Lulu Bergantim não Atravessou o Rubicon*, enriquece nossa percepção sobre a obra: as crônicas do livro vão ainda mais longe em sua variedade, “exatamente por não se tratar de um romance, mas, sim, uma recolta de possibilidades de romance”.

Na esteira dessa descoberta, acredito poder afirmar que esse múltiplo José Cândido, revelou-se também um extraordinário biógrafo: seus 35 retratos 3 x 4 de ministros, poetas, romancistas, políticos, pintores e esportistas de *Ninguém Mata o Arco-Íris* são bem mais do que uma recolta de possibilidades de biografias. Constituem primorosas biografias minimalistas que, por isso mesmo, ultrapassam o modo do lambe-lambe que José Cândido, modestamente, se atribui, tornando-se, em magistral concisão, retratos de corpo inteiro.

Essas minibiografias, em mosaico, receberam de Eduardo Portella o comentário definitivo: “o retrato ultrapassa os objetivos do retratado: faz-se história”.

Por outro viés, eis aí um tipo de jornalismo que é dado a poucos: fazer da entrevista não apenas mais uma estória, mas um retrato.

Meu irmão, Pedro Bloch, que completaria também 90 anos em maio próximo, fez algo semelhante, não na forma, é claro, em que cada um imprimiu seu estilo, mas no objetivo e no esplêndido resultado final. Ao somarmos todas as entrevistas (três são comuns aos dois: Rachel de Queiroz, Di Cavalcanti e Tom Jobim), temos um notável elenco de 71 pessoas das mais expressivas de nosso tempo, e que se tornam imediatamente familiares e íntimas dos leitores, mercê do talento de seus biógrafos.

Qual o traço comum de escritores tão diferentes? O respeito e a admiração pelos entrevistados; a cultura geral e um amplo conhecimento de seus feitos e obras; e, por estas razões, a deferência e a confiança que inspiram a eles, fazendo com que se revelem em sua inteireza, propiciando-nos admiráveis perfis dos retratados.

Aí se evidencia também José Cândido como um extraordinário frasista — outra palavra que lembra seu estilo —, que iguala em qualidade e quantidade os mestres desse particular domínio, Otto Lara e Nelson Rodrigues.

Assim se refere Zé Cândido à máquina em que Agripino Grieco escreve suas memórias: “uma espécie de mamute de parafusos e letras, mais velha do que as próprias memórias que datilografa. [...] Não é propriamente uma máquina. É um serpentário. Desse piano de dizer desaforos, que Grieco toca com um dedo só, têm saído os mais alegres ditos deste Brasil, as melhores caricaturas em palavras já feitas por mãos nacionais.”

Ao começar o volume por Agripino Grieco, é como se José Cândido ameaçasse seus retratados com a mesma verve contundente. Que nada! Em seu piano, em lugar de sarcasmos, Zé Cândido expeliu admirações em tom maior, repassadas, aqui e ali, por fina ironia, que, em lugar de diminuir, aumenta e salienta a humanidade dos entrevistados. E não poderia ser de outro modo, uma vez que coube a ele, como ao Pedro, escolher seus modelos.

Acredito mesmo que ele procurou canalizar sua incomparável veia satírica para os personagens inventados de suas crônicas com o propósito maior de poupar os vivos.

Com uma ressalva: no particular, em *petit comité* de amigos, seu serpentário rivalizava, muitas vezes, em qualidade e variedade, com o de Grieco; mas jamais em público ou em palavra impressa.

Na intimidade, não poupava nem mesmo alguns de seus admiradores. Sobre uma tese de doutorado, dedicada a *O Coronel e o Lobisomem*, afirmou: “Não entendi nada. A autora me atribuiu intenções que nunca tive. Com elas, dava para eu escrever outro *Coronel*.”

A propósito das aspirações de Armando Marques, que sonhou se tornar craque de futebol e, por ser perna-de-pau, acabou como juiz, concluiu: “Os sonhos não calçam chuteiras. Nem fazem gol.”

Vejam o verbo empregado quando sua entrevista com Augusto Rodrigues é interrompida por uma ligação: “Alguém *requisita* seu ouvido ao telefone.”

A admiração por Cacilda Becker inspira seu lirismo: “Suas mãos que esculpiram em vento gestos imortais.”

Falando de Chico Anísio, decreta: “Talento como o dele, só mandando fazer no estrangeiro.”

O sucesso de Dalcídio Jurandir com o lançamento do romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, que lhe valeu inúmeros e entusiásticos comentários na Imprensa, ganhou de José Cândido o seguinte registro: “Um rio de papel e tinta escorreu sobre as páginas do livro.”

A sala da casa de Djanira mereceu essa jóia: “Caio nos braços de um sofá. Próximo, cadeiras de balanço esperam antigas avós, enquanto barrigudo jarro, eternamente bem almoçado e jantado, espia pelos olhos de um buquê de flores. Choram as ladeiras e os buzinetes de Santa Teresa. Chove no país de Djanira.”

A Rachel de Queiroz dedica a maior das admirações: “dona do melhor e mais doce escrever nacional, desde a missa de Cabral ao Brasil do fim dos tempos. Vai chover muita chuva e ventar muito vento antes que Deus, em dia todo especial, resolva editar outra Rachel tipo Quixadá.”

A pedido de Zé Cândido, Francisco Mignone toca, ao piano, uma de suas valsas de esquina: “Seus dedos, feitos de 74 primaveras, correm moços e esper-

tos pela dentadura do velho Blüthner. Estamos em plena valsa. Um cheiro de jasmim sobe das casas sem jardins de Copacabana.”

Jarbas Passarinho, jornalista novato, vai entrevistar um personagem célebre e borda uma frase de efeito. Diz Zé Cândido: “Era uma frase tipo candelabro, com pingos de luz por todos os lados.”

“Tom Jobim! Vinte e tantos anos de mato e cipó e sem um crime. Sem morte de macuco ou capivara. De espingarda imatável. Em suas caçadas, a única coisa que morria era a galinha do embornal. Com farofa e rapadura.”

E Zé Cândido consagra a “Garota de Ipanema” como uma canção ‘imorrível’, com que antecipa o ministro do ‘imexível’ e nos inspira uma definição para os acadêmicos: “Imortais, suas obras são imorríveis.”

Revela também o sagrado horror de Tom Jobim ao avião. Logo ele que veio a emprestar seu nome ao Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro.

É injusto falar em obra bissexta para quem escreveu tanto sobre tudo e todos, embora ele mesmo afirme: “a ficção, é mato brabo no qual rarissimamente circulo, temente que sou de mordida de cobra e dente de lobisomem.”

Ele se dizia capaz de escrever vários livros com o estilo e a linguagem de *O Coronel e o Lobisomem*. Mas a idéia de se repetir não o seduzia. “Aliás, afirmou, já me copiaram sem me dar o crédito”. Seu sempre anunciado e jamais mostrado, nem em primeiro tratamento, “O Rei Baltasar”, viria a constituir uma renovação em seu estilo e linguagem.

E representou uma das minhas maiores frustrações, não apenas como leitor potencial, mas como editor dos livros-brinde da MPM, compromisso firmado no fio do bigode com Zé Cândido. O mesmo ocorreu com a que viria a ser a primeira peça de teatro a ser escrita por Guimarães Rosa, que ele me daria para produzir, e que não passou de projeto.

Saudades dos sábados, dos domingos, dos fins de semana com Zé Cândido e Amelinha, a Meli, sua companheira de três décadas, na casa de Niterói ou na de Maricá, ou em nossa casa do Cosme Velho, onde, após o almoço, a Ester, Meli e eu vigiávamos o cochilo sentado do amigo, que estaria logo de volta, aceso como nunca, para um papo inesquecível.

Distraído como ele só: um dia deixou um bilhete malcriado para a Meli, que teria trancado em uma gaveta papéis de que precisava; e espetou a folha do recado na chave da própria gaveta em questão, em cuja fechadura ela estava enfiada, bem à mostra.

O que eu mais gostaria, era de ter a chave da gaveta em que José Cândido escondeu o seu *Rei Baltasar*, mesmo inacabado, de nossos olhos profanos.

JORNAL DE JOSÉ CÂNDIDO

CÉU SEM CORREÇÃO MONETÁRIA

José Aparecido comprava lenços na Rua Gonçalves Dias, ao lado de Sebastião Nery, que namorava uma grávida de dois filhos que ria para ele por trás do varão de uma vizinha. Por desses dois admiráveis jornalistas, um senhor de chapéu grande adquiria pilhas de carnisas e pagava os comprados na boca do coltro. E Sebastião Nery:

— Conheço esse careta. É o Tomás Barreto, mineiro de Paracatu.

E José Aparecido:

— Que mineiro, que natal já viu mineiro, que é mineiro de raiz, pagar alguma coisa sem chorar? Mineiro pode abastecer até quando dá esmoia em gorta de igreja, golutri!

E a prosa, com fala mineira e jeito mineiro, Aparecido conta aquela coisa de Cajuca Manhães, mineiro de muitas poses, com religião de charqueada em Santa Rita da Serra. Um dia, o vigário da freguesia solicitou de Cajuca Manhães um auxílio de cem mil réis para obras de sacristia. E postando a mão de água benta nos ombros comerciais de Cajuca:

— O céu te recompensará. No céu terá lugar especial, meu filho.

Cajuca coçou o bolso, virou o bichão pelo avesso, contou e recitou o dinheiro, para deixar na mão do padre cinco mil réis. E justificou assim tão fraco auxílio:

— Reverendo, não é por sumificação que entro com pecúnia tão rancia. Mas é que não sou possuído de preparo de instrução para ficar no céu, de parcerinda com o povo grânido, dentro do estoulado de cem mil réis. Prefiro ficar nas bordas, numa suvinha de cinco mil réis. Calha mais com a minha desimportância, meu padre.

NO TEMPO DAS BORBOLETAS AZUIS

E comaro, em casa de livros usados, um volume de Medeiros e Albuquerque: *Em Voz Alta*. Foi escrito num tempo manso e cordial. De colarinho duro e bigode frizado, Medeiros fazia conferências sobre coisas minúsculas: o beijo, o beco, o lenço, a mão e a luva. O século ainda não havia descoberto o imposto de renda. A vida carioca engatinhava pela Rua do Ourivador e pelo Morro do Castelo. Nos encontros sem fala, o sucesso era *O Assassinato do Duque de Guise*. As senhoras desmaavam por qualquer barão. Os homens andavam de libório. De repente coberto por uma cota, o Sr. Sinfrônio Corção endereçava delicadas serenatas nos ouvidos da natinha Nininha Brasileira. No meio de uma dessas contracções, o gramofone enloucou e Sinfrônio teve de usar sua voz de melinho da Justiça em fim de carreira. Pelo que levou uma cotação que quis dividida Sinfrônio em duas fatias. Enquanto isso, o comendário e redactor do *S'querido do Passado*, Anísio Sucupira, extraía de casa, em lombo de cavalo e beira Miralimã Velado. Na Rua do Rociozinho, bem junto da casa onde morava Di Cavalcanti, o cavalo parou por falta de grito-

coça. Anísio declarou do alto do seu colarinho de ponta virada:

— Vou aprender a andar de bicicleta e quero ver quem vai pegar Anísio Sucupira em reptagem de donzelice alheia. Quero ver!

Em 1910, Ainda havia borboletas azuis no Passeio Público.

BENEDITO EM DIA DO BARÃO DE ITARARÉ



Benedito Valadares não quis fazer História.

En a Praça Quinze, a caminho do mar da Guanabara, encontro uma velha e sempre renovada admiração: o cônego Antônio de Paula Dutra. Que em sistema de conversar e escrever é de primeiríssima ordem. Sua palestra, seca e encantada, tem essas viagens entre Rio e Niterói mais pitorescas que as viagens de Marco Polo. A última que ouvi dele, a propósito de Benedito Valadares, é de arquivo. Certa ocasião, Benjamin Vargas, o famoso Beijo, protestou por uma afirmação que Benedito tinha feito em seu livro de memórias. E Benjamin, indignado:

— Não foi assim, Benedito! Você sabe muito bem disso.

Valadares, depois de ouvir com paciência possessiva os reparos do irmão de Genúlio, deu uma do Barão de Itararé. Neste estilo de mal de abelha:

— Deixa isso para lá, Beijo! A gente não escreve memórias para fazer História. A gente

José Cândido de Carvalho

“invençioneiro e linguarudo”

ARNALDO NISKIER

Senhor Presidente Ivan Junqueira, Acadêmico Antonio Olinto, prezado Ricardo, em quem também saúdo a Laura, meu amigo e irmão Helio Bloch.

Se José Cândido aqui estivesse, e eu acho que ele está, ele apontaria aquele dedo magro pra mim e diria: “ – Bem feito!” Aí teria que perguntar: “ – Bem feito, por quê?” Ele responderia: “ – Você chegou atrasado, é o último a falar, não tem mais o que dizer.” Era essa a lógica do Zé Cândido. Enfim, quero pedir perdão aos acadêmicos, aos amigos e fãs de José Cândido, porque o atraso realmente foi involuntário. Mas eu não deixaria de vir porque, se houve uma pessoa a quem eu me afeiçoei e de cujo estilo eu gostava muito, e não entendia por que ele, que não havia nascido nos limites da capital do Rio de Janeiro, tinha todo um meneio, todo o jeito, toda a malandragem do carioca, e era campista. E disso se orgulhava muito. Então, esta é uma homenagem que temos obrigação de prestar a José Cândido, hoje, aqui, agora e sempre, porque durante os muitos anos em que

Participação na
mesa-redonda 90
*Anos de José
Cândido de
Carvalho* realizada
no Salão Nobre
do *Petit Trianon*,
no dia 15 de
abril de 2004.

nós convivemos, na Academia Brasileira de Letras ou em outras atividades que ele exerceu, como a Direção da Rádio Roquette-Pinto, como a Presidência da Funarte, durante muitos anos, e a Presidência do Conselho Estadual de Cultura, que eu tive a sorte e o privilégio de ser o responsável pela nomeação, porque naquele momento eu tinha acabado de ser escolhido como Secretário de Estado da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, e ele deu vida a um Conselho que normalmente opera com limitações – limitações de dinheiro, às vezes limitações de imaginação, que no José Cândido nunca faltou.



O ano de 2004 é muito rico em lembranças da grande figura que foi o jornalista, contista e romancista José Cândido de Carvalho. Primeiro, por ter nascido em agosto de 1914; estaria completando 90 anos. Outro motivo, o mais triste, por ter deixado em 1989 o convívio alegre que mantinha com os amigos, dentre os quais me incluo, portanto há 15 anos. Por último, vale recordar a sua grande realização – o livro *O Coronel e o Lobisomem* – que teve a sua primeira edição em 1964, ou seja, há 40 anos.

A obra de José Cândido de Carvalho está inserida dentro da literatura brasileira na tendência surgida nas décadas de 50 e 60, que privilegia a temática agrária. Neste segmento também se incluem João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Mário Palmério e João Ubaldo Ribeiro.

Zé Cândido, como o chamávamos, morreu aos 75 anos de idade. Foi um cidadão de extrema simplicidade, nada de lobo, que gostava de roupas brancas, como se estivesse em permanente disponibilidade para ir à missa. Tinha um estranho fascínio pelo serviço público. Presidiu a Funarte com sabedoria, foi diretor da Rádio Roquette-Pinto e membro do Conselho Estadual de Cultura. Posso dizer com orgulho que lá se encontra o seu retrato, na galeria dos ex-presidentes, posição que alcançou com a minha ajuda, como então Secretário de Estado de Educação e Cultura. Ele olha para mim, quando visito a sala, como se quisesse dizer “obrigado”. Coisa de gente grandiosamente humilde.

O amor por sua cidade natal

Zé Cândido amava a sua origem campista. Não só ambientou obras na cidade de Campos, como Josué Montello faz com a sua amada São Luís, como contava histórias (ele era um contador de histórias) a respeito da indiscutível valentia dos goitacazes. Só contraía o rosto quando alguém duvidava da veracidade dos relatos.

Em Campos, estudou em escolas públicas e trabalhou em diversas funções, inclusive como ajudante de farmacêutico. Como jornalista, começou como revisor na redação de *O Liberal*, tendo atuado depois como redator em outros jornais. Também em sua cidade natal fez os estudos preparatórios que culminaram com a formação em Direito, em 1937, pela Faculdade em Direito do Rio de Janeiro. Ao optar por morar no Rio de Janeiro, em Santa Teresa, trabalhou em diversas redações, mas o coração de Zé Cândido sempre esteve ligado à sua Campos de Goitacazes.

Outro famoso campista, José do Patrocínio, jornalista e romancista como José Cândido, também se radicou posteriormente no Rio de Janeiro. A busca incessante pelo ideal abolicionista de Patrocínio se assemelha, com certeza, à luta de José Cândido em prol da cultura brasileira. A trajetória de coincidências entre os dois grandes brasileiros também inclui o fato de ambos terem pertencido à Academia Brasileira de Letras. Com certeza, o ambiente cultural da cidade teve grande influência nas suas obras.

Convivência alegre na ABL

Na Academia Brasileira de Letras, foi eleito em 23 de maio de 1973 para a Cadeira n.º 31, sucedendo a Cassiano Ricardo. Foi recebido pelo acadêmico Herberto Sales em 10 de setembro de 1974. Teve em Rachel de Queiroz, também, uma grande amiga, como fui testemunha. Na crítica a pessoas e costumes eram muito parecidos. E riam, no chá ou fora dele, para desespero dos que estavam de mal com a vida.

Muita gente gostaria de saber como era o seu comportamento na ABL. Convivemos durante cinco anos. Rimos muito do seu incomparável espírito crítico e da forma como debochava dos falsos e efêmeros poderosos. Com uma piada, acabava com a pose de qualquer um. E sabe-se lá a razão disso, sempre ao lado do sóbrio e quase zangado José Honório Rodrigues, um dos grandes historiadores do Brasil. A dupla era originalíssima, pois vivia unida pela diversidade de temperamentos, um aberto, outro fechado. Foi na diferença que eles encontraram as afinidades que podem explicar uma grande estima.

Tendo convivido muitos anos com R. Magalhães Jr., na revista *Manchete*, e como madrugadores que éramos, tornamo-nos grandes amigos. Foi ele o primeiro a falar na minha candidatura à ABL, “na hipotética vaga dos educadores”. Mas foi José Cândido de Carvalho que abraçou o meu nome, de forma efetiva, nos idos de 1983, ensinando-me os caminhos do difícil e improvável êxito. Devo-lhe esta palavra de gratidão e saudade.

Um rápido comentário sobre a vida jornalística do autor de *O Coronel e o Lobisomem* pode ajudar no traçado da sua personalidade. Foi um dos astros da revista *O Cruzeiro*, onde escreveu admiráveis biografias. E manteve uma relação mais íntima com o tradicional jornal *O Fluminense*, de Niterói, onde era titular de uma apreciada coluna. Gozou da estima do seu diretor, Alberto Torres, ao qual um dia me apresentou, para que também compartilhasse da sua amizade. O que ocorreu, de forma respeitosa e durante muitos anos.

O humanismo do escritor

Durante a minha convivência com José Cândido de Carvalho, nas diversas atividades e principalmente na Academia Brasileira de Letras, observava muito o seu comportamento moral e ético. Isso fez com que eu verificasse a grande figura humana que ali existia. Dito isso, não posso deixar de falar um pouco sobre a questão do humanismo, sem querer entrar no mérito de teorizar, nem tampouco falar sobre valores humanos ou religiosos. O fato é que o comportamento do autor de *O Coronel e o Lobisomem* o aproxima, de uma certa forma, do

escritor português José Saramago, que disse certa vez: “Ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer donde viemos e para onde vamos, mas simplesmente quem somos.”

Também em certo momento, Saramago declarou que, “apesar de tudo, não creio que o mal seja o motor que faz bater o coração humano. Embora me pareça igualmente que não é o bem que o faz bater”.

A originalidade de *O Coronel e o Lobisomem*

Lançado em 1964, o livro *O Coronel e o Lobisomem* transformou-se na obra-prima de José Cândido de Carvalho. E não poderia ser diferente, já que desde o início gerou curiosidade pela originalidade da linguagem utilizada, com muito humor, realçando o falar simples do povo. Escrito na primeira pessoa, ao mesmo tempo em que enfoca os contrastes das vidas rural e urbana, toda a trama se desenvolve em torno do que poderíamos chamar de sobrenatural, fantástico, absurdo, místico e/ou misterioso. Essa característica já fez com que o nosso escritor fosse comparado aos grandes mestres da literatura latino-americana, como Gabriel Garcia Márquez e Vargas Llosa, que privilegiam a magia em suas obras, vide *Cem Anos de Solidão*, de Márquez, com a sua enigmática Macondo. A obra também nos leva a algumas lembranças de Guimarães Rosa, em particular *Grande Sertão – Veredas*.

No livro de Zé Cândido, a história do coronel Ponciano de Azeredo Furtado é contada por ele mesmo. Dono de fazendas no interior do estado, abastado, mas apaixonado pelos acontecimentos da cidade e pelos negócios, ele procura, sem muito sucesso, conviver também no meio urbano. O resultado dessa luta interna, dessa contradição, não foi nada gratificante para o nosso herói (ou seria o anti-herói, como Macunaíma, de Mário de Andrade). Ponciano acaba sendo duramente nocauteado pela vida, enlouquecendo e perdendo a fortuna.

Assim como o personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, o relato da história do coronel Ponciano é feito por ele já falecido. Mais uma faceta do

nosso grande escritor, que prega uma peça nos leitores, já que só é possível saber dessa particularidade ao final da leitura do livro. O curioso é que o livro foi lançado 25 anos depois do seu romance de estréia, *Olha para o céu, Frederico*, de 1939.

Como bem disse o acadêmico Antonio Olinto, a obra não deixa de ser alegre, “com uma utilização das palavras como significando mais do que parecem capazes. Surrealista? Claro, mas de um surrealismo que não se esconde, que se apossa das palavras e joga-as para o ar, funâmbulo que, por brincar com elas, domina-as”.

É por essas e por outras que o acadêmico Carlos Heitor Cony considera Zé Cândido “um dos nomes mais importantes da literatura brasileira de todos os tempos”. Aliás, também foi esta a opinião do escritor Érico Veríssimo, em 1964, quando o livro foi lançado. A obra foi traduzida para diversos países europeus, e ganhou os Prêmios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, Coelho Neto, da ABL, e Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil.

O cinema também foi atraído pela obra, e, em 1979, o diretor Alcino Diniz produziu um bonito filme, com destaque para a atuação de Maurício do Valle, como coronel Ponciano. E ainda este ano está prevista uma nova adaptação do livro para o cinema, agora com roteiro e direção de Guel Arraes.

O Coronel e o Lobisomem x O Bem-Amado

O bom debate é aquele que suscita controvérsias. Desenvolver um tema e obter o aplauso geral da platéia pode ser simpático ao ego de cada um de nós, mas não é enriquecedor. Da discussão nasce mesmo a luz.

Vejamos o que aconteceu envolvendo o livro *O Coronel e o Lobisomem* e a telenovela *O Bem-Amado*, do escritor baiano Dias Gomes, nascido em 1922, ambos pertencentes aos quadros efetivos desta Academia, embora em tempos distintos.

O livro, que aborda uma entidade fantástica da credice popular (o lobisomem), livre criação de vocábulos, alcançou várias edições e ainda hoje é referência até mesmo em declinantes vestibulares. O trabalho televisivo, que con-

sagrou o ator Paulo Gracindo como o Prefeito Odorico Paraguassu, da cidade de Sucupira, cheio de “apenasmente” e outros termos híbridos, repetindo a técnica do livro, que é bem anterior em termos de lançamento, teve tantos méritos que obteve audiências espantosas, o que seria impossível ocorrer se o texto não fosse igualmente atrativo.

Vale a pena reproduzir algumas pérolas do coronel Ponciano de Azeredo Furtado, do livro *O Coronel e o Lobisomem*, e também algumas tiradas do Prefeito Odorico Paraguassu, em *O Bem-Amado*:

O Coronel e o Lobisomem:

“Já morreu o antigamente em que Ponciano mandava saber nos ermos se havia uma casa de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar”;

“Nos currais de Sobradinho, no debaixo do capotão de meu avô, passei os anos de pequenice, que pai e mãe perdi no gosto do primeiro leite”;

“Esse menino tem todo o sintoma do povo de política. É invencioneiro e linguarudo”;

“Meus dias no Sossego findaram quando fui pegado em delito de sem-vergonhismo em campo de pitangueiras”.

O Bem-Amado:

“Vamos deixar de entretantos e ir direto aos finalmentes”;

“Esta obra entrará para os anais e menstruais de Sucupira e do país”;

“É com a alma lavada e enxaguada que lhe recebo nesta humilde cidade”;

“Vamos dar uma salva de palmas a esta figura trepidante e dinamitosa”.

Suscitou-se essa discussão, mas ela se dissolveu na fumaça do tempo. Afinal, com quem estaria a primazia? Ou foi por acaso, coisas do nosso surpreendente subconsciente? Aí está uma primeira razão para evitar a monótona unanimidade e lembrar para sempre os seus inspirados autores.



São coincidências, embora se diga sempre que para Deus não há coincidências, quem sabe mistérios do inconsciente ou do subconsciente, mistérios, enfim, de dois escritores hoje já falecidos, que devem estar nos assistindo lá em cima, sem considerar quem veio primeiro quando sabemos que os dois são muito importantes e fundamentais para a literatura brasileira, com seus estilos muito próprios, e como disseram aqui os oradores que me antecederam, cada um deles dando a sua contribuição para o enriquecimento do vernáculo. José Cândido de Carvalho criou tantas palavras, muitas delas acabaram se incorporando ao nosso vocabulário ortográfico, que temos que abençoar o tempo que convivemos, nesta Casa, com o nosso Zé Cândido, tê-lo na lembrança de forma permanente, esperar que os seus livros continuem a ser editados e achar que a Academia, pela boa lembrança do Acadêmico Antonio Olinto, fez a sua parte. Mostrar exatamente que a razão da nossa imortalidade é o fato de que aqui se relembra sempre aqueles que passaram um dia pela Casa de Machado de Assis na condição de acadêmico.

José Cândido de Carvalho merece o nosso respeito, a nossa saudade. Presto a minha homenagem ao meu querido amigo, dizendo estas palavras, que só não são, como eu disse, mais profundas nem mais bem bordadas, porque falar diante da Nélida Piñon me dá sempre alguma angústia, porque ela fala de uma forma tão admirável, como fez anteontem, falando a respeito do seu livro *Vozes do Deserto*, e intimida. Podem ter certeza disso, eu fui para casa intimidado. A próxima vez em que eu estiver diante da Nélida, vou ter que tomar cuidado, porque é uma forma de render as frases, de enriquecer o pensamento, é uma luta aparentemente inglória entre Sherazade e o califa, mas Nélida trata isso de uma forma admirável. Esta é a nossa Academia Brasileira de Letras. Aqui estão ou estiveram as pessoas que eu considero, com exclusão óbvia minha, as mais importantes da nossa literatura, de que José Cândido de Carvalho foi um pilar, sem dúvida nenhuma.

Lá e cá: algumas notas sobre a nacionalidade na literatura brasileira

ANA MARIA MACHADO

Minha terra tem palmeiras

Onde canta o Sabiá.

As aves que aqui gorjeiam

Não gorjeiam como lá.

(Gonçalves Dias – “Canção do Exílio”)

Num artigo inicialmente publicado no exterior e em inglês,¹ Machado de Assis aponta na literatura brasileira de sua época o que denomina “certo instinto de nacionalidade”, considerando ser essa característica o seu traço mais evidente. Segundo ele, os diferentes gêneros e “formas literárias do pensamento” buscavam

¹ ASSIS, Machado de. *Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade*, NM, 24 de março de 1873, em *Obras Completas*, volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

Doutora em Lingüística e Sociologia pela Sorbonne, professora da UFRJ e da PUC-RJ. Autora de livros para adultos e crianças, laureada com vários prêmios no país e no exterior, entre os quais: Casa de Las Americas (Cuba, 1980), Hans Christian Andersen, internacional, pelo conjunto de sua obra infantil (2000), Machado de Assis, pelo conjunto da obra, da Academia Brasileira de Letras (2001), Machado de Assis da Biblioteca Nacional para romance, prêmios Jabuti, Bienal de SP.

“vestir-se com as cores do país”. Mais do que apontar, Machado interpretava essa tendência como inegável “sintoma de vitalidade e abono de futuro”.

Corria o ano de 1873 e ele ainda não tinha publicado seus romances da maturidade, que, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1891, definitivamente, iriam consagrá-lo como o maior escritor brasileiro de toda nossa história. Ao se referir a esse futuro, Machado de Assis nem desconfiava o lugar que nele iria ocupar ou a estatura com que seria visto pelos pósteros.

Não poderia imaginar tampouco que nesse futuro, exatos 70 anos mais tarde, em 1943, outro grande romancista do Brasil iria se dirigir também a um público de língua inglesa para dar um panorama da Literatura Brasileira, apresentando-o – a ele, Machado de Assis – como um dos grandes orgulhos nacionais.

Em sua série de palestras na Universidade de Berkeley, o gaúcho Érico Veríssimo acabou fazendo uma *Breve História da Literatura Brasileira* – título, aliás, do livro em que mais tarde foram reunidas essas conferências.²

Ao falar de Machado, Érico Veríssimo não se contém e interfere diretamente no texto, confessando, na primeira pessoa e entre exclamações:

“Estranho homem! Leio e releio suas obras com uma admiração sempre aumentada. Sua prosa é bastante seca, precisa e destituída de colorido. Mas é equilibrada, correta, elegante e límpida. Tem um sabor clássico, mas assim mesmo é profundamente brasileira.”

Torna-se interessante aproximar esses dois comentários, neste momento, com a distância que o tempo propicia. Entre outras coisas, pela coincidência de que ambos associam a brasilidade ao colorido, ao se dirigir a uma platéia anglo-saxônica.

No entanto, se chegarmos mais perto, verificaremos que há outra semelhança. Não é apenas Érico Veríssimo quem, em seguida a essa observação, matiza a impressão mais superficial e a corrige, dissociando a nacionalidade das cores, ao reconhecer que se pode ser profundamente brasileiro sendo clássico. O pró-

² VERÍSSIMO, Érico. *Breve História da Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1995.

prio Machado, no texto a que nos referimos, prossegue em sua análise e discretamente corrobora essa percepção.

Depois de observar que “interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas” lá poderiam achar “farto manancial de inspiração” que lhes permitiria ir “dando fisionomia própria ao pensamento nacional”, Machado de Assis ressalva sua opinião de que não bastava “ostentar certa cor local”. Ao mesmo tempo, reconhece que existia aquilo que estava chamando de um instinto, “o geral desejo de criar uma literatura mais independente” da metrópole portuguesa. Aponta a existência dessa tendência no país que éramos então, uma ex-colônia que a essa altura tinha uma independência política recente, havia apenas meio século, e que por tanto tempo antes disso se limitara a viver apenas “a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação” em relação a Portugal.

Com clareza, Machado em seguida destaca a intensidade com que “a aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos” e despertou uma reação adversa, que negava a relação entre a poesia e os povos dominados. Ou, em suas palavras, bem fiéis à mentalidade da época, “os costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização”, ou “a raça extinta, tão diferente da raça triunfante”.

Em tal atitude que pretendia reduzir a literatura brasileira apenas ao indigenismo, nosso romancista-maior constata um erro. Pondera que a cultura brasileira não está ligada aos indígenas nem deles “recebeu influxo algum”, muito embora possa neles se inspirar. Para usar seus próprios termos, possa ter nos primeiros povos deste país elementos de “matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõem”. Em suma, Machado considera incorreto definir a literatura brasileira pelo indigenismo, mas se apressa a lembrar que erro igual seria excluí-lo.

Menciona, em seguida, uma questão afim – a de se tomar como assunto os nossos costumes nas diferentes regiões, que também serviram de tema de invenção a nossos romancistas. E, sobretudo, o recurso à natureza tropical americana, “cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e pro-

sadores”. Todos esses temas, em seu entender, eram relevantes e convidativos, atiçavam a imaginação e vinham dando origem a “alguns quadros de singular efeito”. O crítico passeia então pelos diversos elementos que constituiriam a cor local, o colorido e pitoresco que, aparentemente, estariam associados à visão literária brasileira para satisfazer ao tal instinto de nacionalidade de que antes falava. Mas não se contenta com isso. Pelo contrário, vai mais adiante e já insinua que se trata apenas de um legado “tão brasileiro quanto universal” e que “não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração”.

A essa altura, porém, nosso Machado dá uma guinada e trata de fazer uma ressalva bem mais nítida:

“Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se, às vezes, uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.”

E depois de, rapidamente, mencionar mais uma vez a obra de Gonçalves Dias, areja toda a discussão, passando a escancarar as janelas para que por elas penetrem todos os ventos. Vai apoiar sua argumentação em autores estrangeiros, encerrando de forma irrefutável:

“...e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.”

Pouco adiante, trata de responder, ele mesmo, a essa pergunta, advogando que não se devem estabelecer doutrinas que empobrecem a literatura:

“O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Mesmo condenando os exageros e a pouca leitura dos clássicos, bem como o excesso de influência do francês, e lembrando que a influência popular tem um limite, Machado conclui seu artigo com uma observação de surpreendente acuidade para a época, trazendo a primeiro plano, com bastante destaque, a importância da língua. Pondera:

“Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito, a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.”

De certo modo, nosso olhar de hoje – num futuro mais de 130 anos depois do momento em que ele escreveu essas palavras – pode detectar quanto de corajoso havia nessas afirmativas de Machado de Assis.

Por um lado, num momento em que o ideal de imposição de modelos lingüísticos castiços se chocava com o que muitos achavam ser uma frouxidão exagerada e ignorante, ele busca um equilíbrio. Por outro, e isso é o mais significativo, ele percebe como a prática da língua portuguesa no Brasil é que será um fator primordial na construção da nacionalidade. Percebe que nela, e no estilo em que ela discutirá as questões do espírito, é que afinal se define o caráter de uma literatura. Não nos temas ou no cenário.

De alguma forma, ele já se erguia com firmeza diante de uma onda de argumentação superficialmente nacionalista, destinada a uma longa duração, e muito sedutora em sua capacidade de atrair simpatias.

Aliás, convém assinalar que essa onda percorre a crítica brasileira durante muito tempo, chegando ainda fortíssima e vigorosa aos dias de Érico Veríssimo, 70 anos mais tarde, como vimos. Mais que isso, trata-se de uma voga de sete fôlegos, em condições de sobreviver, sob outros disfarces, até muito recentemente – se é que ainda não anda por aí, latente, e prestes a dar outro bote. Além de

tudo, essa tendência crítica tem outro aspecto: é também, em grande parte, uma sobrevivente entre nós de uma visão importada, exemplo da influência das leituras estrangeiras que se fizeram de nossa literatura, sempre prontas a preferir o exótico e colorido, capazes de assegurar que ela se limite a ser pitoresca.

Pode-se, igualmente, detectar nessas palavras a admirável racionalidade de Machado de Assis. O comentário por ele feito nesse artigo demonstrou como ele já intuía que o “instinto de nacionalidade”, que percebia como traço nosso tão essencial, não podia se restringir a essas questões superficiais e a meras aparências externas. Pelo contrário, como iria mais tarde confirmar com tanto vigor nossa história cultural, de certo modo somos mais profundamente brasileiros exatamente quando somos mais plurais, mais mestiços, mais acolhedores, mais abertos a incorporar a nosso “sentimento íntimo” aquilo que o mundo de fora nos oferece e a elaborar as tantas e tão diversas contribuições internas que atuam na tessitura de nossa formação e nos enriquecem com suas impurezas.

Nos anos que se seguiram a esse texto, Machado de Assis demonstrou de forma cabal, com sua obra, que podia tranqüilamente tomar variadas leituras de autores estrangeiros para torná-las parte integrante daquilo que escrevia. Mostrou também como conseguia, no decorrer desse processo, ser ao mesmo tempo universal e brasileiríssimo.

Com essa atitude, entretanto, lançou-se às feras da arena e foi uma das primeiras vítimas da incompreensão feroz e veemente com que sempre agiu o zelo excessivo dos automeados árbitros da brasilidade, aqueles que se acham detentores únicos dos padrões de correção nacionalista. De certo modo, os ataques recebidos por Machado nessa área já prenunciavam incompreensões como as que mais tarde acompanhariam a análise da obra de Joaquim Nabuco, por exemplo, muitas vezes criticado por seu cosmopolitismo e sua admiração por autores e modelos anglo-saxões. Como se abertura fosse pecado e diálogo fosse crime de lesa-pátria. E como se nossa cultura fosse tão frágil e vulnerável, coitadinha, que se arriscasse a ser varrida por qualquer brisa que conseguisse se esgueirar pelas mínimas frestas e brechas eventualmente deixadas abertas na couraça da superfície nacionalista.

Uma das acusações que faz Sílvio Romero a Machado de Assis, por exemplo, levando o crítico a lhe atribuir um lugar secundário na literatura brasileira (a ponto de excluí-lo de sua *História da Literatura Brasileira* publicada em 1888) é a de voltar as costas à paisagem e ao povo brasileiro e se isolar artificialmente, afastando-se das questões centrais na definição da nacionalidade (e da literatura) brasileira – a saber, as categorias de raça e miscigenação.

Romero, que se auto-intitulava “um justiceiro”, assinala em Machado um grande problema: o de, mesmo sendo um “genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada”, de alguma forma negar suas origens e não se entregar “à sua condição de meridional e mestiço”. Como se, por ser descendente de portuguesa e negro, o romancista não tivesse direito a reivindicar sua parte do legado da cultura universal da humanidade, estivesse proibido de considerar também como seu o patrimônio cultural comum ao Ocidente e tivesse que abordar apenas os temas, cenários ou pontos de vista que fossem característicos do Hemisfério Sul e da mestiçagem. Uma receita equivalente a advogar que o autor deveria “conhecer seu lugar” e ser geneticamente obrigado a se limitar a determinado tipo de assunto, proibido de fazer sua obra circular fora de estritas fronteiras temáticas. Nesse processo, o crítico chega até a acusar o humor machadiano de ser apenas uma caricatura, imitação pouco hábil de autores ingleses.

Como frisa um artigo recente de Helio de Seixas Guimarães³, “em alguns momentos Romero parece não se conformar mesmo é com o fato de Machado ter escrito o que escreveu sendo mulato, sem se perder no que chama de *moléstia da cor, nostalgia da alvura, despeito contra os que gozam da superioridade da branquidade*”.

Sílvio Romero não foi o único, porém. Apenas o mais notório, entre seus contemporâneos.

Araripe Júnior foi outro grande crítico da mesma época que também recaiu numa atitude um tanto semelhante, ainda que a partir de outro ângulo. Mas

³ GUIMARÃES, Helio de Seixas – *Romero, Araripe, Veríssimo e a Recepção Crítica do Romance Machadiano*, in “Estudos Avançados” 18 (51), USP, São Paulo, maio/agosto 2004.

insistiu em querer encaixar a leitura e a crítica literária numa forma teórica predeterminada, exigindo que a criação artística se conformasse a seus autoritários pressupostos políticos, filosóficos ou ideológicos.

Na verdade, essa tem sido muitas vezes uma tendência persistente entre nós, variando apenas o arcabouço prévio a que o artista deveria atender e a cujas expectativas deveria corresponder, na opinião desses críticos. Quase um século depois, durante a época da ditadura militar, essa atitude cobradora iria se exacerbar e seria batizada pelo cineasta Cacá Diegues de “patrulha ideológica”, introduzindo em nosso debate cultural os polêmicos mas exatos termos *patrulhar* e *patrulhamento*, destinados a ficar em cena até hoje, já que com tanta acuidade descreviam um embate recorrente com o qual tantos de nossos artistas tiveram de se defrontar em um ou outro momento de suas carreiras.

Fiel ao gosto dominante e às noções correntes e arraigadas da época, Araripe Júnior inicialmente também foi caudatário dessas idéias exacerbadas de nacionalismo romântico. Em 1870, considerava que Machado de Assis era ingrato para com o “formoso Brasil” e o atacou com virulência, numa frase que ficou famosa, pela “manifesta preferência que vota ao grito da cigarra de Anacreonte sobre o melodioso canto do sabiá”. Nessa primeira fase da obra crítica de Araripe Júnior, ele apontava em Machado o imperdoável defeito da excentricidade e confessava constatar que seu próprio “chateaubrianismo intransigente” ficava “em verdadeiro desespero”, diante da recusa machadiana em explorar os temas da exaltação da natureza e do índio americano, como fizera e pregara o romancista francês. Paradoxalmente, era preciso escrever sobre índios e o ambiente tropical para poder ser bem brasileiro, seguindo o exemplo de um europeu. Mas a estranheza do raciocínio não chamava a atenção dos detratores nem atraía reparos.

A crítica de Araripe Júnior não se limita a isso, porém. A atitude estética do romancista o irrita tanto que ele vai muito mais além e passa ao terreno do ataque pessoal. Critica também o recato e a contenção de Machado no trato das personagens femininas – para ele, mulheres sem cheiro e sem perfume, incolores, desprovidas da sensualidade e lubricidade que nos caracterizam. Ultrapas-

sando as medidas de um respeito mínimo, chega até a fazer insinuações desle-
gantes e ofensivas sobre a duvidosa virilidade e a falta de experiência do escri-
tor, ou sobre a escassez de encantos de sua esposa.

Mais tarde, o próprio Araripe foi se corrigindo e reconheceu que esses seus
conceitos foram infelizes. Em 1908, ano da morte de Machado de Assis, retra-
tou-se da grosseria cometida, arrependido do tratamento que inicialmente ti-
nha dado ao romancista em seu primeiro julgamento. Ao fazer uma revisão de
seus juízos prévios, percebeu tardiamente no humor machadiano um aspecto
essencial de sua obra que, inclusive, lhe permitira tratar, em *Quincas Borba*, da
importante questão em torno da maneira pela qual as idéias estrangeiras circu-
lam e se assimilam no Brasil. Observação aguda, sensível e pertinente, digna do
bom crítico que Araripe Júnior podia ser.

Esse é, aliás, um tema em pauta até hoje – como descobrem os antropólogos
urbanos que constataam a forma atual pela qual os jovens das populações da
periferia em nossas metrópoles andam preferindo muitas vezes se afastar do
samba, do choro e outros gêneros musicais da tradição afro-brasileira para se
dedicar ao funk e ao hip-hop, reinventados após a importação de modelos
norte-americanos. E em seguida, a observação e as pesquisas atestam como,
apesar disso, o samba “agoniza mas não morre”, segundo a definição já tradi-
cional dos velhos sambistas, mas ressurge transformado e vigoroso, nos dife-
rentes pagodes e fundos de quintal.

Nessa revisão de suas primeiras opiniões, Araripe Júnior procura retificar
algumas injustiças anteriores. Observa, então, como o texto de Machado de
Assis opera um deslocamento de padrões, com o Humanitismo de Rubião em
Quincas Borba, ao recriar de modo divertido e satírico a forma como um igno-
rante se relacionava com as grandes idéias filosóficas da época, sobretudo as de
Darwin e Comte.

De maneira aguda, Araripe Júnior detecta nesse humor machadiano um me-
canismo que mais tarde os modernistas do Movimento Antropofágico iriam
erigir em princípio norteador: a atrevida incorporação das idéias estrangeiras
na certeza de que a novidade não ameaça e o estrangeiro não constitui, necessa-

riamente, um perigo. Pelo contrário: se assimilado, sua deglutição pode ser fecunda e transformar esses aportes em alimento, energia e tecido novo, capazes de sustentar o corpo do devorador, do lado de cá do Atlântico.

A intuição tardia de Araripe Júnior percebe esse paradoxo cultural, sugerindo que na obra de Machado de Assis o contato do *humour* anglo-saxônico com as condições físicas e culturais do Brasil faz com que o humorismo seja substancialmente alterado e se transforme em algo original. Reconhecendo a força satírica do romance, chega a ponto de perguntar, a propósito de Rubião: “Quem nos diz que esse personagem não seja o Brasil?”

E, se abriremos aqui uns parênteses antecipatórios para outra visão de aprofundamento crítico, corroborando essa mesma capacidade de Machado encarnar o espírito nacional, podemos trazer Roberto Schwarz a esta mesa, quando ele afirma sobre outro personagem machadiano:

“Percebe-se o problema a que a volubilidade de Brás Cubas dava uma espécie de solução: em termos exigentes, livres de simpatia com nossa estreiteza, qual o significado da experiência brasileira?”

E, mais adiante:

“A desprovincianização do Brasil pela via da volubilidade, ou seja, das associações mentais arbitrárias de um brasileiro culto, que vê tudo em tudo, Aristóteles aqui, Santo Agostinho e Gregorovius ali, é a caricatura machadiana daquela situação, ou ainda, a fixação de um seu aspecto apalhaçado que dura até hoje, [...] O efeito literário realista e o *insight* histórico não estão na justeza ou no prolongamento das reflexões de Brás, mas na sua eficácia como desconversa e no seu significado *em outro nível*, que cabe ao leitor identificar e construir.”⁴

Voltando a Araripe, sua sugestão de que Quincas Borba pode ser o Brasil, de certo modo, acaba fechando o ciclo e respondendo à pergunta inicial do

⁴ SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

próprio Machado de Assis. Ou seja, essa reflexão não deixa de corroborar que Shakespeare não é menos inglês ao situar suas peças na Dinamarca, em Chipre, na Itália renascentista ou na Roma antiga. Da mesma forma, Machado não é menos brasileiro por não utilizar signos exteriores de brasilidade.

No entanto, até mesmo José Veríssimo, o crítico que o admirava e que mais contribuiu para seu reconhecimento em vida, não deixou de fazer restrições à falta da “exuberância [...] própria aos brasileiros” na obra de Machado de Assis. Mais uma vez, verificamos que nessa análise está implícita a noção de que para ser brasileiro há que ser exuberante, exagerado, derramado, colorido, pitoresco.

Entretanto, toda essa sucessão de objeções levantadas contribui também para indicar o lugar central que essa questão ocupa na literatura brasileira. Mais que isso, na cultura brasileira de um modo geral.

Se assim não fosse, essa discussão não teria continuado a ser um ponto polêmico pelos anos afora.

O próprio Modernismo de 22, que consagrou a formulação desse ideal de antropofagia cultural com Oswald de Andrade, iria ter uma outra face mais ambígua que com ele convivia. Muito bem exemplificada em Mário de Andrade, essa vertente desconfiava dos poderes ameaçadores dos influxos estrangeiros embora, ao mesmo tempo, fosse obrigada a reconhecer o fato inegável de que “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa”. Não havia como negar que, no movimento modernista, conviveram lado a lado, no dizer do próprio Mário, o internacionalismo e o nacionalismo embrabecido.

O fato é que as duas tendências estavam totalmente mescladas na característica fundamental da “realidade que o movimento modernista impôs”, como ele aponta mais adiante na mesma análise. Ou seja, “a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira ; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”⁵ Tais princípios, pregando ao mesmo tempo um enraizamento na tradi-

⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

ção do Brasil profundo e um compromisso vanguardista, mediante um acompanhamento cosmopolita e constante das últimas novidades do que se fazia lá fora, acabaram por constituir os pólos fascinantes que garantiriam a necessária tensão e as ambigüidades da contribuição modernista entre nós.

Em defesa desses princípios, e para garantir sua liberdade estética (onde o assunto ou o cenário não têm a menor importância) e seu direito às inquietações, como lembra Mário de Andrade ainda no mesmo artigo, os modernistas se abriram a todos os ventos. Sem dúvida, com isso enfrentaram vaias, insultos públicos, cartas anônimas, perseguições financeiras. No entanto, ao fazer seu balanço, 20 anos após a semana de 22, ele reconhece o espaço conquistado pelos artistas nacionais graças, justamente, a essa abertura. Mais que isso, ele se orgulha da contribuição do grupo para isso.

Com agudeza, constata Mário que “o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da *língua brasileira*”. Mesmo que no decorrer desse processo tenha havido exageros e distorções, “as compensações são muito numerosas para que [...] se torne falha grave” e levaram a um avanço incrível nas linguagens artísticas – da música, das artes plásticas, da arquitetura, da literatura, como avalia em seu balanço.



O espantoso é observar como alguns setores da crítica cultural tiveram tanta dificuldade em enxergar e acompanhar essas conquistas. Um século depois da publicação do artigo de Machado de Assis, surpreendemo-nos com a persistência, em variados campos e momentos, de uma certa recusa em entender ou aceitar aquela observação machadiana tão lógica e equilibrada, aparentemente irrefutável, sobre a identidade nacional de Shakespeare. E ainda por muito tempo depois, iremos nos deparar com repetidos exemplos de dificuldade crítica em se fazer essa fusão de que fala Mário.

Os observadores atentos se recordarão de como um dos mais significativos movimentos musicais brasileiros – a bossa nova nos anos 50 e início da década

de 60 – enfrentou uma hostilidade que quase chegou às raias de um linchamento cultural público, por parte de grandes setores da crítica purista, que a acusavam de ser mera importação do estrangeiro e uma imperdoável traição às nossas raízes mais autênticas.

Nesse caso, desde o início, os músicos reagiram de forma bem-humorada. Carlos Lyra – que, aliás, devia estar acima dessas suspeitas, graças a sua militância engajada e seu papel na criação e consolidação do Centro Popular de Cultura da UNE – chegou a criar um clássico da bossa-nova chamado “Influência do Jazz”, que se transformaria em um dos seus grandes sucessos, com uma letra que ironizava:

*Pobre samba meu
Foi se misturando, se modernizando,
E já morreu...*

E mais adiante:

*Pobre samba meu,
Volta lá pro morro, pede socorro
Onde nasceu.*

Nada disso era novo. Alguns anos antes ocorrera algo parecido na época do *swing* e do *boogie-woogie* que se misturavam ao samba. Na ocasião, os sambistas, igualmente achando graça, inverteram a mão e afirmaram em música que “O Tio Sam chegou querendo conhecer a nossa batucada...”. Foram mais além e defenderam a mistura do *chiclete com banana*, dando o mote para que outra geração depois pudesse dar um passo adiante e desenvolver a brincadeira num trocadilho crítico, falando em *chic-left com banana*.

Mais tarde, novamente, já depois do golpe de 1964, ocorreria algo semelhante a propósito de uma novidade tecnológica: a introdução dos instrumentos eletrônicos no chamado *ie-ie-iê* e no tropicalismo. Houve até passeia-

ta em São Paulo contra a guitarra elétrica, em nome da pureza nacional de nossa música...

Enquanto isso, os músicos brasileiros, criadores e excelentes exemplos de antropófagos culturais na prática, seguiam em frente, com ginga e inventividade. Misturavam linguagens, recriando harmonias e fundindo ritmos *na geléia geral brasileira*, recorrendo a *batmacumbas* e rindo do *analfomegabetismo* (Gilberto Gil) ou mostrando saídas incríveis ao cantar em aliterações fecundas *o ticket que te dei pro leite* e ainda rimar isso com *Flamengo e River Plate*, ou ao rimar *herói* com *cowboy*, *rock* com *bodoque*, *dentro da lei* com *tá tudo okay*, *mais um copo* com *allegro ma non troppo* (para só citar alguns dos inacreditáveis achados de Chico Buarque nesse tipo de procedimento) ou “*pena de pavão de Krishna / Maravilha, Vixe Maria mãe de Deus*” (Caetano Veloso). E Tom Jobim, o redescobridor da *Terra Brasilis*, dá o emblemático título de *Chanson* a uma de suas composições. Um neologismo emblemático que, por si só, vale como uma definição ou um programa de trabalho.

Ou seja, as respostas aos puristas vêm sendo dadas na prática, na invenção e na maleabilidade vital de uma língua portuguesa que no Brasil se faz flexível, aberta e divertida. Como Guimarães Rosa intuiu ao nela detectar a característica fundamental de sua parca e apenas incipiente cristalização, deixando-a ainda passível de se expandir pelo aproveitamento fecundo de todas as contribuições, arcaicas e virtuais, autóctones ou importadas, enriquecida pelas possibilidades das misturas culturais e pela fertilidade de não ser rígida. Portanto, de não estar saturada. Esse idioma português falado e reinventado a todo instante no Brasil, reflexo das porosidades e permeabilidades da gente que o fala, talvez constitua no momento um dos mais poderosos indicadores da identidade nacional. Pelo menos, sua irreverência criativa e surpreendente retrata esses falantes com grande fidelidade.

Mas o patrulhamento dos defensores da brasilidade superficial, de traços externos e facilmente visíveis, não esmorece. Apenas se transforma. Ainda recentemente, em nossos dias, o músico Lobão precisa frisar a cada entrevista que não é vegetal para ter que ser cobrado pela falta de raízes. Mais ainda: faz questão de afirmar, provocador como todo bom roqueiro, que é urbano – como 85% da população do país hoje em dia – e cresceu vendo televisão,

ouvindo *rock* e assistindo a desenho animado e a filme legendado com som em inglês, e não é menos brasileiro por isso.

Na literatura, tais cobranças assumiram forma diferente, bem mais sutil. Porém, para atestar sua persistência, basta lembrar como sofreram essa restrição as primeiras obras de romancistas brasileiros cuja ação não se situava claramente no Brasil, em paisagem brasileira, com ambiente brasileiro – como era o caso de *As Armas e os Barões*, de Flávio Moreira da Costa, ou *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, e outros pioneiros.

Praticamente até nossos dias, quando essa questão dá a impressão de ter sido inteiramente ultrapassada, podemos ainda notar os vestígios de sua perseverante sobrevivência, agora sob outra roupagem. Continua sendo bastante comum encontrar críticos que torcem o nariz ao fato de uma determinada obra de ficção retratar o universo de classe média em vez de se concentrar nas camadas mais pobres da sociedade, numa clara indicação de que o eixo purista da identidade nacional sofreu em nossos dias um processo de deslocamento, migrando da paisagem e do tema para a classe social. Aliás, a ressurgência desses pré-requisitos pôde ser atestada há muito pouco tempo, nas veementes discussões que acompanharam as tentativas do Governo Lula de organizar conselhos e câmaras setoriais para orientar e/ou controlar a produção e difusão do audiovisual, do livro e da música, algo muito recente.

A tendência redutora e limitadora que é exercida por uma grade teórica dessa espécie, por ironia, ganhou reforços inesperados que vieram justamente de uma moda importada – a dos mandamentos politicamente corretos, surgida sobretudo nos meios universitários norte-americanos e difundida no Brasil pelos setores da mídia mais conectados com os modismos intelectuais vindos do exterior.

Para muitos, tal tendência é reveladora de pouca intimidade dos meios acadêmicos (não importa onde) com a própria natureza do fato artístico em si e da criação estética. Desse modo, tais reparos seriam particularmente de se estranhar e quase inaplicáveis numa literatura como a nossa, que tem sido absolutamente preocupada com a inclusão do excluído social. Apenas o referido desconhecimento explicaria a difusão e expansão do modismo, menos presen-

te – ou quase ausente – na crítica universitária responsável e mais encontrável na superficialidade da cobertura jornalística.

O fenômeno tem sido assinalado por diferentes críticos e pelos leitores comuns. De forma inegável, a literatura brasileira se tem visto sempre intrinsecamente sujeita a essa obrigação solidária, e isso ocorre em níveis desconhecidos na produção literária de outras culturas. Até mesmo por uma simples questão de susceptibilidade pessoal e percepção aguda da realidade, que são características dos criadores em geral.

É bom destacar, a esse respeito, que esse processo não se manifesta apenas no caso dos escritores mais obviamente engajados, como os romancistas do regionalismo ou aqueles que tiveram ligações partidárias a lhes impor modelos de realismo socialista nos anos 30 e 40 – de Graciliano Ramos a Jorge Amado. Mesmo os maiores nomes emblemáticos de nossa ruptura com modelos estéticos consagrados (que normalmente seriam considerados como representantes de vanguardas), os grandes inventores de linguagem e abridores de novos caminhos literários, com toda a plena liberdade de seu experimentalismo, não deixaram de dar voz aos excluídos e de trazer ao primeiro plano os marginais da sociedade, como protagonistas de suas obras. Basta lembrarmos o Riobaldo de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, o Severino de João Cabral de Melo Neto em *Morte e Vida Severina*, ou a Macabéia de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*, para ficarmos apenas nos exemplos mais evidentes.

Não deixa também de ser irônico que, muitas vezes, as cobranças se apoiem em exigências teóricas que parecem trazer em si uma espécie de ideal purificador ao contrário, afastando tudo aquilo que pareça ser de origem erudita, europeia ou norte-americana e preconizando a obrigatória inclusão de elementos de origem africana ou indígena.

Há setores da crítica que, para elogiar Jorge Amado, por exemplo, sentem necessidade de contrapô-lo à “tradição artística herdada no século passado, de feição lusitanista, propensa ao estilo elevado”.⁶

⁶ LUCAS, Fábio. A Contribuição Amadiana ao Romance Social Brasileiro, in *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 3, março 1997.

A melhor resposta a essa observação seria a lembrança do próprio Amado, pela boca de seu personagem Pedro Archanjo, de *Tenda dos Milagres*: “Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal foi com a miscigenação – ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição maior para a humanidade.”

E, evidentemente, para miscigenar tem-se que ultrapassar qualquer pureza, seja ela indígena, africana, oriental ou européia. Tem que haver mais de um, e diferentes.

Silviano Santiago – que há pouco citei como ficcionista mas é também um crítico agudo e atento – já afirmou que a literatura brasileira nada mais é do que o resgate do subalterno, pois o popular para nós tem sido sempre subalterno, dominado, desprovido de voz. E a ele sempre queremos dar voz, nos sentimos obrigados a falar o tempo todo por esse popular submetido. Essa é uma obrigação que nos vem de dentro, da fidelidade ao que somos em nosso âmago, da solidariedade nascida da sensibilidade de cada um diante de nosso entorno social, tão poderoso e asfixiante.

De certo modo, é uma manifestação daquilo que talvez seja a forma que continua assumindo para nós o instinto de nacionalidade de que falava Machado, agora muito mais claramente ligado à cultura do povo do que à paisagem nacional. Um sentimento íntimo. Uma maneira própria de sabermos do que fazemos parte. Ou de sermos fiéis a nossa voz, em que uma linguagem híbrida e maleável, indisciplinada e criada por todos assume registros diferentes em cada um para expressar aquilo que é de todos.

Toda colonização é uma dominação, que se transmite e se mantém por meio da uniformização. Daí a desconfiança que os artistas criadores sentem e tantas vezes manifestam em relação à indústria cultural homogeneizante e a seus mecanismos de uniformização e padronização, impostos com tanta força. Daí também as afinidades intuídas por tantos deles entre a diversidade individual e a expressão da soma nacional, na reiterada aposta em que a resistência à pausterização se manifesta pela multiplicação de vozes e por sua variedade.

“Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”, afirma Sergio Buarque de Holanda no início de *Raízes do Brasil*.⁷

Na conclusão de *O Povo Brasileiro*, Darcy Ribeiro completa:

“Somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na *ninguendade*. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros.”

E, conclui o antropólogo, com um comentário que acerta em cheio no alvo:

“É de assinalar que, apesar de feitos pela fusão de matrizes tão diferenciadas, os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos lingüística e culturalmente e também um dos mais integrados socialmente da terra. Falam uma mesma língua, sem dialetos. Não abrigam nenhum contingente reivindicativo de autonomia, nem se apegam a nenhum passado. Estamos abertos é para o futuro.”⁸

Creio que é nessa mestiçagem cultural e nessa homogeneidade lingüística que hoje reside e se realiza plenamente em nossa literatura o tal instinto de nacionalidade de que falava Machado de Assis.

Se existe em nossa literatura esse “instinto de nacionalidade” a que se referia Machado de Assis, ou aquilo que mais modernamente, depois de Freud, chamaríamos de nossa “identidade”, ele se manifesta em nossa linguagem literária, neste português híbrido e cheio de registros diversos que foi passando a nos expressar, a falar pela gente desta terra colonizada, por todos estes subalternos

⁷ HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁸ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

dominados, nesta nossa maneira de ser, neste DNA mestiço e plural. Uma linguagem poética que, com Manuel Bandeira, soube ser libertação, desprezar a dúvida sobre o cunho vernáculo de um vocábulo e fez questão de gritar *abaixo os puristas!*, além de incorporar “todas as palavras sobretudo os barbarismos universais / todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção”.

Como queriam os modernistas, essa linguagem aceita a “contribuição milionária de todos os erros”.⁹ E com esses erros e equívocos se re-funda, em processo permanente, a se constituir numa linguagem sinuosa, fluente e cantante, cheia de curvas, meandros, remansos e corredeiras. Uma linguagem sedutora e oferecida, mas também escancarada para receber, com extraordinária maleabilidade, permitindo variados aportes. Uma festa do idioma. No fundo, um banquete semelhante aos *junta-pratos* tão típicos das celebrações populares nacionais, herdeiras dos *quarups*, ao qual todos podem trazer ao mesmo tempo sua fome e as diferentes delícias preparadas em sua própria cozinha caseira.

Se olharmos a literatura brasileira como um panorama geral, talvez seu elemento mais distintivo seja exatamente essa sua diversidade, irredutível a uma cara só, generalizante e comum. Assim, o que a caracteriza é justamente o fato de que cada escritor tem uma linguagem própria que é um microcosmo dentro desse universo que é o Brasil. Lado a lado, vão todos formando esta literatura.

O resultado acaba sendo uma soma de vozes muito variadas que querem se fazer ouvir. Em seus solos, corais ou contracantos, elas acabam compondo um retrato bastante acurado do que somos. Esse conjunto nos expressa, falando de nossas diferenças e, simultaneamente, fazendo transbordar uma espécie de inconsciente nacional reprimido, híbrido e mestiço, coalhado de impurezas. Mas, ao mesmo tempo, alimentado e vitalizado pela certeza de que temos algo a dizer. Quando mais não seja, ao menos dar o testemunho de uma experiência muito original e teimosa, diferente, num mundo globalizado que tende a ficar cada vez mais igual em toda parte.

⁹ ANDRADE, Oswald de. “Falação”, em *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poemas reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

De qualquer modo, parece válido assinalar que, se no século XIX, para o Romantismo a questão da nacionalidade na literatura brasileira se apresentava ainda muito presa ao assunto e ao cenário, com Machado de Assis houve o início de um arejamento. A partir daí, as coisas foram ficando mais flexíveis e mostrando a possibilidade de uma visão mais complexa, mas a persistência de atitudes simplificadoras antigas se manteve em permanente estado de confronto. A modernidade aprofundou e completou essa discussão, que às vezes tende a girar sobre si mesma, em círculos teóricos. Por outro lado, a prática de criadores e usuários culturais vai aparando arestas num processo dinâmico e tecido de fios de mútuo reconhecimento.

As coisas se passam como se, de certo modo, aquele dolorido diagnóstico do exilado romântico Gonçalves Dias, para quem “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”, funcionasse também como uma metáfora de um canto novo capaz de surgir na pátria, por oposição ao cantar velho da metrópole, ao exílio e ao estrangeiro. Mas é um canto cuja novidade está em se inventar e em se recriar, em construir a originalidade por meio de sua própria linguagem, em enfrentar com ousadia e sem medos o desafio de mostrar “o que quer, o que pode esta língua” (Caetano Veloso).

Para a modernidade – sobretudo para a baixa modernidade, esta que vivemos em nossos dias – acaba se impondo então a prática da diversidade e da multiplicação de vozes e timbres. Na certeza de que as aves que gorjeiam lá e cá podem ajudar a compor essa mistura híbrida e impura, esse grande caldo de cultura que transborda e fertiliza tudo o que alcança, como as grandes cheias dos rios que deixam seus detritos e fecundam a terra.

À sombra de uma palmeira onde canta o sabiá, ouvindo também o que já não há, um tico-tico cá, um tico-tico lá, quem sabe se não se acaba comendo quase todo o fubá?

Parece ser esta a aposta cultural brasileira em nossos dias.

A arte do romance

WILSON MARTINS

Os *Tambores de São Luís* é, sem dúvida, a obra-prima romanesca de Josué Montello, num conjunto em que, aliás, não faltam romances de alta qualidade literária. É o momento histórico da escravidão na segunda metade do século XIX, momento em que, por definição, o sistema iniciava o seu processo de declínio, e, sendo romance histórico, é também romance de costumes da sociedade escravocrata, no Maranhão e no Brasil. E, sendo romance de costumes, é também, necessariamente, romance psicológico, tanto dos personagens especificamente considerados quanto das diversas coletividades a que pertenciam – proprietários e escravos, comerciantes e homens do mar, profissionais liberais e eclesiásticos, políticos e libertos, todos condicionados pela mentalidade da época ao mesmo tempo em que a condicionavam.

Evitemos, desde logo, as polarizações simplistas, pois todos respondiam à consciência possível do momento, vertente por assim dizer passiva da idade sociológica. Na vertente ativa estava o poder público, deputados e senadores, conservadores e liberais, por uma

Crítico literário.
Artigo publicado
no *Jornal do Brasil*,
Caderno *Idéias*,
de 31 de
dezembro de
2005.

vez unidos na causa comum de manter a escravidão, procurando imobilizar a História a pretexto de discipliná-la; não queriam aboli-la, queriam, ao contrário, perpetuá-la, na esperança de que se extinguisse por exaustão 50 anos depois, quando eles próprios tivessem desaparecido. Ignoraram sistematicamente os numerosos projetos que se multiplicaram entre os tratadistas desde o século XVIII e, nomeadamente, o de José Bonifácio, propondo a abolição gradativa que prevenisse o trauma mais que previsível de 1888.

Conhece-se a astuta relutância com que as classes políticas dos 1800 acabaram por aceitar a proibição do tráfico, assim como as duas leis supostamente humanitárias (como tal ensinadas nas escolas): a do *Ventre Livre* e a dos *Sexagenários*, destinadas, não a extinguir, mas a perpetuar a escravidão pelo maior tempo possível. Embustes desde logo percebidos pelos escravos personagens deste romance. Não eram apenas embustes: eram embustes carregados de crueldade.

Tudo isso se passava no mundo social em que a escravidão pertencia à ordem natural das coisas, monstruosidade, dizia Joaquim Nabuco, de que os brasileiros tinham tanta consciência quanto da lei da gravidade. Acrescentem-se as práticas desumanas do dia-a-dia – a que correspondem, no outro extremo, os fatos que hoje podem parecer pitorescos. É o lado do romance de costumes neste romance histórico: “Mesmo as questões de nonada, que se resolveriam com um breve diálogo, serviram de pretexto aos velhos prelados para trocas de desaforos, prisões, excomunhões, queixas ao rei e ao papa, intrigas, desfeitas públicas, e até agressões e emboscadas.” Um bispo e um governador envolveram-se em grave crise política porque ambos tinham interesses no comércio de cravo. Outro bispo conheceu dificuldades por haver denunciado “o mau costume, corrente entre os maiores da terra, de terem estes as suas concubinas”. Crise política ainda mais séria ocorreu quando um capitão-general entendeu que tinha direito a três ductos de incenso nas cerimônias religiosas, enquanto o bispo, com quem se desentendera, ordenou ao coroinha que o distinguisse com apenas dois...

Esse é o painel em que podemos ler *Os Tambores de São Luís* como romance histórico, partindo do geral para o particular, panorama de uma época estrutu-

rada em círculos concêntricos dos quais os mais largos continham sucessivamente os de menor diâmetro, envolvendo a matéria real pela imaginativa, tudo sem sacrificar a homogeneidade entre a verdade e a verossimilhança. Para isso, é preciso que o romancista trate os personagens reais como fictícios e os fictícios como reais, conferindo-lhes a verdade romanesca, para além da factual. Nessas perspectivas, Josué Montello utiliza-se da realidade histórica para conferir veracidade à verossimilhança romanesca. Na lição aristotélica, a história é o que realmente ocorreu, e a verossimilhança o que poderia ter ocorrido. Como todo grande romancista, Montello inverte, de certa forma, o ângulo de observação: seus personagens tirados da vida real tornam-se verossímeis como se fossem inventados, e estes últimos tornam-se reais na trama do romance. Mencione-se, entre tantos outros, Donana Jansen, perfeita encarnação do sadismo desumano (no que não se distinguiu dos demais proprietários): ela só nos aparece verossímil por ter sido real. É também a figura da aristocrata Ana Rosa Ribeiro, denunciada por crimes de morte pelo jovem promotor Celso Magalhães, prematuramente falecido, precursor de Sílvio Romero nas pesquisas folclóricas. Há também a causa célebre do desembargador Pontes Vergueiro, retrato gravado em água-forte pelo romancista, sem esquecer a tragédia pessoal de Gonçalves Dias e seus amores desgraçados.

Tudo isso nos induz a ler *Os Tambores de São Luís* como romance psicológico, partindo do particular para o geral, caso em que a narrativa se desenvolve em espiral, tendo no negro Damião o centro dinâmico de convergência e irradiação. Josué Montello pertence à família espiritual de Balzac e Dostoievski; de Joyce e Thomas Mann; de Tolstoi e Faulkner; de George Eliot e Giovanni Verga; de Cervantes e John Dos Passos; de Conrad e Flaubert; de Eça de Queirós e Machado de Assis – todos semelhantes nas suas diferenças e diferentes nas suas semelhanças, exatamente como nas famílias naturais. Damião é a figura emblemática da condição humana num determinado momento histórico, simbolizado, aos olhos do Eterno, pelos tambores da Casa-Grande das Minas, vibrando como memória da raça através do romance inteiro. Eles marcam a sucessão dos episódios na sua vida, acompanhando-lhe as metamorfoses existen-

ciais. São o relógio cósmico que, começando a ouvir logo à sua chegada a São Luís, continuará a marcar-lhe todas as horas, pelos anos afora, até à noite cheia de presságios em que o romance começa e termina. Já velho, caminhando na madrugada ao som dos tambores, dominado pela expectativa do trineto que vai nascer, ele os ouve como mensagem enigmática do destino, conforme só virá a saber na última página do romance: “Tinha sido escravo, era um homem livre [...] viera de muito baixo, e ali se achava, com a sua casa, o seu nome e a sua família. Lutara pela liberdade de sua raça [...]” – deixando em nossa memória a figura de um grande entre os grandes do romance universal.

(Edição comemorativa. Nova Fronteira, 2005.)

Coronel, Coronéis no 40.º aniversário de seu lançamento

☞ OBRA DE MARCOS VILAÇA E ROBERTO
CAVALCANTI DE ALBUQUERQUE

TARCÍSIO PADILHA

A complexidade do Brasil não lhe denega a unidade em que língua e religião reforçam o tecido do país. Mas o reconhecimento dos regionalismos por igual se impõe, atestando irrefragavelmente a riqueza que flui da diversidade dos universos múltiplos que atuam num todo assistemático.

Assim, a palavra ‘nordeste’ vinca seu perfil numa identidade forte e, por vezes fagueira, a nos mostrar um Brasil bem plantado no solo, onde é marcante a presença de um humanismo próprio como que a dizer que os avanços da tecnologia não nasceram para desmentir o que há de humano no homem.

A poeira das caatingas do solo nordestino nos fala ao imaginário e à consciência de que a realidade jamais se cristaliza, mas desliza nas conversas ao pé do ouvido, bem mais do que na ritualística ou nos formalismos. É certo que o folclore nos dá conta das tradições que por lá campeiam, mas tudo feito de leveza e de comunicação insopitável. O ruído das vozes cantantes, as cantigas improvi-

Professor Titular de Filosofia na UERJ e na PUC-RJ. Autor de ensaios na área da filosofia e membro de inúmeras instituições, com participação em congressos e encontros no Brasil e no exterior.

sadas, as danças originais, as manifestações religiosas estão a revelar uma especificidade inegável.

Pois é de Nordeste que falamos quando o olhar se volve para o coronelismo particular da região. Aí Marcos Vilaça e Roberto Cavalcanti de Albuquerque se esmeraram em nos brindar com uma obra que já teria nascido clássica no entender de muitos. É clássica pela sua permanente vigência, por uma atualidade que lhe adveio do cuidado em perscrutar a alma humana e em bosquejar o fenômeno do coronelismo e, ao mesmo passo, em definir o coronel como “instrumento dialético de seu próprio ocaso”.

Cabe referir alguns personagens pinçados na obra dos dois ilustres escritores pernambucanos, como Chico Romão, longe do retrato de um vaqueiro, antes um político da *urbs*; Chico Heráclio, síntese dos mundos rural e citadino, é havido como homem de palavra solta ao vento, segundo Veremundo Soares, este mais lido e viajado. Católico, distancia-se da confissão e se apega à sua padroeira, Nossa Senhora da Conceição. José Abílio é um ser cordial, sem armas para se impor, numa adaptação aos novos tempos.

Mas, o que instiga no livro é seu estilo literário em que a narrativa é delineada com mestria, sem os artificialismos dos ensaios apriorísticos. É a vida que emerge com sua força inaugural tendo como epicentro a figura do coronel que, antes, tudo dominava com sua autoridade indiscutível, mas que, aos poucos, vai cedendo ao imperativo da mudança social, política e econômica. “*Tempora labuntur*” e com eles se esvai *pari passu* a centralização política dos coronéis a preludiar nova era de feição democrática a ser construída sobre as ruínas de um tempo cediço, mas que teve seu apogeu e dias de glória nos fastos da história do Nordeste.

Ao narrá-la, os autores souberam manter o ritmo da história, respeitando-lhe a temporalidade, ao contextualizar a narrativa, deixando espaço para a emergência de um novo mundo empurrado pelo progresso, neste vir-a-ser que molda o humano existir.

A obra acerta as contas com a história e aponta para um futuro que oferece uma falsa solidez em sua construção coronelesca deste Nordeste de Vilaça e de Roberto.

Até 1945 ainda vigia a presença incontestável do coronel. Aos poucos a burocracia do Estado com seus tentáculos redirecionam a sociedade e novos líderes apontam no horizonte. De meros subalternos da chefia personalista passam a disputar o poder. O caminhão que percorre estradas que unem o *hinterland* aos centros urbanos de maior expressão, as assembleias legislativas, os juizados, a mídia, as empresas a se implantarem, tudo contribui para reduzir sem piedade o mando primitivo. Alguns caciques buscam adaptar-se à nova realidade. Outros preferem ocultar-se nas gerações de seus descendentes, mais afeitos a mudanças.

O poder que explica e justifica o comando dos coronéis atrai também outros caciques em potencial e assim há que se adaptar ou deixar um vácuo político logo preenchido. Barbosa Lima Sobrinho cuida que há uma certa forma paralela de messianismo na obra ora celebrada. Antonio Olinto compara o livro da dupla pernambucana a *Os Sertões* e *Casa-grande & Senzala*. Gilberto Freyre assente que a contribuição da Vilaça e Roberto é, “sob certos aspectos, brilhante”.

O leitor é respeitado pelos autores abrindo espaço para julgar e denunciar.

Vilaça e seu colega de escrita e de pensamento desenham a decadência do coronelismo e avançam para a modernidade, acenam com seus sinais e timbram, pessoalmente, em nos ofertar os novos caminhos do Nordeste que eles mesmos souberam trilhar com talento e arte.



COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO

Afonso Arinos de Melo Franco

O Espírito e a Ação

Ensaaios inéditos

TRANSCRIÇÃO, ATUALIZAÇÃO ORTOGRÁFICA,
INTRODUÇÃO E NOTAS DE *Afonso Arinos, filho*



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS



As ciências humanas segundo Afonso Arinos de Melo Franco

FÁBIO LUCAS

Há muito freqüentamos a obra variada de Afonso Arinos de Melo Franco, analisando-a sempre que possível. Em 1955, tratamos de *Um Estadista da República* em quatro artigos sucessivos no *Diário de Minas*, posteriormente corrigidos e insertos na obra *Interpretações da Vida Social*.¹

Posteriormente, sob o título “O efêmero e o fundamental”, comentamos as memórias do autor, especialmente *A Alma do Tempo* (1961) e *A Escalada* (1965) na *Revista Brasileira de Estudos Políticos*.²

Não deixamos, igualmente, de considerar-lhe a peça teatral *Dirceu e Marília* (1942) no capítulo “Inconfidência Mineira na Literatura Brasileira” da obra *Luzes e Trevas – Minas Gerais no Século XVIII*.³

Doutor em Economia Política e História das Doutrinas Econômicas, especializou-se em Teoria da Literatura. Autor de 40 obras de Crítica Literária e Ciências Sociais, entre os quais *Razão e Emoção Literária* (1982), *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura* (1985), *Do Barroco ao Moderno* (1989), *Luzes e Trevas – Minas Gerais no Século XVIII* (1998), *Murilo Mendes, Poeta e Prosador* (2001).

¹ São Paulo: Ícone, 1995.

² Belo Horizonte, 1968-69.

³ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Por último, a 24 de novembro de 2005, nas celebrações do centenário de Afonso Arinos na Academia Mineira de Letras, falamos sobre a sua condição de crítico literário referindo-nos, de modo especial, a *Mar de Sargaços* e *Portulano*.

A 1.º de dezembro de 2005, deliberamos falar do cientista social na Academia Paulista de Letras, a partir da leitura de *O Espírito e a Ação*, ensaios inéditos reunidos e transcritos por Afonso Arinos, filho.⁴ Estudos sociais cujo principal esteio repousa nos atributos do historiador.

Se acudirmos aos diferentes aspectos mediante os quais Afonso Arinos atendia à vocação de cientista e de pesquisador, forçoso é concluir que, de todos eles, a História se fez parte integrante.

A verdade histórica, a seu ver, derivava em larga escala da *interpretação*. Daí o seu caráter flutuante, submetida a frágil conceituação.

Nas “Reflexões sobre a História do Brasil”, Afonso Arinos assinala: “Com efeito, e sob um certo aspecto, a História de qualquer povo é muito mais uma projeção do presente no passado do que uma projeção do passado no presente.”⁵ A seguir, pondera: “A interpretação, sempre presente, mesmo nas obras dos historiadores que a ela mais pretendem se recusar, é, afinal, uma revivescência; ao interpretar, colocamos invencivelmente, não o tempo histórico no nosso tempo, mas o nosso tempo no tempo histórico.”⁶

Para darmos o fecho das meditações de Afonso Arinos sobre a História, permitam-nos rematar com esta citação: “Se considerarmos que a história é uma emanção do espírito do seu tempo, como ficou acima indicado, estaremos, por isso mesmo, acentuando o seu caráter literário, e diminuindo o seu rigor científico. Ou melhor, estaremos proclamando o seu indubitável enquadramento no campo das ciências morais, únicas cujas conclusões variam historicamente.”⁷

Até aqui, sentimos em Afonso Arinos notável intuição de um conceito que se tornou moeda corrente com a obra de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método*,

⁴ Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.

⁵ Ob. cit., p. 90.

⁶ Ob. cit., pp. 90-91.

⁷ Ob. cit., p. 91.

cuja edição original é de 1960.⁸ O pensador alemão clamava por uma hermenêutica para a conquista da verdade textual, cujo processo é infinito, não termina nunca. Um texto passado somente será compreendido no idioma presente. O significado real, portanto, não reside nem no original, nem no texto do intérprete, mas na fusão de ambos. Cada texto traz dentro de si a sua história.

A História, para Afonso Arinos, deve adornar-se de fatores culturais e sociais. Tal era a inovação que reconhecia nos modernos historiadores brasileiros. E situa o precursor de todos eles no viajante von Martius, que deixou uma dissertação intitulada *Como se Deve Escrever a História do Brasil*, publicada no volume 6 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

É que Martius nutria a convicção de que a História do Brasil deveria incluir o estudo das nações índias e negras, nos seus vários aspectos etnográficos e culturais. Afonso Arinos, nesse ponto, atinge um dos seus preceitos mais constantes na avaliação do brasileiro, ao invectivar a visão exclusiva da contribuição da raça branca à nossa formação:

“O negro e o índio de ação histórica, para Varnhagen como para Pereira da Silva, Cândido Mendes e tantos mais, eram Henrique Dias e Camarão. Isto é, eram tipos raciais absolutamente singulares, figuras com todas as características cavaleirescas e morais da raça branca. Simbolizavam tanto, afinal, as raças de que provinham quanto o Peri de José de Alencar, e, como ele, eram criações (reais ou fabulosas, pouco importa) da cultura branca.”⁹

O ensaísta chama a atenção para “o axioma de estar a História, como ciência social, predominantemente ligada ao meio em que se desenvolve. Isto” — continua — “robustece ainda a oportunidade de se fazer uma História do Brasil cada vez mais brasileira”.¹⁰

⁸ *Arbeit und Methode*. Tubigen, 1960.

⁹ Ob. cit., p. 94.

¹⁰ Ob. cit., p. 96.

Afonso Arinos persistirá bastante no tema da brasilidade e da miscigenação. No estudo “Segunda emancipação”, recorda que “a América é, no mundo, o único continente em que se colocam, em termos decisivamente históricos, os problemas de mestiçagem e aculturação de diferentes raças”.¹¹ Pugna por uma orientação de fraternidade e de democracia racial, contra “ódios ineptos, criados pela fanatismo pseudocientífico do racismo, revivido pela política de rapi-nagem e conquista do hitlerismo”.¹²

Observe-se que Afonso Arinos escrevia na década de 1940, por volta de 1942, quando o nazi-fascismo estava em expansão. Há, na coletânea *O Espírito e a Ação*, dezenas de artigos de combate e inumeráveis argumentos contra a política alemã e italiana da época.

Ora, defender a mestiçagem significa, a seu ver, batalhar pelo Brasil. Daí expressar calorosamente a seguinte opinião, no ensaio “Etnologia e política”: “A repugnância pelo negro nos Estados Unidos é uma posição mais perigosa que o anti-semitismo na Alemanha hitlerista, e isto pela simples razão da diferença de meio em que atuam estas duas forças históricas.”¹³

Creemos que Afonso Arinos foi dos cientistas sociais que, a seu tempo, mais investigaram o conceito de cultura. A todo momento, tenta formular a noção dentro da qual se definam a História, a Etnologia, a Sociologia, a Política, o Direito e as Artes. Todas essas disciplinas sob o toldo conceitual da Cultura.

O tema é trabalhado de modo especial no ensaio “Uma política nacional de cultura”, de 1976. A nosso ver, trata-se do mais atual dos seus estudos. Observa, a dado momento, que “o povo brasileiro é um dos de mais característica individualidade em todo o mundo, precisamente por causa da riqueza integradora da sua harmoniosa diversidade”.¹⁴

Afonso Arinos consigna que “A cultura se transmite por herança social, e não biológica, e distingue-se da educação na medida em que excede ao âmbito

¹¹ Ob. cit., p. 113.

¹² Ob. cit., p. 113.

¹³ Ob. cit., p. 135.

¹⁴ Ob. cit., p. 510.

no qual compete ao Estado orientar a acumulação e aplicação dos conhecimentos”.¹⁵

A seguir, propõe ser dever do Estado “valer-se dos meios de convicção de que dispõe em benefício da difusão cultural, como dissuasão das investidas anti-sociais da contracultura”.¹⁶

Propugna por algo de muito interesse nos dias de hoje: o incentivo à presença cultural no lazer. Segundo ele, “O lazer, em uma civilização democrática, representa o gozo da liberdade no uso do tempo.”¹⁷

Não há modo mais inteligente de exprimir essa conquista dos tempos hodiernos, em que o desenvolvimento tecnológico, principalmente na Informática e na Robótica, liberou do esforço físico parte da mão-de-obra, abrindo-se, portanto, o espaço para a civilização do saber.

Afonso Arinos ainda acrescenta: “O tempo vazio é sempre fonte de desajustamentos pessoais e sociais. Um dos deveres culturais do Estado é a organização cultural do lazer.”¹⁸

Depois de lembrar o desenvolvimento do turismo interno intensivo, reflete com alta lucidez: “Há, na cultura, a fusão dos tempos. Passado, presente e futuro se reúnem, de forma que, no planejamento cultural, a herança social funde-se com a ação presente e a visão do futuro. Este caráter tridimensional do tempo da cultura tem influência na política cultural.”¹⁹

Para concluir seu trabalho, Afonso Arinos oferece as diretrizes de uma política nacional de cultura. Valiosa contribuição para que o Ministério da Cultura, hoje, volte a debater o assunto, com o apoio pleno dos governos federal, estadual e municipal.

¹⁵ Ob. cit., *ibidem*.

¹⁶ *Idem*, *ibidem*.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 512.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 512.

No seu “Manifesto de um mineiro”, Afonso Arinos proclama que “Uma nação não é uma empresa, é uma pessoa no mundo da História.”²⁰

Belo ensinamento. Temo-nos manifestado reiteradamente contra o domínio da noção de mercado nas relações culturais, que, por natureza, transcendem o horizonte do pragmatismo cotidiano. A cultura é uma conquista alheia à competição mercantil, ao regime de trocas, e não se dimensiona pela lei da oferta e procura. Portanto, não se traduz nos índices de vendagem, pois se trata de um valor, de uma aquisição não-quantificável.

A dependência cultural a que o Brasil foi condenado, em proporções assustadoras, durante o período da ditadura militar, e posteriormente mantida, tem desqualificado o suporte humanístico da cultura. Até mesmo na nomenclatura administrativa assistimos, por exemplo, à mudança dos departamentos de “Pessoal” para departamentos de “Recursos Humanos”. Veja-se: o substantivo do sintagma “Recursos”. O “Humanos” tornou-se adjetivo. O designativo é ideológico e aponta para a coisificação do trabalhador.

O ideal contemporâneo do governante é o do “gerente”, no lugar do “estadista”. Como Afonso Arinos, no trabalho sobre “Cultura e Nação”, concilia a Nação – que não é empresa – com a Cultura? Depois de mostrar que a cultura – quer a espiritual, quer a sociológica – deve ser considerada a mais genuína expressão de determinada nação, conclui: “Cultura e nação constituem as duas faces de uma só realidade histórica. Como a cultura evolui e se transmite por herança social, segue-se que a herança cultural modela e personalidade nacional.”²¹

Explorados os aspectos culturais e historiográficos, vejamos os políticos e jurídicos. Afonso Arinos tem formulações engenhosas acerca do período colonial, do Império e da República. Por exemplo: sustenta a grande influência que a civilização do ouro e do diamante exerceu sobre a Europa e sobre os pensadores franceses, criando uma atmosfera de sonhos e fantasias, a tal ponto que as idéias da bondade natural e do canibalismo se espalharam. De tal modo que

²⁰ Ob. cit., p. 529.

²¹ Ob. cit., p. 560.

a personagem Caliban, de Shakespeare, vem a ser anagrama de “canibal”, designativo do índio do Brasil no século XVI. Como se sabe, Afonso Arinos é autor do clássico estudo *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa*.

Outro aspecto de relevo vem a ser o histórico que estabelece a respeito das Constituições brasileiras, investigando a caminhada das garantias individuais no capítulo “Evolução dos Direitos de Cidadania”.

Nesse capítulo se alternam o jurista, o historiador e o sociólogo, com raro poder de observação e análise. Cumpre assinalar a presença eloqüente de Antônio Carlos Ribeiro de Andrade, “que deve ser considerado o primeiro constitucionalista patricio”, [...] “um dos brasileiros da época mais a par das idéias progressistas do mundo”.²²

Segundo informa Afonso Arinos, Antônio Carlos fora o autor do projeto apresentado à Constituinte na sessão de 12 de setembro de 1823. Ali os direitos políticos se inspiravam no *Bill of Rights* inglês, de 1689. Foram declarados no projeto sob a epígrafe “Direitos Individuais dos Brasileiros”.

Dissolvida a Constituinte, tivemos a outorga da Constituição pelo Imperador, esta sobretudo obra de Carneiro de Campos, futuro Marquês de Caravelas.

Afonso Arinos particulariza os atributos de ambos os projetos, sempre na linha da conquista de garantias civis e políticas do cidadão brasileiro.

Quanto à República, reflete sobre a Carta de 1691, dizendo que Rui Barbosa, embora não tenha sido o autor do projeto, “foi ele, sem dúvida, o maior e mais insigne intérprete, defensor e exegeta da Constituição convertida em lei”.²³

Afonso Arinos desenvolve curiosa noção do Exército como partido político. No ensaio acerca de “O Modernismo”, compara a “Escola Mineira” à revolução modernista, como frutificadora de modernidade, e, em afortunada digressão, conclui: “Saíramos em 1889, pelas mãos do exército, que se transformara em uma espécie de grande partido político desde a guerra do Paraguai, do Império para a República.” Acrescenta: “O Império brasileiro não foi politicamente tão unitário como supõem os que conhecem superficialmente sua

²² Op. cit., p. 415.

²³ Ob. cit., p. 424.

história. Teve muito de federalista, mesmo politicamente, no funcionamento efetivo de suas instituições.” Adiante, pondera: “O Poder Moderador era, no Brasil, a pessoa do Monarca e era, sobretudo, a invencível disciplina que as suas prerrogativas legais exerciam sobre todas as tentativas de tornar as trajetórias federais centrífugas e divergentes.”

“O Exército,” – acrescenta – “único partido político nacional sob a República, soube manter esta tradição centralista enquanto dominou o regime, na sua infância, com os dois presidentes militares. Mas a chegada ao poder do primeiro presidente civil viria perturbar o sistema, pois a Constituição não impunha nem mesma facilitava, a formação de partidos nacionais. Foi então que, inconscientemente mas de acordo com as inelutáveis leis da autoconservação histórica, o centralismo moderador imperial, mantido e transmitido pelo Exército republicano, foi substituído, dentro do poder civil e constitucional federalista, por uma prática engenhosa e imprevista: o rotativismo do poder político entre as mãos dos dois grandes estados federais centrais, São Paulo e Minas, que eram, ao mesmo tempo, os centros geográficos, demográficos, econômicos e culturais do país.”²⁴

Registra Afonso Arinos que, com a presença de Epitácio Pessoa, em 1919, “uma das mais importantes figuras da República”, deu-se a ruptura do equilíbrio que se conseguira num país sem partidos nacionais: “Desapareceu, com a influência mineiro-paulista, a fórmula compromissória que dava estabilidade à nossa frágil democracia.”²⁵

A seguir, Afonso Arinos narra as inquietações do tenentismo e o papel de figuras exponenciais, como Arthur Bernardes e Washington Luís, superados pelos acontecimentos. E diz dos “jovens literatos” a agredir “as glórias estabelecidas, com a mesma fúria atacante que levava os tenentes, da nossa idade ou pouco mais velhos, a arremeter contra as fortalezas do poder.”²⁶ Cria, portan-

²⁴ Ob. cit., pp. 330-31.

²⁵ Ob. cit., p. 331.

²⁶ Ob. cit., p. 333.

to, concluímos, o lugar do tenentismo civil. Veemente opositor da ditadura, combateu-a em todas as ocasiões em que pôde manifestar-se. Fez o mais contundente discurso antigetulista às vésperas do suicídio do Presidente.

Após desenhar perfil memorável de Getúlio Vargas como homem público e como político, sem vocação, todavia, para o poder institucionalizado, um caudilho, portanto, mas também sem interesse privado, dobra-se à “missão histórica” do gaúcho. E diz: “É aí que eu comecei a admirá-lo, depois que ele morreu.”²⁷

E, num gesto de crítica e de autocrítica, afirma: “Mais tarde, eu sofri, por uma forte decepção: é que a minha gente, o meu partido, os meus companheiros, aceitavam as teses de institucionalização da vida pública enquanto essa institucionalização servia para refrear os impulsos para o progresso social.”²⁸

Mais adiante, num tom dramático de cunho confessional, exclama: “Nós fomos contra a ditadura enquanto ele representava uma forma de progresso social, e passamos a aceitar a ditadura desde que ela passou a ser uma forma de contenção do progresso social. Daí vem a minha revisão da posição de Vargas. Continuo a condená-lo pelo seu amor ao poder pessoal e pela falta de escrúpulos no tocante à organização jurídica do Estado. Começo, contudo, a condenar também os que o condenaram junto comigo, porque percebo que eles aceitam a ditadura desde que ela seja feita para impedir o progresso social.”²⁹

Haveria muito que dizer acerca de Afonso Arinos, da sua apologia do elitismo intelectual, mas igualmente de sua condenação das falsas elites, do linhagismo genealógico com feições de nobiliarquia; da sua batalha contra o totalitarismo nazi-fascista; e de sua efetiva luta pela emancipação do negro, contra o racismo e a discriminação. Bastem, todavia, estas notas, que se associam a tantas outras por nós escritas a respeito do grande homem público, escritor e pensador.

²⁷ Ob. cit., p. 461.

²⁸ Ob. cit., p. 462.

²⁹ Ob. cit., p. 462.



Corniola

O ator e a máscara num diálogo silencioso. Francesco Ficoroni,
De Larvis scenicis et figuris comicis antiquorum romanorum, 1754.

Teatro e tragédia na produção romanesca de Machado de Assis

↳ ÊNFASE EM *Memórias póstumas de Brás
Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro*

MAURO MÁRCIO DE PAULA ROSA

Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muitas coisas entre o céu e a terra, com que nossa sabedoria escolar não poderia ainda sonhar. Nossos mestres conhecem a psique porque se abeberaram em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência.

SIGMUND FREUD

Aqui dou meditação aos psicólogos deste e de outros continentes

MACHADO DE ASSIS

A Revista Brasileira publicou, em 1996, um ensaio meu cujo título era “A trilogia do trágico em Machado de Assis”. O texto tinha como objeto os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Os propósitos do ensaio eram claros:

Mestre em Letras pela PUC-Minas. Estudou os romances de Machado de Assis na dissertação de mestrado, defendida em maio de 1995. É aluno regular do doutorado em Literatura Espanhola da USP e do doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC-Minas. Na USP, sob orientação da professora Maria de la Concepción Piñero Valverde, estuda os *Ecos de Quixote nos Romances de Machado de Assis e Juan Valera*; na PUC-Minas, sob orientação de Audemaro Taranto Goulart, estuda as categorias *Ser, Tempo e Memória em Dom Casmurro e Genio y figura*, romances de Machado de Assis e Juan Valera, respectivamente.

estudar a intertextualidade de Machado com Shakespeare mostrando os elos existentes entre Cubas/Hamlet, Quincas/Macbeth, Bento/Othelo; demonstrar a existência de elementos estruturais da tragédia clássica nos três romances; e, por fim, mostrar que esses romances estão intimamente ligados entre si, compondo uma trilogia trágica.

Este texto, também escrito nos anos 90 mas ainda inédito, completa a interpretação do ensaio “A trilogia do trágico em Machado de Assis”. Aqui, o objeto continua sendo a trilogia romanesca de Machado vista, desta vez, pela ótica da crítica psicanalítica. Agora, o propósito é analisar o modo de ser dos princípios de identidade e alteridade que caracterizam ora o trágico, ora o cômico na produção romanesca de Machado de Assis. Neste novo ensaio, *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* são estudados à luz das obras de Freud, Lacan, Waloos, Touchard, Joel Dor, Melanie Klein e Reinaldo Martiniano Marques.

Vejamos, então, em que medida a Psicologia e a Psicanálise podem cooperar com a análise e a interpretação da trilogia machadiana. O método psicanalítico tem sido freqüentemente usado para análise e compreensão da obra de arte desde que Freud tomou o delírio da *Gradiva* de Jensen como paradigma do seu *Interpretação dos Sonhos*. De lá para cá, Caballeiro Goás estudou o melancólico em *Werther* sem se esquecer das alterações da personalidade de *O Idiota*, de Dostoievski. Jaspers conquistou parte de sua fama com suas análises de Hölderlin, Nietzsche e Van Gogh. A personagem Ema, de Flaubert, foi a geradora do bovarismo, de Jules Gaultier. Goethe foi objeto de estudo de Möebius. *O Hamlet*, de Shakespeare, foi estudado por Lacan.

A cada dia, novos estudos literários são publicados sob abordagens psicanalíticas. O sucesso desses estudos disseminou mundo afora um sem-número de escritos de crítica centrados na teoria psicanalítica. Dentre os autores mais estudados, figuram os mais universalmente conhecidos, no meio dos quais, Machado de Assis, Shakespeare, Dostoievski e Edgar Allan Poe surgem como os que mais material ofereceram aos pesquisadores dessa linha.

Machado de Assis, por exemplo, legou à crítica temas suficientes para que Galante de Sousa publicasse em seu *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*¹ nada menos que 1.884 referências bibliográficas.

O livro de J. G. de Sousa arrola obras publicadas entre 1857 e 1957. Mas no biênio 1958-59, durante dois anos apenas, foram arrolados mais de 800 estudos num livro similar publicado² por pesquisador francês – sem dúvida, o cinqüentenário de morte do romancista justifica o fato.

Dentre os quase três mil estudos (entre ensaios, artigos, resenhas, teses e outras publicações), dez por cento são fundamentados em pontos que perpassam a psicologia ou a psicanálise.

José Leme Lopes, Helen Caldwell, Thiers Martins Moreira, Waldo Frank, Luís Lamego, L. Grossman, Clotilde Wilson, W. Berardinelli e uma infinidade de pesquisadores no mundo inteiro já empreenderam estudos exaustivos de ótica psicanalítica sobre um romance ou um conto de Machado.

A loucura em *Quincas Borba*, o ciúme em *Dom Casmurro* e o “pessimismo” de *Brás Cubas* abrem carreira interminável.

O personagem Brás Cubas já foi visto como “um predisposto a manifestações psíquicas mórbidas”,³ tomado como ser no mundo. Visto como pessoa, já foi objeto de análises clínicas que nasceram, sobretudo, de interpretações de “O delírio”; classificações como turbacão da consciênciã, alucinações auditivas, ilusões visuais, hiperrestesias, modificações do mundo, alucinações corporais cinestésicas e cenestésicas, alterações do eu, idéias deliróides múltiplas e cambiantes, exagero das sensações, alucinações da visão (elementares, isoladas, cênicas, em desenrolar cinematográfico, sucedendo-se rapidamente) já foram atribuídos a Brás Cubas como ente passível de análise clínica.

¹ SOUSA, Galante de. *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

² MASSA, Jean-Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1965.

³ LOPES, José Leme. *A Psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1974, p. 35.

O sétimo capítulo de *Memórias Póstumas* também já foi associado aos estudos de confusão mental de Regis e Magnan; ao “Delir” dos germânicos e anglo-saxões; e ao “Dreamy State”, de Jackson. Veja-se:

“Teria Brás Cubas-M. de Assis apresentado, ao lado das crises do grande mal,⁴ manifestações oniróides paroxísticas, do tipo ‘Dreamy State’ de Jackson? A exatidão fenomenológica do delírio de Brás Cubas a isso nos leva a crer.”⁵

A propósito disso, gostaria de dizer que o método psicanalítico não deve ser aplicado ao texto literário como mecanismo de análise das estruturas psíquicas das personagens, e sim como elemento de desconstrução dos complexos códigos elaborados por poetas, prosadores e dramaturgos.

A esse respeito, vale dizer que algumas abordagens metodológicas são mal estruturadas a ponto de tratarem os personagens como seres no mundo, o que inevitavelmente resulta em equívoco quase sempre absoluto.

Um desses equívocos foi realizado pelo texto “Em torno de uma psicose sintomática”, apresentado à Academia das Ciências de Lisboa por Antônio Barahona Fernandes.

Veja-se o que o texto diz:

“Tomei a mesma obra literária de Machado de Assis para o ensaio de uma pesquisa psicopatológica, predominantemente estribada na análise fenomenológica.

Tomando os parâmetros principais desse método, procurei analisar a psicose sintomática, o literariamente famoso ‘Delírio’ de Brás Cubas, e pude concluir que não se trata apenas de um produto genial da ficção, oriundo

⁴ O que aqui chama o autor de “crises do grande mal” eram as crises epiléticas de Machado. Incorre, pois, o autor, no erro de identificar Brás Cubas com Machado de Assis.

⁵ LOPES, José Leme. Op. cit., p. 45.

somente da fantasia criadora de seu autor, mas sim de uma autêntica observação psicopatológica vazada em forma artística. Daí pensei poder levantar a hipótese que nesse trabalho procuro demonstrar.

Convém lembrar que foi no decurso de um processo pneumônico, já em fase pré-agônica, que surgiram em Brás Cubas as manifestações de Delírio. Turvação da consciência, não só estranheza do mundo, mas ainda como alteração do eu, serve de fundo ao aparecimento de idéias oniróides, multiformes e sucessivas, entremeados a ilusões da vista e da audição e a verdadeiras alucinações visuais de vários tipos: elementares, destacadas, convergentes, a desenrolarem-se como numa tela de cinema, aceleradamente. Outros territórios sensoriais são também estimulados; exageram-se sensações; surgem alucinações auditivas, corporais, cinestésicas e cenestésicas, distorce-se o esquema corporal e os objetos externos são percebidos desfigurados.

Esse conjunto de alterações psicossensoriais se mescla à desordem do pensar, que se torna, assim, delirioso ou delusional. Na psiquiatria clássica, o quadro é o da confusão mental aguda de Regis e Magnan, revista modernamente por Henry Ey. Na dos nossos dias, cabe nas formas de reação exógena aguda de Bornhoeffer, que serviu de partida para concepções mais atuais como a estruturalista de Barahona Fernandes e gestalticoanalítica de Conrad.

Uma análise psicopatológica rigorosa da página famosa de Machado de Assis permite concluir que ‘O delírio’ de Brás Cubas é uma perfeita descrição de um estado oniróide (*‘Dreamy State’* de H. Jackson), de uma psicose onírico-confusional, chamada pelos Anglo-saxões de *‘Delirium’* e pelos alemães de *‘Delir’*.⁶

Continua ainda o cientista:

“Recentes investigações psiquiátricas trouxeram ao tema um subsídio precioso. A escola de Zurich reviu recentemente, numa monografia, as

⁶ LOPES, José Leme. Op. cit., pp. 48-49.

manifestações mentais correspondentes às doenças corporais. Bühler tratou das modificações psíquicas dos moribundos e uma conclusão fundamental de sua investigação é o poder afirmar que cada agonizante cria o contexto psicológico de sua própria morte. Na fase terminal em que o cérebro sofre os efeitos das graves deficiências viscerais, as manifestações psicopatológicas podem configurar o síndrome de reação exógena aguda. Do fundo da atividade imaginante, para usar a expressão predileta de H. Ey, aflora a personalidade, com o seu núcleo afetivo-instintivo. A resultante é uma agonia pessoal unívoca, e irreproduzível.

A tese aqui proposta é a de que a atividade criadora em si mesma não poderia fornecer todos os ingredientes para a construção do ‘Delírio’ de Brás Cubas. Não apenas o tecido estrutural psicopatológico, mas o seu conteúdo.”⁷

A comunicação de Barahona à Academia das Ciências de Lisboa herdou da crítica psicobiográfica a prática de psicanalisar os autores por meio de seus protagonistas. O que queremos com este nosso ensaio é mostrar que o crítico pode, através da crítica psicanalítica, *entrar no inconsciente dos textos*, em vez de fazer a psicanálise do autor e de seus personagens.

Não seria razoável afirmar, como já foi feito por uma crítica mais antiga, que as loucuras de Ofélia e Macbeth aconteceram na literatura depois de vividas por Shakespeare; ou que a loucura de Quincas Borba teria sido vivida por Machado antes que ele a tivesse criado literariamente.

Ao contrário, diremos, com segurança, que os alienados de M. de Assis possuem uma função discursiva oriunda de uma vontade consciente do escritor de criar certos códigos de significação pensados *a priori* da escrita.

Um exemplo típico é *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que tem capítulos como “O delírio” e “Razão” contra sandice; capítulos que refletem sobre a dicotomia razão *versus* loucura. Em todos os momentos do romance em que esse tema é apresentado, notamos a tal função discursiva através da qual

⁷ LOPES, José Leme. Op. cit., pp. 49-50.

Cubas é posto como herói trágico. O delírio vivido por ele não tem a pretensão de ser uma descrição sistematizada e precisa de um delírio de fato. O delírio de Cubas não passa de sujeição à embriaguez dionisíaca, àquela letargia causada pelo vinho de Baco, pelo efeito do vinho ou do veneno que mata Hamlet, Romeu, Julieta e tantos outros heróis trágicos. As várias faces, as várias máscaras de Cubas em seu delírio são signos da metamorfose, essência da representação dramática.

Brás Cubas, como herói trágico, tenta dirigir-se por sua própria vontade ou caráter (*Ethos*), mas vê-se subordinado a um mau fado, à força do gênio do mal (*Daimon*); Cubas está sujeito à luta entre o racional e o mítico da estrutura trágica: o lugar da tragédia reside na articulação entre ações humanas e divinas. É o que ocorre entre Cubas e Pandora ou entre Cubas e seu destino impalpável, nada passível de manipulação, sempre tomado por esse efeito de metamorfose a que me referi.

Ora, a isso que acabo de chamar de metamorfose, Leme Lopes chamou de “fase oniróide da confusão mental”.

Veja:

“Quando o delirante é arrastado pelo hipopótamo, entram em ação também excitações labirínticas. Começa então a fase oniróide da confusão mental. Torna-se difícil separar as manifestações mutuamente alucinatórias das delusionais. O conjunto tem o caráter clássico do sonho acordado e os autores franceses chamam o quadro de onirismo ou delírio onírico-confusional.”⁸

Felizmente, o mesmo Leme Lopes afirmou em seguida:

“É válido, pois, aplicar às criações literárias os métodos psicológicos de análise e os conhecimentos psicopatológicos oriundos da experiência clínica. Não para tentar penetrar a intimidade psíquica dos autores como vem

⁸ LOPES, José Leme. Op. cit., p. 37.

fazendo a psicanálise, mas para recolher, dos próprios personagens, elementos para uma visão da humana condição e dos seus desvios anormais e patológicos.”⁹

“Na verdade, não devemos comparar os heróis romanescos aos doentes das clínicas e consultórios.”¹⁰

“O método psicanalítico deve ser aplicado não à biografia dos escritores, mas à análise de suas personagens como objetos de criação racional e consciente, por isso, ideológica que são.”¹¹

Freud introduziu a aplicação da psicanálise à literatura com coerência e adequação. Todos os seus artigos a respeito de literatura e psicanálise são e serão sempre lidos e relidos por nós e por todo aquele que se interessar por arte, qualquer que seja ela, uma vez que é aquela plasticidade que dá o caráter de arte às expressões tidas como tal que Freud fez questão de estudar, dadas as coincidências de linguagem entre as artes e certos objetos de estudo da psicanálise, como, por exemplo, a linguagem onírica.

As semelhanças estruturais entre a crítica de arte e a psicanálise são tantas e tamanhas que o processo de interpretação e análise do objeto artístico coincide com o processo de interpretação de discurso usado pela psicanálise, uma vez que, em quaisquer dos casos, o objeto a ser investigado é a linguagem: a única diferença é que enquanto os intérpretes de arte têm a arte como linguagem, os psicanalistas têm o inconsciente como linguagem.

Textos como *O Sonho e a Poesia*, *O Delírio e os Sonhos na Gradiva de Jensen*, *O Chiste e as Espécies do Cômico*, *a Teoria da Libido*, *O Narcisismo*, *a Recordação Infantil de Leonardo da Vinci*, *o Horror ao Incesto*, *O Interesse da Psicanálise para a Estética*, *O Poeta e a Fantasia*, *o Moisés de Miguelangelo*, *Recordação Infantil de Goethe em Poesia e Verdade*, *Dostoiévski e o Parricídio*, *Sonhos com Temas de Contos Infantís*, *O Humor*, *Personagens Psicopáticos*

⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ *Ibidem*.

no Teatro, os estudos todos sobre o complexo de Édipo e narcisismo¹² constroem um pensamento que mudou a forma de pensar da humanidade. A análise feita por Freud do rei Édipo alterou sobremaneira a visão que o homem tinha de si mesmo. A letargia que sentimos com a contemplação da leitura que Freud fez da peça é a mesma que sentiu Laio quando ouviu o vate do oráculo.

Assim fala Freud:

“Se o *Édipo Rei* é capaz de comover o leitor ou espectador moderno não menos do que comovia os gregos daquele tempo, a única explicação possível é a de que o impacto da tragédia grega não decorre do conflito entre o destino e a vontade humana, porém da natureza peculiar da matéria através da qual esse conflito é revelado. Deve haver dentro de nós uma voz pronta a reconhecer o poder de compulsão do destino em Édipo... E de fato existe na história do rei Édipo um motivo que justifica o veredicto dessa voz interior: o destino dele só nos comove porque a mesma coisa poderia ter acontecido conosco, porque o oráculo lança sobre nós antes do nascimento a mesma maldição que pesava sobre Édipo. Pode ser que todos nós estivéssemos destinados a dirigir nossos primeiros impulsos sexuais para nossas mães, e nossos primeiros impulsos de ódio contra nossos pais; nossos sonhos nos dão ciência disso. O rei Édipo, que matou seu pai Laio e desposou sua mãe Jocasta, representa pouco mais ou menos uma realização do desejo da nossa infância; mas nós, com mais sorte do que ele, quando não chegamos a psiconeuróticos desde a nossa infância, temos êxito em desviar de nossas mães os nossos primeiros impulsos sexuais e em esquecer os ciúmes que tivemos de nossos pais. Diante da pessoa que realizou esse primitivo desejo de nossa infância, recuamos nós com toda a força da repressão que tais desejos sofreram em nossa mente desde a mais tenra idade. Ao trazer à luz a culpa de Édipo, em sua própria investigação, o poeta nos força a tomarmos cons-

¹² Todos estes textos são de autoria de Freud e podem ser encontrados esparsamente nos vinte e quatro volumes de suas *Obras Completas*.

ciência do íntimo de nós próprios, onde os mesmos impulsos se encontram ainda, reprimidos embora... Assim como Édipo, nós vivemos sem tomar conhecimento dos desejos que atentam contra a moral, desejos que a natureza nos impôs, e que, se viessem à tona, talvez nos fizessem preferir não tornarmos a ver o cenário da nossa infância.”¹³

Há alguns pontos de semelhança e dessemelhança entre o texto de Freud e este ensaio. De dessemelhante encontramos a idéia de conflito entre a vontade do homem e o fado a que a vida lhe obriga. Um dos pontos, aliás, com o qual concordam todos os estudiosos da tragédia. O valor desse conflito é tão importante para a tragédia que arregimentou em torno de si uma quase unanimidade de opiniões favoráveis, refutada, como vimos, pela abertura dos estudos de Édipo feitos por Freud. Por isso ficam à parte essas discórdias entre Freud e os estudiosos da tragédia.

O que busco no extrato de Sigmund Freud é, na verdade, a síntese daquilo que fundamenta este texto.

O extrato traz em si aquele pensamento exposto atrás sobre fundar-se a tragédia num princípio de identidade; identidade entre ator-espectador x personagem-leitor.

Quando Freud diz que “deve haver dentro de nós uma voz pronta a reconhecer...”, esse reconhecer é aquele identificar-se a que me referi lá atrás; quando afirma que “o destino dele só nos comove porque a mesma coisa poderia ter acontecido conosco” é o mesmo que dizer da existência de uma identidade catártica entre o eu que sofre a ação e o que observa a ação do outro, que também é sua enquanto sofrimento. Sofrimento previsto ou revisto – mas sempre sofrimento, porque elemento de reconhecimento. Como tal, precisa ser uma dor catártica, precisa ser um sofrimento gozoso, na medida em que é dor que purifica; e purifica porque nos libera da culpa do que foi feito ou da angústia do que será (ou virá). É nessa tomada de consciência do nosso íntimo que reside o trágico.

¹³ FREUD, Sigmund. Apud Sófodes. *Edipo Rei*. Versão teatral moderna de Geir Campos. Vozes, 1967, pp. 5-6.

Para explicar o *modus* nascente do trágico neste seu lugar de purgação de paixões a que chamaremos lugar ontológico do trágico, faremos um caminho longo que começa com o nascimento da tragédia, sua relação com o religioso, com a estrutura psíquica do homem que se insere nestes ritos, finalizando com a ligação de tudo isso à obra machadiana.

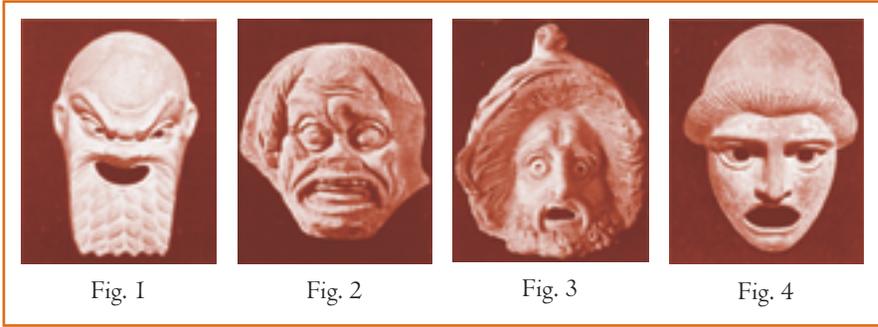
O medo de criar extensos devaneios em torno do interessante tema do nascimento da tragédia obriga-nos a uma economia de informações sobre o assunto, que, por sua beleza e vastidão, invariavelmente faz com que nos percamos diante dele.

Assim, para efeito dessa economia, além de reiterarmos a idéia original de função ritualística para o nascimento da tragédia como instrumento de louvor a Dioniso, queremos falar de quão intensamente os gregos elevaram a um patamar sem medida a complexidade do espetáculo teatral.

A imensidão das áreas destinadas pelos gregos como *Theátron* era tal que o grande número de espectadores, acrescido da vastidão desse lugar, fazia com que os atores usassem máscaras e coturnos com o fim de exagerar suas feições, sua voz e sua estatura. Essa mesma máscara, que possuía aí apenas um fim prático, ganha mais tarde aquela significação metamórfica e aquele sentido ambivalente do ser do ator em cena que é, juntamente, a anulação de si mesmo e a substituição de algo que não é ele próprio, nem o espectador, nem nenhum outro alguém, mas algo criado capaz de trazer a universalização de todos os que participam do espetáculo sem ser nenhum dentre estes entes participantes, mas, como disse, um agente de identificação entre esses elementos todos.

Vejamos o que fala Inama sobre a forma e o sentido da máscara:

Gli Attori antichi, come pure i Coristi, erano mascherati. Ma la maschera non copriva solamente il volto, come le maschere nostre, ma era un'intera testa, che comprendeva e copriva l'intero capo dell'attore, gli scendeva fino alle spalle ed era fissata al collo. Era formata di tela ingessata, di pelle o d'altra materia, anche di legno. Internamente era, nella parte superiore, imbottita perchè non pesasse troppo grave sul capo. Era dipinta



Figs. I a 4: Quattro das várias máscaras para teatro usadas na antiguidade clássica.

con tratti grossi e rilevati, che segnassero le sopracciglia, gli occhi, il naso, la bocca, le labbra, perchè, nell'ampiezza del teatro, potessero essere veduti anche da lontano, e da lontano assumessero i lineamenti e le proporzioni naturali del voto umano. L'apertura dell'occhio era relativamente piccola, quanto bastasse perchè l'attore attraverso i due fori, raffiguranti la pupilla, vedesse sufficientemente; grande invece, affinchè apparisse chiaro, era dipinto il bianco dell'occhio. La bocca era enormemente grande ed aperta, perchè la voce ne potesse uscire libera e piena. Vuolsi anzi che la bocca della maschera fosse formata a guisa d'imbuto, affinchè la voce dell'atore ne uscisse ingagliardita, come da una specie di tromba sonora, e che da questa sua proprietà appunto sia derivato il nome latino della maschera, che è persona, quasi per-sonat. La maschera aveva di regola la fronte molto alta e spaziosa, e l'occipite molto rialzato, con una specie di protuberanza, a forma di pera, detto oncos, intorno alla quale erano attaccati i capelli, che cadevano per lo più fluenti e sciolti, ovvero a trecce, o a ricci sulla fronte, sulle tempia, lungo le guance. L'oncos serviva anche di manilia per tenere in mano la maschera, quando non era posta sul capo.

Le maschere erano, naturalmente, appropriate ai personaggi che agivano nel drama, ed erano alquanto differenti quelle destinate per le tragedie, da quelle della commedia, o del drama satirico. V'erano maschere di uomo e di donna, di giovane e di vecchio, di fanciulli e di adulti; corrispondentemente anche i capelli erano di diverso colore, e biondi e neri, e grigi e bianchi, come richiedeva l'età diversa; v'erano maschere con barba e senza barba, e questa pure di vario colore. Insomma tutte le varie fisionomie e le varie età dell'uomo erano rappresentate dalla

*maschera. Anche i diversi stati d'animo, le passioni diverse che commuovono il cuore umano e si rispecchiano nel volto erano riprodotte nelle maschere teatrali. Ve ne erano di persone serie e d'ilarità, di tristi e malinconiche e di allegre, di addolorate e di tranquille, di irate, corrucciate, pensose, solenni e così via. [...] Nom sappiamo nè a chi debba attribuirsi l'invenzione della maschera, nè quando ne sia incominciato l'uso. Si è detto che nelle orgie bacchiche delle feste dionisiache i cantori del coro per non essere conosciuti dal pubblico e per avere più libera la parola licenziosa e mordace, che metteva in canzonatura e pungeva uomini e cose, si tingessero di mosto il viso, o lo coprissero con foglie di vite, e che da quest'uso derivasse poi l'invenzione e l'uso della maschera.*¹⁴



Fig. 5: Melpomene.

¹⁴ INAMA, Vigilio. Op. cit., pp. 150-155.

Aqui, vemos Melpomene, a musa da tragédia, portando uma máscara, símbolo do teatro.



Fig. 6: Menandro, a contemplar máscaras de teatro.

Representado em mármore, Menandro é visto a examinar algumas máscaras de atores. Os pés de seu assento tanto quanto os da mesa das máscaras trazem a forma de pés de animais quaisquer, tal como o assento do sacerdote de Dioníso. Tudo a lembrar o semi-deus. Curiosamente, o teatrólogo contempla a máscara com um ar reflexivo, não como se olhasse apenas para apreender-lhe os detalhes.

Podemos justificar esta hipótese com alguns princípios da psicologia e da psicanálise.

Todos nós sabemos que a representação teatral se dá como um processo interativo de comunicação estabelecido entre vários pólos distintos. Aqui apontamos quatro: texto, cenário, ator e platéia.

Dentre esses quatro pólos básicos apenas dois são sensíveis: ator e espectador.

Obviamente, entre eles há o texto como objeto de sensação. Disso decorre que também as personagens são objetais, uma vez que possuem alguns elementos de relativa estaticidade já determinados *a priori* pelo autor, elemento que considero parte integrante do texto, por isso aqui não mais sensível e sim objetal.

Ora, temos então uma relação em que há sempre um ser sensível (um “eu”, um sujeito) e um objeto de percepção.

É preciso que fique claro, porém, que o leitor-espectador é sempre sujeito, sempre um “eu” e a personagem (ou seu discurso) é sempre objeto; objeto de percepção de quem vê e de ação de quem o representa.

A personagem é, pois, uma coisa, mas uma coisa animada pelo ator que parece fazer dele um sujeito, mas um sujeito ficcional apenas.

Neste processo tomaremos como ponto pacífico o fato de que o objeto da percepção teatral ocorre em nós via consciência. Afinal,

“Todas las percepciones procedentes del exterior (percepciones sensoriales) y aquellas otras precedentes del interior, a las que damos el nombre de sensaciones y sentimientos, son conscientes.”^{15*}

Ocorre, porém, que o lugar dessa percepção – a consciência – é instável, de natureza oscilante, conforme anunciou Freud, ao dizer que

“La consciencia es un estado eminentemente transitório. Una representation consciente en un momento dado no lo es ya en el inmediatamente ulterior.”¹⁶

¹⁵ FREUD, Sigmund. El “Yo” y el “Ello”. In: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. Vol. II, p. 12a.

* A partir de agora todas as citações de extratos da obra de Freud serão feitas em espanhol. Optei pela edição espanhola por não conhecer a língua alemã o bastante para bem compreender o pensamento freudiano. Visto que o próprio Freud elogiara a edição da Biblioteca Nueva, penso haver sido sensata a escolha. Veja o que diz Freud ao editor de suas obras para Biblioteca Nueva: Sr. D. Luis López-Ballesteros Y de Torres, Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal *Don Quijote* en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora – ya en edad avanzada – comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura. (FREUD, Sigmund. Op. cit., v. 2.)

¹⁶ FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 10a.

Ora, decorre disso que o discurso teatral irá percorrer dois níveis de percepção: o primeiro é consciente, como acabamos de ver; o segundo é a reflexão deste conhecimento consciente no momento “imediatamente posterior” a esse estado, ou seja, a pré-consciência ou inconsciente: aquilo que não é o conteúdo sentido, nem o ser que sofre a sensação, tampouco o agente da ação, mas o estado “inconsciente”, “latente” ou “capaz de consciência” deste processo, que traz o objeto comum a todos estes elementos: o objeto catártico.

Este objeto catártico é o conteúdo reprimido na consciência do leitor-espectador, que é coincidente com o conteúdo do pólo objetal da relação: o texto, a representação.

“El estado en que estas representaciones se hallaban antes de hacerse conscientes es el que conocemos con el nombre de represión.”¹⁷

“Lo reprimido es para nosotros el prototipo de lo inconsciente.”¹⁸

Assim, temos que o “eu” do processo de percepção do teatro sofre em si o reconhecimento de sua própria dor quando identificado com uma parte sua encontrada no outro (talvez um *alter ego* seu), encontrado no personagem.

O conteúdo reprimido, então, é aquele que de comum a todos os homens, aquela parte de nós que a tragédia universaliza.

Portanto, aquela visão de Césaire Cantu de tragédia como extintor das paixões humanas coincide com o que pensa Freud quando diz

“pero también lo reprimido concluy con el ello hasta el punto de no constituir sino una parte de el.”¹⁹

“... ello, que contiene las pasiones.”²⁰

¹⁷ Ibidem, v. I, p. 10a.

¹⁸ Ibidem, p. 10 a.

¹⁹ FREUD, Sigmund. Op. cit., v. I, p. 14b.

²⁰ Ibidem, p. 14b.

“Todo lo que comprobamos es que la identificación aspira a conformar el propio yo analogamente al otro tomado como modelo.”²¹

“Cuando, por ejemplo, una joven alumna de un pensionado recibe de su secreto amor una carta que excita sus celos y a la cual reacciona con un ataque histérico, algunas sus amigas, conocedoras de los hechos, serán víctimas de lo que pudiéramos denominar la infección psíquica y sufrirán, a su vez, un igual ataque.”²²

Este aspecto da relação *eu-outro* como fator integrante do processo de formação da personalidade e da relação *sujeito-mundo* foi sempre objeto de discurso daqueles que viveram a estudar psicologia e psicanálise.

Henri Wallon, por exemplo, que produziu cerca de vinte obras na área da psicologia, conta com aproximadamente quinze publicações dedicadas exclusivamente ao aparelho psíquico infantil de zero aos dez anos, com ênfase na fase primeira, que vai de zero a três anos. Os mais importantes destes estudos são *Etude psychologique et sociologique de l'enfant*;²³ *Psychologie et éducation de l'enfance*;²⁴ *Les origines de la pensée chez l'enfant*;²⁵ *De l'acte à la pensée*;²⁶ *L'évolution psychologique de l'enfant turbulent*;²⁷ *Les origines du caractère chez l'enfant*;²⁸ *Le rôle de l'autre dans la conscience du moi*.²⁹

É bem verdade que boa parte dos estudos de Wallon encontra-se hoje sob juízo de grandes especialistas que vêm apontando problemas metodológicos em sua obra. Entretanto, pesquisadores como P. Malrieu, que estuda o desen-

²¹ *Ibidem*, p. II45b.

²² *Ibidem*, p. II46a.

²³ WALLON, Henri. *Psicologia*. São Paulo: Ática. 1986.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

volvimento da personalidade em Toulouse; como M. J. G Werebe, que estudou longamente os processos da *diferenciação eu/outro* via Wallon; como P. M. Boudonnière e J. Nadel, que estudaram *transitivismo do 3.º ano* sob perspectiva walloniana; C. Ollivier, da Universidade de Paris-X, que estuda a *imitação*, também em Wallon; ou Marie-Rose Debot (belga); Irene Lézine (francesa) e tantos outros, encontraram elementos em Wallon que suscitaram neles brilhantes reflexões em torno do tema, o que torna cada vez mais atual os escritos de Henri Wallon dedicados à personalidade infantil.

Por tudo isso, a voz de Wallon reaparece aqui, enriquecendo nossos estudos literários acerca do trágico e de parte da produção romanesca de Machado de Assis.

Simpatia, altruísmo, identidade, plasticidade postural, mimetismo, contágio mímico e representação são os pontos do pensamento de Wallon que nos interessam no momento. Os artigos aos quais faremos referências diretas a partir de agora são *Le Rôle de l'Autre dans la conscience du moi*, *Les Origines du caractère chez l'enfant* e *De l'acte à la pensée*.

Wallon descreve, nesses artigos, o processo de formação da personalidade a que se submete o homem. Seus estudos reiteram a idéia clássica da psicologia de que, em primeira instância, o homem é incapaz de estabelecer sua individuação em relação ao mundo; que o processo de reconhecimento de si mesmo, que a sensação de que existe como ente à parte do mundo só acontece por haver um *outro*, um *não eu* que faz oposição ao *eu*, criando nele a consciência reflexiva, o que lhe permite a sensação de si mesmo como sujeito, como pessoa, como indivíduo.

Para Wallon, a sociedade opõe-se ao *eu* como um *socius*, um co-partícipe constante em seu caminho psíquico. Esta fase traria, pois, a relação do *eu* com seu *socius* como absolutamente necessária a toda e qualquer conquista ou desejo do *eu*.

Wallon considera as fases autistas e egocentristas do homem como as primeiras desse processo.

Desse modo, concorda com o princípio de que há inicialmente uma confusão em torno do *eu* que desconhece o mundo como realidade em si, passando, já no egocentrismo, a reconhecer este mundo à parte de si mesmo, desde que ele, o *eu*, seja pólo central desse mesmo mundo.

É neste momento de confusão entre o *eu* e o *outro* que acontece a *simpatia*. *Simpatia* seria uma espécie de experiência subjetiva entre o *eu* e o *outro* para reconhecimento de algumas “coincidências semânticas” suas (*do eu*) no *outro*, para que seja instalado o processo consonantal que elege este *outro* como *socius*. Aí ocorre a transferência de si mesmo para o *outro*.

A *simpatia* passaria, assim, por etapas que caminham de um momento primário – como os casos de bebês de dois meses que gritam em resposta ao grito do bebê do lado ou sorriem quando há por perto quem lhes mostre o riso – a outro, ligeiramente mais avançado – como a criança que, aos dezesseis meses, exhibe o próprio pé para falar da dor que o *outro* sente no pé.

Estes casos exemplificam bem a mistura entre a *coisa vista* e a *coisa sentida*; ou a sobreposição do *meu* ao *teu* ou do *sujeito* ao *objeto*.

É em seguida a esses passos que ocorrem situações como os diálogos de uma criança consigo mesma, momento em que vive o *seu papel* e representa o *papel do outro*.

Veja o que diz a esse respeito (a respeito da *simpatia* em Wallon) a tradução do artigo *Les Origines du caractère chez l'enfant*, feita por Elvira Lima:

“Na forma centrípeta, a criança reage ao que interessa ou ameaça o outro como se se tratasse de si mesma. Com um ano e dois meses, se alguém se aproxima de um objeto que a aterroriza, ela grita e se afasta. Ainda com um ano e dois meses, diz “chega!”, afastando-se quando vê o pai lavar-se com água fria. Com um ano e quatro meses mostra o pé dizendo em tom queixoso “dodói”, ao ouvir falar de alguém que está com o pé machucado. Por volta de um ano, refugia-se chorando nos braços da babá, se alguém finge querer bater nesta. ‘Simpatia estranha’, observa Guillaume, ‘essa em que o ser que não é ameaçado pede proteção à vítima’. Nada há de estranho, ao contrário, se é verdade que na *simpatia* a situação permanece mais ou menos indivisível entre o espectador e o interessado.”³⁰

³⁰ WALLON, Henri. As origens do caráter na criança. In. WEREBE, Maria José Garcia, NADEL-BRULFERT, Jaqueline. *Psicologia*. São Paulo: Ática, 1986, p. 44.

Este mesmo mecanismo de identificação *eu/outro* exemplificado acima ocorre na vida adulta quando, por exemplo, observamos o esforço de um atleta para realizar sua atividade esportiva. Nossa respiração, nossa musculatura e nossa expressão acompanham os movimentos do atleta. Neste caso, o espectador

“Pode sentir em si mesmo o golpe que ameaça o outro, apalpar-se no local em que o outro foi atingido e realizar, caso este último perca o equilíbrio, um movimento compensatório. A cena assistida apaga a distinção entre o eu e o outro, pois a tendência primitiva é de imitá-la, senão sempre em gestos, pelo menos em atitudes, e vivê-la subjetivamente.”³¹

Lembra ainda Wallon casos como o do espectador de uma partida de futebol que refaz, intimamente, o movimento muscular do jogador de seu time numa tentativa de consertar um chute mal dado.

Wallon afirma ainda que estas manifestações de *simpatia e identidade* são realizadas com mímicas e posturas plasticamente adaptadas a cada acontecimento, criando o que denominou de *plasticidade* ou *função postural*.

A tudo isso acrescentou a idéia de que essas ações mimetizadas, essas respostas-relâmpago (a que chamou *contágio mímico* – respostas como dar e receber um tapa, instantaneamente) não são confusões meramente objetivas, mas também que a própria emoção – elemento que nos interessa sobremaneira –, ou os acontecimentos emotivos, são capazes de despertar em nós os mesmos automatismos.

Veja:

“... De maneira mais geral, a emoção foi inicialmente sentida em comum sob o choque de um acontecimento ou de uma situação capaz de suscitar os mesmos automatismos em todos os assistentes. Assim pode ocorrer a fusão

³¹ WALLON, Henri. As origens do caráter na criança. In. WEREBE, Maria José Garcia, NADEL-BRULFERT, Jaqueline. *Psicologia*. São Paulo: Ática, 1986.

daquilo que é simultaneamente reconhecido no outro e sentido em si mesmo. De um a outro a passagem torna-se rapidamente inevitável.”³²

Todos esses mecanismos de identificação apontados nos estudos de Wallon coincidem com os mecanismos *Kathartikós* vividos pela assistência da tragédia.

A identificação, tal como ocorre no teatro trágico, ocorreu na *tragoidia* de louvor a Dioniso, ocorre nos ritos que criamos hoje, ocorre na literatura e em todas as artes. Isso porque a identificação, quer seja na tragédia, quer seja nas artes, quer nas religiões ou nos processos terapêuticos (sob forma de catarse), advém de um mesmo *óntos*, de um mesmo lugar ontológico que é a tal tendência primitiva de identificação apontada por Wallon, tendência que compõe todo o fundo básico de nosso aparelho psíquico no que se refere à nossa possibilidade de perceber o mundo.

Este ponto da psicologia e da psicanálise será retomado por nós um pouco mais adiante. Por ora, estudaremos a categoria *identificação* não sob a perspectiva direta da psicanálise, mas a partir de uma análise comparada de duas práticas vividas por nossa sociedade hoje – uma religiosa, outra festiva (melhor dizendo, uma sagrada e outra profana) – as quais, creio, têm sua origem no nascimento da tragédia e da comédia, respectivamente: a missa³³ (a santa missa da Igreja Católica) e o bumba-meu-boi. Eis os extremos desta comparação.

São muitos e muito diversificados os elementos de oposição entre a missa e o bumba-meu-boi. São tão opostos quanto o são a tragédia e a comédia; mas tão intrincados nessa oposição quanto os dois gêneros de teatro. Isso, dadas as significações desses espetáculos em suas origens.

Assim como a tragédia é um espetáculo que extasia pelo alívio de uma dor expiada e a comédia traz o êxtase pela atenuação do peso de viver purgado pelo

³² WALLON, Henri. Do ato ao pensamento. In: WEREBE, Maria José Garcia, NADEL-BRULFERT, Jaqueline. *Psicologia*. São Paulo: Ática, 1986, pp. 86-87.

³³ Missa: palavra derivada do latim tardio *mittere*, que significa enviar. É hoje denominação da celebração eucarística, do sacrifício do corpo e do sangue de Cristo.

riso, a missa alivia pelo sacrifício,³⁴ representado frente ao altar,³⁵ tanto quanto o bumba-meu-boi alivia pela letargia da festividade embriagadora da vivência de seu rito.

Já mencionamos algures a função inicial da tragédia como rito de louvação ao semi-deus Dioniso. Todos nós sabemos o fim da santa missa de louvação a Deus pelo ofertório; também sabemos de Dioniso como ser nascido da relação entre um ente celeste (Júpiter)³⁶ e uma mulher do mundo (Sêmele); sabemos todos que Jesus também teria nascido de uma relação entre um ente celeste e outro terreno (o Divino Espírito Santo e Maria de Nazaré); a isso liguemos o fato de tanto Cristo quanto Dioniso serem meio deuses, meio homens. Lembremos ainda que ambos ressurgiram após a morte. E mais: tanto quanto Dioniso fez-se metamorfosear em bode, Cristo fez-se cordeiro; ambos foram transformados em vinho.

Não basta a comparação do vivido e do simbolizado pelos dois semi-deuses? Então comparemos os ritos de louvor a cada um.

Sabemos que a tragédia possui partes que se desenrolam em ordem sucessiva. Os especialistas classificam essas partes como *prólogo*, *párido*, *episódios* e *êxodo*. A “Missa dos Fieis”, por sua vez, possui nove partes que conhecemos por *intróito*, *oração*, *lição*, *gradual*, *tracto*, *seqüência*, *ofertório*, *secreta* e *comunhão*. Embora pareça haver uma superioridade numérica de partes da missa sobre as partes da tragédia, há uma correspondência evidente entre os eixos dos dois ritos.

Quando observamos mais atentamente a estrutura da tragédia, notamos que às suas quatro partes já citadas são acrescentadas mais cinco, uma vez que os

³⁴ Sacrifício: do latim *sacrificiu*: oferta individual ou em grupo (de produtos da terra e de animais) feita a uma divindade, representada pela destruição de um bem caro ao ofertante ou pela imolação de um animal (vítima) dentre os melhores de seu rebanho.

³⁵ Altar: do latim *altare*: mesa especial destinada aos sacrifícios religiosos; bloco de pedra (pedra Ara), balcão ou mesa sobre o (a) qual são imoladas vítimas como oferenda sacrificial a Deus.

³⁶ Júpiter: a referência a Zeus exige de nós um rápido estudo de seu étimo. O nome grego Zeus vem do sânscrito *Diaus Pitar*, que gerou no latim a forma *Ju-ppiter* e mais tarde *Diespiter*: Deus Pai (Patrem Dinvmque Hominunq̄ue – pai dos deuses e dos homens). (Cícero, citando Hênio-De Nat. Deorum, II, II-.)

episódios da tragédia são construídos em número de três e que, entre um e outro, há a atuação intervalar do Coro. Daí termos as seguintes estruturas para tragédia e missa:

Forma clássica da tragédia.	Função de cada uma das partes da tragédia.	Correspondente imediato das partes da tragédia encontrado na missa.	Função de cada uma das partes da missa.
Prólogo	Cena introdutória na qual ficam esclarecidos os dados do enredo.	Intróito	Oração de abertura. Em geral traz o fim a que se destina a missa.
Párodo	Parte lírica da tragédia na qual o coro canta ao mesmo tempo em que faz gestos e movimentos simbólicos.	Oração	É uma espécie de Coda do intróito
Primeiro episódio	É o início propriamente dito da tragédia; (cada uma das ações parciais do argumento dramático*).	Lição	Matéria ou ensinamento que traz norma de conduta ou procedimento. Faz relação com o assunto proposto no intróito.
Coro	Conjunto harmônico dos atores que, substituindo a participação do povo junto aos personagens principais sob forma de declamação e canto, narra e comenta a ação, fazendo-lhe intervenções e comentários morais*.	Gradual	Parte posterior à profecia e à lição. É cantada lentamente em diálogo intervalar com o coro.

Segundo episódio	*	Tracto	Parte bastante semelhante ao gradual. A diferença é que nem sempre dialoga com o coro.
Coro	**	Seqüência	Hino da missa cantado como continuação do gradual ou do tracto.
Terceiro episódio	*	Ofertório	Episódio da missa em que há uma oração preludiadora da comunhão.
Coro	** (aqui é executado o canto de despedida).	Secreta	Oração que o celebrante diz em voz baixa antes do prefácio ou da comunhão.
Êxodo	Último episódio da tragédia. Vem após o canto de despedida, ponto culminante do efeito catártico pretendido.	Comunhão	Antífona que faz parte dos ritos finais da missa. Aparece em forma de canto tanto quanto o êxodo. É o ponto que provoca maior efeito catártico na missa.

A “missa dos fiéis”, que é a missa propriamente dita, é formada de partes distintas que se igualam às partes da tragédia em número e função.

O coro da tragédia, por exemplo, que estabelece constantes pontos de reflexão com os espectadores da peça, tem seu correspondente no gradual e no tracto, entre os quais a única diferença é que, enquanto o “canto” que encontra-

mos nestes últimos é executado por um solista, no coro, obviamente, a execução é coletiva. Entretanto, o grupo canta em uníssono, o que dá uma condição de igualdade aos três elementos: o caráter melódico, monódico, linear, unívoco portanto. Além dessa relação por aproximação entre coro *versus* gradual/tracto, há relação direta coro *versus* schola, que é o grupo de cantores da missa, que funciona tal qual o coro da tragédia.

A função antecipadora do tema, que na tragédia aparece no “prólogo”, na missa vem trazida pela “profecia”, que, invariavelmente, aparece no “intróito”, correspondente direto do “prólogo”, pois “está relacionado com um acontecimento histórico e destaca uma das lições que mais importa reter”.³⁷

A isso junte-se o fato de que a primeira língua litúrgica na história da missa católica foi o grego, substituído mais tarde pelo latim. Essas mesmas línguas marcaram a história da escrita da tragédia.

Outro ponto de semelhança entre a tragédia e a missa é que ambas têm o início de seu nascimento com execuções ao ar livre. A missa em praça pública (lembremo-nos da missa campal) repete a estrutura do teatro de Dioniso. Enquanto este último tem a *orchestra* cercada pelos espectadores (com lugar de honra destinado ao sumo sacerdote de Dioniso), na missa, o altar vem cercado pelos fiéis.

Aumentando ainda mais esses pontos de interseção, lembremo-nos de que os primeiros cristãos tiraram do saltério [*psaltérion* (do grego)] as traduções dos salmos usados para os cânticos religiosos que compunham a missa.

O “Glória” da missa também é de origem grega: cântico de louvor ou doxologia [outra palavra grega (forma litúrgica, geralmente ritmada, cujo fim é fazer louvação a Deus) que nos remete à doxa da tragédia].

Para encerrar os pontos estruturais que aproximam esses ritos, falta falar do uso do incenso, do improvisado, do recitativo e dos cânticos.

Sobre o incenso, basta dizer que era utilizado com a mesma freqüência que o vinho nos ritos pagãos. A igreja, entretanto, mostrou-se hostil ao seu uso durante certo espaço de tempo, pois repudiava tudo que pudesse lembrar o culto aos ídolos.

³⁷ CHEVROT, Georges. Op. cit., p. 45.

Sobre o recitativo e o improvisado, é importante dizer que ambos fizeram parte tanto da origem da tragédia quanto da missa. Esta com as orações eucarísticas e de intercessão, aquela com seus ditirambos.

Além desses aspectos formais, há os simbólicos, que são muito caros a esta análise.

Para começar, vale lembrar Georges Chevrot, que diz, em seu livro *A Santa Missa*, que a missa

“... é essencialmente uma ação, um drama. Com efeito reproduz o que primeiro foi uma ação intimamente ligada ao mais emocionante dos dramas, porque Jesus, antes de morrer, pensando na imolação³⁸ do Calvário, realizou certo ‘ato’ à mesa, na presença dos seus apóstolos...”³⁹

“Pronunciou sobre o pão e sobre o vinho as palavras que mudaram a substância destes na do seu próprio corpo e do seu próprio sangue.”⁴⁰

“A missa não é uma oração como as outras, mas sim um drama no qual todos tomam parte. As multidões cristãs tomam o caminho do calvário.”⁴¹

“A missa é uma prece coletiva que termina normalmente por uma refeição comum.”⁴²

“A assembléia (*ecclesia*) coloca-se em volta da mesa sobre a qual os acólitos estenderão dentro em breve uma toalha; ela reuniu-se ali para um banquete comum. Desconhecia-se então a mesa de comunhão. Não havia mais que uma mesa – o altar, o único altar da igreja – onde o celebrante estava voltado para os seus irmãos, e era nesta única mesa que o clero e os fiéis recebiam o corpo e o sangue de Jesus Cristo.”⁴³

³⁸ Imolação: do latim *Immolatione*: imolar/*immolare*: matar ou perder algo em estado de sacrifício, mas com o objetivo de receber algo que substitua a perda do objeto sacrificado. Em geral o sacrifício é feito a Deus para que o sacrificado receba dele ou o perdão ou a piedade.

³⁹ CHEVROT, Georges. Op. cit., pp. 9-10.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁴¹ CHEVROT, Georges. Op. cit., p. 33.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 36.



Fig. 7: Imolação de um mamífero em um altar dedicado a Dioniso.



Fig. 8: A imolação de Cristo.

“O altar é, efetivamente, o lugar onde Jesus Cristo prolonga sua imolação por nós. Nosso Senhor é o altar vivo donde, escreve São Paulo, sobe para Deus a nossa hóstia de louvor.” (Hebr., XIII, 10-15.)⁴⁴

Ora, com os extratos de Chevrot fica fácil demonstrar a pertinência de um estudo comparado entre missa e tragédia. O tema é pertinente na forma, no fim e no conteúdo simbólico dos dois ritos. E para acentuar a razão de ser desse estudo comparado, retomaremos alguns itens citados atrás. São eles *identidade*, a *intenção de despertar piedade* e o *canibalismo*.



Fig. 9: Uma mênade que dança.

Esta foto mostra o flagrante de um dos ritos dionisíacos em que aparece uma mênade dançando. Além do manto de pantera, traz uma serpente na cabeça, um filhote de leopardo, bastão com ponta em forma de folhas de videira e fichu arrematado com folhas da mesma erva.

As mênades ou bacantes costumavam mastigar folhas de hera durante os ritos que prestavam a Dioniso. O hábito causava-lhes uma excitação só conseguida com a ingestão da droga.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 39.



Fig. 10: Lagar, lagarada e dois Sátiros.

Os sátiros, filhos de Baco e Nicéia, são deuses de natureza maliciosa e despu-
dorada. Andavam sempre nus, com o membro ereto, em constante perseguição
às ninfas. Eram amantes do ócio, do vinho, da música, da dança e do amor das
ninfas. Faziam parte do efetivo de Baco. Na ilustração podemos ver, num lagar,
um sátiro a dançar durante o amasso das uvas. O outro vem aumentar a lagarada
com nova quantidade da fruta. Em geral, têm aspecto pequeno, possuem muitos
pêlos, pés e chifres de bode; os da foto trazem orelhas e rabos de cavalo.



Fig. 11: Bezerro de sacrifício sendo
levado ao altar.

O leitor poderá estranhar a idéia de relacionarmos missa a bumba-meu-boi e estes dois ritos aos gêneros tragédia e comédia. Mas não será tão grande o estranhamento se começarmos por um paralelo dos conceitos e do fim a que cada uma dessas atividades é destinada. Vejamos: o objetivo de ambas é o sacrifício, é a imolação. A tragédia, como rito de louvação, ligava-se ao *sacrifício*, à *imolação*. A comédia, como festejo popular realizado fora do templo, ligava-se ao sentido de profanação. Mas, diga-se, profanar, tanto quanto sacrificar, é uma forma de imolação, com a diferença de que enquanto sacrificar é imolar de maneira sacral, é o *sacrum facere*, é o fazer sagrado, é imolar para Deus, profanar é imolar fora dos limites do sagrado, é o ato *pro-fanus*, é oferecer (um objeto de expiação) diante do templo (e não dentro dele), é imolar do lado de fora do templo.

A diferença e as semelhanças entre as duas formas de imolação podem ser percebidas com o paralelo entre as Figs. 7 e 8. A princípio, temos uma antecipação visual do tom de cada um dos atos sacrificiais que as fotos exibidas atrás representam. Tal distinção tonal nos é dada pelo simples fato de estarmos sujeitos à convenção de que a expiação de Cristo é um ato sempre ligado ao sério, ao religioso, enquanto a imolação de um animal está ligada a um prazer imediato, um prazer *profanus*, que é o prazer da abundância, da carne, da vontade de alimentar o corpo.

Na Fig. 7 temos, de joelhos, um ofertante que entrega seu animal ao sacrifício. Mas sacrifício profano, porque feito a um sacerdote de Dioniso (como podemos notar graças à coroa de hera em sua cabeça). Sobre o altar há uma vasilha pronta para colher o sangue.

As inscrições em grego, segundo C. M. Bowra, indicam que o ofertante é um atleta, o que nos leva a crer que o sacrifício feito é imediatamente anterior à sua entrada em alguma competição esportiva. Assim, temos que, ao final da imolação estarão à disposição dos imoladores a carne, o sangue do animal e a esperança de uma vitória nos jogos olímpicos.

Passemos à Fig. 8. Nela temos o Cristo já morto. Temos o cordeiro do sacrifício coletivo já à disposição daqueles que participaram da imolação. É o

objeto de expiação pronto para o banquete a que se destina. Observe o leitor que a ilustração funciona como um flagrante da colheita do alimento sacrificado: ao alto, do lado esquerdo, vemos um anjo que recolhe com a taça o sangue do Cristo morto, a jorrar por uma de suas chagas. Embaixo, ao centro, temos uma mulher que tira, aos beliscões, pedaços do pé do cordeiro, pedaços da carne, do corpo a ser ingerido. Mais: a fisionomia dos dois coletores é de deleite, de êxtase, de gozo. Mas eles não são as únicas personagens do quadro que sentem prazer. Também a criatura da direita encontra-se com fisionomia alegre. As demais figuras não demonstram a mesma alegria, mas também não trazem no rosto nenhuma expressão de grande dor ou desespero. O quadro geral é de prazer. Prazer advindo do banquete sacrificial a começar agora, uma vez que o cordeiro acaba de ser sacrificado.

Agora resta aos imoladores a realização da vontade do cordeiro morto: que bebam seu sangue e que comam seu corpo de forma solene, num ritual dramático de repetição daqueles gestos que o cordeiro fizera antes de morrer. E este gesto de comer no banquete do ofertório, da eucaristia, o corpo de Cristo, não passa de uma tentativa canibalística bastante primitiva de recepção das qualidades daquele de quem se come a carne.

Há neste gesto a esperança de tornar-se uno com Cristo, de aumentar, com o banquete, as possibilidades de identificação entre o fiel e seu objeto de adoração.

Veja-se o que diz Freud a esse respeito:

“La creencia de los primitivos de que las cualidades del animal ingerido como alimento se transmiten al individuo y las prohibiciones basadas en esta creencia constituyen un interesantísimo paralelo de la sustitucion de la eleccion del objeto por la identificación. Esta creencia se halla también integrada, seguramente, entre los fundamentos del canibalismo, e actúa en toda la serie de costumbres que va desde la comida totémica a la comunión.”⁴⁵

⁴⁵ FREUD, Sigmund. Op. cit., v. 2, p. 16b.

Quanto ao bumba-meu-boi, comecemos pelo conceito extraído do Aurélio:⁴⁶ “bailado popular cômico-dramático, organizado em cortejo, com personagens humanos, animais e fantásticos cujas peripécias giram em torno da morte e ressurreição do boi”. Esse conceito aponta para, pelo menos, quatro itens estruturais que dão ao rito o estatuto de arte. O primeiro é o fato de chamá-lo “bailado”, trazendo a dança e a música como componentes seus; a seguir temos a classificação “cômico-dramático”, que expõe seu colorido e a existência da representação como componente teatral; a presença de personagens e de um enredo completam o caráter artístico do acontecimento.

Recentemente, assisti em Minas Gerais, na cidade de São Francisco, a uma apresentação de bumba-meu-boi. Foi ela que despertou em mim o reconhecimento de pontos comuns entre o bumba-meu-boi, a comédia e a tragédia gregas. A primeira coincidência é que a *komidía* deriva de *kômos*, festa popular, ou de *kómas*, aldeia, uma vez que, segundo Aristóteles, comediantes e comediógrafos tiravam o nome de sua prática “de andarem os atores de aldeia em aldeia, por não serem prezados na cidade”.⁴⁷ Ora, esse andar de aldeia em aldeia foi o que vi em São Francisco. O cortejo do boi evitava o centro procurando os bairros periféricos de modo que os boiadeiros – atores vestidos com máscaras de pele de bode, carneiro ou boi –, altamente alcoolizados, iam, quinhentos ou mil metros à frente, “vendendo o boi” para os cidadãos que apreciavam o espetáculo. O preço do boi podia ser de quinhentos cruzeiros (em janeiro de 1994) ou qualquer quantidade de aguardente ou cerveja a ser repartida entre os atores. Atrás dos boiadeiros vinha o boi, em cortejo de populares, cantores e instrumentistas que cantavam ao som de repiques em instrumentos de percussão. O boi era atacado pelos participantes para que dançasse o mais possível aos olhos dos espectadores (na esperança de que estes fossem mais generosos nas doações de dinheiro ou bebida). O boi respondia aos ataques com danças e contra-ataques, o que divertia sobremaneira a platéia.

⁴⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 292.

⁴⁷ ARISTÓTELES *Poética*. Trad. de Eduardo de Sousa, s.d., I448b.

Depois de algum tempo os boiadeiros mataram o boi com estocadas de lanças e espadas. O mais engraçado de tudo era o fato de que muitos dos boiadeiros tinham o hábito de se travestirem, o que levava ao riso todos aqueles que tentavam descobrir-lhes a identidade.

Esses mesmos participantes evocaram espíritos fantásticos que ressuscitaram o boi. Essa “ressurreição” aconteceu depois que um dos cantores, após longo silêncio do grupo, gritou a frase “bumba-meu-boi, paiá”. Contrariamente ao que já li sobre a palavra *bumba* significar *surra*,⁴⁸ o contexto em que a frase acima foi dita deu à palavra *bumba* o sentido de *levanta, ressuscita*; e *paiá*, com sua função substantiva, soou como *deus, pai*, uma das entidades fantásticas presentes no rito.

Infelizmente os componentes do grupo não puderam esclarecer o sentido desses vocábulos alegando que sabiam “*dançar* o boi”, mas não sabiam “*explicar* o boi”.

Através de uma entrevista aos atores, fiquei sabendo que, após dez ou quinze dias de espetáculo, eles fazem uma grande festa com o dinheiro e a bebida arrecadados. Tal festa é, na verdade, uma grande ceia, cujos principais atrativos são a carne de boi e a aguardente.

O mais curioso de tudo isso é que o bumba-meu-boi acontece sempre por ocasião de grandes festejos religiosos, como as festas em louvor a Nossa Senhora do Rosário ou como a festa de Reis, de forma que é sempre um acontecimento popular e realizado fora da igreja, mas antecedido pelo festejo sagrado realizado dentro do templo. Assim vimos que o apolíneo e o dionisíaco encontram-se hoje em nossa cultura da mesma forma como surgiram aos gregos como tentativa de suavização da dor diante dos conflitos que viviam.

Nosso bumba-meu-boi é aquele *nunc te, bacche, canam*⁴⁹ dos clássicos; é o louvor e o pedido de alegria a Baco, de *Eneida*, louvor ao *letitia bacchus dator*.⁵⁰

⁴⁸ A edição citada do dicionário Aurélio aponta para “bumba” com sentido de “surra”, mas, de fato, li no dicionário Barsa (1980, vol. I, p. 202 a) uma acepção em que a palavra aparece como “indicativa da precipitação ou movimento forte e instantâneo com que se faz alguma coisa”, acepção, aliás, que cai bem com a idéia de pedido de levantamento do animal sacrificado.

⁴⁹ “Agora é a ti, ó Baco, que vou cantar” (*Georgicas*, II, 2).

⁵⁰ “Baco, doador da alegria” (*Eneida*, I, 734).

Se, a partir daí, considerarmos a tragédia como rito oriundo de um processo evolutivo que vai do lúdico (encontrado na comédia) ao sério (existente na tragédia), podemos caminhar para uma análise do romance machadiano capaz de reconhecer no autor as marcas desse processo. Mas isso será objeto da conclusão. Por ora, gostaria de voltar ao problema da identificação estudado atrás.

A consideração feita páginas atrás acerca da *identificação* em Freud e Wallon merece ainda novas reflexões. Este ponto da psicologia e da psicanálise obriga-nos sempre a uma referência aos escritos de Lacan. Aliás, Lacan hoje é absolutamente indispensável como fundamento teórico aos estudos literários de base psicanalítica, tanto pelo rigor de sua obra quanto pelo valor das releituras e diálogos que estabeleceu com Freud. A propósito dessas releituras, é preciso dizer que o texto lacaniano ao qual nos referiremos não faz oposição total aos estudos sobre o mesmo tema feitos por Freud. Ao contrário, parece confirmar as afirmações do autor de *Interpretação dos Sonhos* no que se refere aos elementos de *identificação do eu* no processo de formação da personalidade.

Em seu *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*,⁵¹ Lacan nos fornece subsídios teóricos que confirmam tudo o que foi exposto até aqui sobre centrar-se o trágico num processo de identidade entre personagem-leitor/ator-expectador.

A fase do espelho proposta por Lacan foi baseada na experiência de identificação da criança diante do espelho, de modo a registrar a forma com que ocorre a percepção da própria imagem na subjetividade da criança. Afirma Lacan que anteriormente à fase do espelho há um momento em que a criança possui apenas uma noção esfacelada do corpo, e que tal noção só será transcendida com a sensação unificada do corpo possibilitada pelo estadió do espelho.

O processo tem seu início num momento em que a criança sente a imagem de seu corpo como sendo a imagem de outro ser que não ela própria. A sensação de haver um *outro* diante de si é que faz com que ela estabeleça uma experiência de busca e conhecimento desse outro, busca essa que lhe dará, mais tar-

⁵¹ LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. In *Ecrits I*. Ed. du Seuil, 1966.

de, o reconhecimento de si mesma. Mas antes da chegada a este ponto de maturação podemos ver que o momento inicial a que aludimos é um momento de *confusão* entre o *eu* e o *outro*. A mesma confusão apontada por Wallon e Freud.

A confirmar o exemplo da jovem aluna de um pensionato, dado por Freud, ou o da criança que chora pelo banho frio do pai, dado por Wallon, lembremo-nos de Lacan ao dizer que

“É esta captação pela imago da forma humana [...] que, entre seis meses e dois anos e meio, domina toda a dialética do comportamento da criança em presença de um semelhante. Durante todo esse período, registraremos as reações emocionais e os testemunhos articulados de um transitivismo normal. **A criança que bate diz ter sido batida, a que vê a outra cair, chora.**” (O *negrito* é nosso.)⁵²

A fase seguinte a esta etapa confusional é aquela em que a criança toma consciência de que a imagem refletida no espelho não é *um outro*, mas a *imagem* de um outro. É desta fase que nascerá a possibilidade do reconhecimento de si através do outro, conforme nos mostra Joël Dor, interpretando Lacan, ao dizer que:

“O terceiro momento dialetiza as duas etapas precedentes, não somente porque a criança está segura de que o reflexo do espelho é uma imagem, mas, sobretudo porque adquire a convicção de que não é nada mais que uma imagem, e que é dela. Reconhecendo-se através desta imagem a criança recupera assim a dispersão do corpo esfacelado numa totalidade unificada, que é a representação do corpo próprio. A imagem do corpo é, portanto, estruturante para a identidade do sujeito, que através dela realiza assim sua identificação primordial.”⁵³

⁵² LACAN, Jacques. *L'Agressivité en psychanalyse*. In *Ecrits*, op. cit., 1948, p. 113.

⁵³ DOR, Joël. *Introdução à Leitura de Lacan: o Inconsciente Estruturado como Linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989, p. 80.

O próprio Joël Dor denomina esse processo como sendo um “reconhecimento imaginário”⁵⁴ onde o ESTÁDIO DO ESPELHO nasce como um drama; um drama montado para que o homem se reconheça como sujeito.

Quem dá confirmação a esse dito é o próprio Lacan:

“O estádio do espelho é um **drama** cujo alcance interno se precipita da insuficiência para a antecipação e que, para o sujeito, tomado no equívoco da identificação espacial, urde os fantasmas que se sucedem de uma imagem esfacelada do corpo para uma forma que chamaremos ortopédica de sua totalidade.” (O negrito é nosso.)⁵⁷

Mais: no mesmo texto Lacan chama o ESTÁDIO DO ESPELHO de *espetáculo surpreendente de uma criança diante do espelho*, conceituando o processo de *estrutura ontológica do mundo humano*. Há mais: completa sua definição do ESTÁDIO DO ESPELHO como sendo uma *identificação*, termo que usa para explicar uma *transformação produzida no sujeito quando este assume uma imagem*. Ora, eis aqui de novo a quinta-essência do trágico, eis aqui de novo a questão da confusão entre o *eu* e o *outro* como o maior elemento determinante do *onthós* trágico, visto que esta relação projetiva é que culmina na existência do duplo na tragédia. E nada é mais constante na trilogia de Machado que a existência do duplo, como se poderá ver em *Dom Casmurro*. Neste romance, os pares de duplos são facilmente identificados: temos um par em Capitu/Escobar que são igualmente culpados a um tempo e traídos em outro; por outro lado, em dialética a esse par, temos Bento e Sancha que são vítimas de adultério num instante e adúlteros potenciais em outro; temos o par de *excluídos* de Bentinho: Ezequiel e Escobar que são o filho rejeitado e o *alter ego* de nosso protagonista, os quais são reflexão contínua de um mesmo comportamento desse ciumento mórbido que Bentinho parece ser.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁵ LACAN, Jacques. *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu tal como nos é Revelada na Experiência Psicanalítica*. [s.n.] Trad. Fernando Cabral Martins, p. 25.

Estes são os duplos que encontramos no romance. Há os que se projetam para fora dele na construção intertextual de Machado com Shakespeare, como notamos na relação Capitu/Desdêmona, Casmurro/Othelo e José Dias/Iago.

Mas os que mais nos interessam são os pares Bento/Escobar e Bento/Capitu, pois, contrariamente aos já citados duplos, a duplicidade nestes pares possui um tratamento psicanalítico mais profundamente marcado pela confusão do *eu* com o *outro*, visto tratar-se de um fenômeno alucinatorio causado pelo ciúme, que é o afeto dominante da relação entre tais pares de personagens.

Lembremos-nos do próprio Bentinho:

“Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos, um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança.”⁵⁶

“Era a antiga paixão que me ofuscava e me fazia desvairar como sempre.”⁵⁷

ou Helen Caldwell, que em seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis – a Study of Dom Casmurro* afirma:

“The implication both from the dream and these three chapters, is that Escobar was the object of Santiago’s Jealousy long before Capitu had seen him and before Escobar had seen her, and much earlier still, at the time of the dream when Capitu did not even know of Escobar’s existence, nor he of hers.”⁵⁸

Vemos, como disse, o ciúme como afeto dominante. É o ponto do qual nascem todos os duplos e para o qual se voltam todas as situações de *agon* (antagonismos) da tragédia romanesca em questão.

⁵⁶ ASSIS, Machado de. *Dom Casamurro*.

⁵⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casamurro*.

⁵⁸ CALDWELL, Helen. *In the Brazilian Othello of Machado de Assis: a Study of Dom Casmurro*. Los Angeles: University of California, 1960, p. 194.

“Assim, o duplo vem a ser a vivência alucinada de situações conflitivas e, como um fenômeno alucinatório, ao invés de traduzir apenas coisas imaginárias, isto é, processos internos, reflete também conflitos e simetrias reais – processos externos.”⁵⁹

“Opera-se no romance uma inversão da ação dos personagens na busca da felicidade, em seu sentido contrário, culminando com a morte e a infelicidade, inversão esta que caracteriza a peripécia, ou reviravolta.”⁶⁰

Temos, portanto, em Bento/Escobar e Bento/Capitu, o chamado “ciúme mórbido”, causado por um processo de projeção em Capitu dos desejos pretendidos por Bento [(e não aceitos por seu *super ego*), se com esta afirmação não transformarmos a personagem em pessoa].

Aqui é mister que citemos Leme Lopes, que crê no ciúme de Bentinho como “a primeira revelação de seu amor”,⁶¹ mas um amor nascido e mantido num mecanismo projetivo *eu/outro*, de modo que esse *eu* não faz mais que auto-relacionar experiências do ente amado, fantasiando a ação de adultério desse mesmo ente.

Diz Leme Lopes:

“A ansiedade não diminui, porém; à sós no quarto, aumenta e chega ao paroxismo de uma crise de nervos, com ‘soluços abafados com a ponta do lençol’ e, **finalmente dá origem a desejos canibalísticos e homicidas contra Capitu.**” (O negrito é nosso.)⁶²

“Depois da insinuação de Justina de que a demora de Capitu em casa de Sancha fosse devida a que ficassem namorando, novamente reportam os sentimentos agressivos e procura matar a prima com os olhos.”⁶³

⁵⁹ MARQUES, Reinaldo Martiniano. Op. cit., p. 102.

⁶⁰ Ibidem, p. 135.

⁶¹ LOPES, José Leme. Op. cit., p. 59.

⁶² Ibidem, p. 62.

⁶³ Ibidem, p.

“D. Casmurro mergulha na melancolia que iria culminar em projetos de suicídio.”⁶⁴

Há ainda uma última citação de Leme Lopes:

“Ao recordar-se na velhice, não são as orelhas que ardem com o veneno soprado, mas o coração que o reteve, cujas pancadas a memória fixou e reproduz. Não procura, no momento, esclarecer as dúvidas despertadas pela frase malévola, deixou-se ficar fisgado nas ‘entranhas pelo puro ciúme’. À luz dessa sugerida evidência, repassa os peraltas da vizinhança que, se na verdade olhavam para ela, não lhe pareciam perigosos, ‘tão senhor se sentia dela’, ‘que era como se olhassem’ para ele. Registro este primeiro sinal de sua maneira de encaminhar o pensamento, o mecanismo projetivo e a tendência a auto-relacionar as experiências, que mais tarde levarão Bentinho a fantasiar todo o comportamento de Capitu, indo até a troca de beijos com o peralta. A imaginação continua a correr e com ela corre o ciumento, que a agarra e a intima a confessar o número de beijos trocados com o suposto rival.”⁶⁵

Os “desejos canibalísticos e homicidas” contra Capitu, os sentimentos agressivos e também homicidas contra a prima e o desejo de suicídio nos remetem àquela exposição de Freud (p. 109) sobre a vítima sacrificial como sendo uma forma de identificação entre aquele que deseja e seu objeto de desejo. Mas Bentinho é um herói trágico e, como tal, possui um comportamento eminentemente passional, o que faz dele um ser volúvel, que luta (internamente) para fazer ou não fazer aquilo que sua pulsão passional deseja. Ocorre que morrem Capitu, Escobar, Ezequiel e José Dias, todos vítimas sacrificais de Bentinho, vítimas que servirão de alívio à dor esmagadora que o ciúme causara em Bentinho.

Outro ponto das citações de Leme Lopes que merece ser revisto é o referente à classificação que dá ao ciúme como “ciúme mórbido”. Sua força possui tal

⁶⁴ *Ibidem*, p.

⁶⁵ LOPES, José Leme. *Op. cit.*, p. 60.

intensidade que chega a unificar Bentinho a seus dois duplos: Capitu e Escobar. A este último chamei de *alter ego* seu. O próprio romance confirma este conceito quando encontramos Bentinho que, após uma crise de ciúmes vivida num baile no qual Capitu é visivelmente desejada por outros homens, consulta Escobar sobre deixar ou não que a esposa participe de novos bailes. Disso notamos a co-participação de Escobar nas decisões de Bentinho, cumprindo a função de seu *alter*.

Quanto ao mecanismo projetivo Bento/Capitu, temo-lo em René Girard com o que denomina “Desejo Triangular”. Mas não iremos diretamente a ele, vamos a Reinaldo Martiniano Marques, que o interpreta muito bem:

“De acordo com Girard, no desejo não se estabelece uma relação direta entre o sujeito e o desejo; entre eles interpõe-se um terceiro termo, que é o rival, a desejar o mesmo objeto que o sujeito. O rival coloca-se como modelo do sujeito: o sujeito deseja tal ou qual objeto porque o rival o deseja também, designando-o como desejável. Daí que, para Girard, o desejo seja essencialmente mimético, baseado num desejo. Assim sendo, a rivalidade, longe de ser um acidente, é algo estrutural...”⁶⁶

~ Conclusão

“Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encober-to.” (Machado de Assis)

“Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste.” (Machado de Assis)

Ao longo deste ensaio, estudamos o trágico, em *Memórias Póstumas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Falamos dos traços estruturais e de conteúdo que dão unida-

⁶⁶ MARQUES, Reinaldo Martiniano. Op. cit., p. 126.

de a esses romances; reiteramos a classificação de trilogia dada aos romances em questão; falamos de seu caráter trágico e analisamos este seu ser trágico a partir da identificação em Wallon, Freud e Lacan. Estudamos a tragédia em sua origem, comparando este rito à missa católica em oposição à origem da comédia, relacionando esse gênero ao bumba-meu-boi. Analisamos o sério e o sagrado como oponentes do lúdico e do cômico. Falamos do ciúme e do duplo. Tudo para explicar a tragicidade existente em Machado.

Agora, falta fazer o recolhimento final. E o conteúdo deste recolhimento encontra-se já antecipado pelo título “Teatro e tragédia na produção romanesca de Machado de Assis”.

Tudo o que fizemos até agora foi tomar nosso conceito de tragicidade como nascente de um processo de identificação. Um processo que gera alívio, que purga. Um processo catártico. Com o uso deste termo, voltamos ao princípio de todos os estudos já feitos acerca da tragédia: a *Poética*, de Aristóteles.

O leitor deve ter estranhado a ausência da voz de Aristóteles neste ensaio. Deixamo-la para o fim exatamente por ter sido a primeira das questões estéticas já levantadas acerca do trágico. É, sem dúvida, a mais importante exatamente por ter sido a primeira. A mais importante, mas também a mais controversa e não satisfatória.

Vejamos o texto de Aristóteles conforme nós o conhecemos:

“A tragédia é uma ‘imitação’ de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (*catarse*) desses sentimentos. Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos, significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, e outras também o canto.”⁶⁷

⁶⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa, s.d. I449b, pp. 24-30.

“Suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) desses sentimentos” é, de todo o extrato, o trecho que mais nos interessa.

Embora tenha usado de maneira pertinente o termo *catarse*, Aristóteles não o definiu de maneira precisa. O modo de ocorrência dessa purificação catártica que o conceito aristotélico resguarda ficou-nos como dúvida eterna.

Em relação ao emprego do termo pelo filósofo grego, sabemos de sua origem na medicina; para essa ciência significava o fim dos males físicos e o retorno ao equilíbrio da saúde. Mas há também a possibilidade de o autor de *Os Babilônios* ter extraído o conceito de um uso religioso, situação em que a palavra significava um tal ou qual rito purificador de almas bem semelhante ao batismo ou a outros ritos iniciáticos.

Ora, a aproximação que fizemos entre religião e tragédia explica o traslado do termo da religião para a estética. Isto prova a aplicação do termo ao gênero teatral com o fim de significar a intenção de “depurar o fundo emocional da alma, mediante o prazer procurado pela expressão artística”,⁶⁸ prazer só conseguido graças à identificação.

Neste sentido, é importante lembrar Massaud Moisés,⁶⁹ que fala da possibilidade de as várias propostas de estudo do termo serem resumidas em duas vertentes. A primeira, fala de um espectador que contempla e “vive” a situação vivida pelo herói trágico, mas aprende a distanciá-la de si; a segunda diz que o espectador visualiza o tormento do personagem, recebendo dessa visualização alívio em relação às próprias tensões, pelo menos durante o espetáculo.

Foi tudo o que vimos em Machado de Assis nos sofrimentos vividos por Brás Cubas, Quincas Borba, Rubião e Dom Casmurro.

Quando um leitor de Machado vê o sofrimento de quaisquer de seus protagonistas, sofre com eles e, “vendo o herói padecer, o espectador tomaria consciência de que vive situação idêntica e, graças ao processo de identificação, livra-se das angústias que o agitam. Ou, caso não esteja afetado por tais senti-

⁶⁸ REYES, Alfonso. *La crítica en la edad ateniense*, 1941, p. 303.

⁶⁹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 79.

mentos, experimentaria na carne possuí-los, aprenderia a rechaçá-los e ainda gozaria o prazer de estar livre deles. Nas duas circunstâncias, no fim da tragédia deverá ser invadido por uma profunda sensação de bem-estar físico e moral, por saber que tudo, felizmente, se passou no mundo imaginário do dramaturgo e não com ele próprio...”⁷⁰

E disso, leitor, Machado tinha plena consciência.

Era tão forte nele este saber que, além de usá-lo como eixo estrutural de suas composições literárias, pô-lo na boca de seus heróis trágicos:

“Creio antes... sim... sim, creio isto. Creio que prima Justina achou no espetáculo das sensações alheias uma ressurreição vaga das próprias. Também se goza por influência dos lábios que narram.”⁷¹

⁷⁰ Ibidem. p. 80.

⁷¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1992, cap. XXII.



Giorgio Morandi (1890-1964)
Natureza morta, 1942.
Óleo s/tela.
Coleção particular.

O nervo do conflito

☞ FENECIMENTO E VITALIDADE NA POESIA
DE IVAN JUNQUEIRA

RICARDO VIEIRA LIMA

*mas quem te contemplasse saberia
que eras enfim o nervo do conflito*

IVAN JUNQUEIRA,

Soneto “XIII” de *A Rainha Arcaica*

A morte, enquanto símbolo, representa, em regra, o perecimento e a destruição da existência. Ela designa o fim absoluto de todas as coisas. Mas é também a introdutora ao mundo desconhecido do Inferno ou do Paraíso. Nesse sentido, ela é *revelação e introdução*. Filha da noite e irmã do sono, a morte desde sempre tem sido objeto das reflexões dos homens nos campos científico, religioso, filosófico ou artístico.

Sob outro aspecto, em todo ser humano, durante todos os seus níveis de existência, simultaneamente coexistem a morte e a vida,

Jornalista, crítico literário e poeta. Diretor do Sindicato dos Jornalistas do Município do Rio de Janeiro e colaborador das revistas *Poesia Sempre* e *Metamorfoses*, editada pela Cátedra Jorge de Sena/UFRJ. Seu livro inédito, *Ariete*, ganhou o Prêmio Jorge Fernandes de Poesia, da União Brasileira de Escritores – RJ.

configurando uma tensão entre duas forças contrárias. É a partir dessa tensão que a morte adquire um sentido iniciático de renovação e renascimento. *Mors janua vitae* (a morte, porta da vida). E é dessa tensão, desse “nervo do conflito”, enfim, que se abastece e se funda a singular obra poética de Ivan Junqueira.

Conquanto os quatro temas básicos dessa poesia sejam a tensão morte/vida; o fluir do tempo; o amor (relacionado sempre a um sentimento de perda) e a arte (com destaque para a metapoesia), é sobre o primeiro tema que o poeta mais tem se debruçado, ao longo de uma carreira de mais de 40 anos e de nove livros de poemas publicados (incluindo-se, nesta contagem, duas reuniões de obra e uma antologia). Não por acaso seu livro de estréia chama-se *Os Mortos* e sua obra mais recente, *A Sagração dos Ossos*. Com efeito, a maior parte de seus poemas trata desse tema, direta ou indiretamente, o que tem levado a crítica, de uma forma geral, a considerar Junqueira como “o poeta da morte”. Acrescente-se o fato de Ivan fazer uso freqüente de um vocabulário arcaico e erudito, opção esta que, aliada à aparente morbidez de seus versos, aproxima-o, inevitavelmente, de um poeta como Augusto dos Anjos. Mas tal aproximação, contudo, não deve ser feita sem restrições. Enquanto “o poeta do *Eu*” canta a putrefação da carne, Ivan Junqueira, mais contido e mais metafísico, lamenta com freqüência a existência da morte, fazendo de sua própria poesia um autêntico libelo à vida.

Por essa razão, não compactuamos com aqueles que consideram o autor de *O Grifo* “o poeta da morte”. Ao contrário, fazemos coro com o poeta e ensaísta Ruy Espinheira Filho, que, analisando a poética junqueiriana, saudou a “arte de um poeta maduro que fala do que deve falar a arte: da vida. Porque é dela que falamos quando o tema é a morte”.¹

Não obstante Junqueira seja um poeta abrasado, obcecado e torturado pela unidade,² de acordo com a certa observação do poeta e crítico Marco Lucchesi,

¹ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Animal efêmero*. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, p. 293.

² Cf. LUCCHESI, Marco. *A poesia é maior que a morte*. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*, p. 313.

sua percepção da tensão morte/vida sofreu mudanças significativas com o passar dos anos. Assim, constatamos que a poesia de Ivan Junqueira divide-se em três fases.³ Na primeira, a que chamamos “O poeta é maior que a morte”, a idéia de fenecimento, para o jovem Ivan, é algo que não o atinge diretamente, já que na sua poesia inicial, como seria de se esperar, a morte é sempre a alheia. Uma década mais tarde, sobrevém a fase “A morte é maior que o poeta”, na qual Junqueira adquire a consciência da efemeridade de sua própria vida, o que geraria o famoso tom de lamentação, que, a partir dessa época, passaria a ser uma das marcas mais evidentes do seu ofício poético. Na terceira e atual fase, iniciada com o advento de *A Sagração dos Ossos*, Ivan descobre que “A vida é maior que a morte”, uma vez que a arte é maior que a morte e, se arte é vida e é produzida pelo homem e destinada a eternizá-lo, então o homem, repleto de vida (ou de arte), é maior que a morte.

A seguir, analisaremos, detalhadamente, cada uma das fases acima citadas, as quais configuram, em conjunto, a tensão vida/morte, “nervo do conflito” da poesia junqueiriana.

I.^a fase: O poeta é maior que a morte

“Os mortos”, primeiro poema do primeiro livro – homônimo, aliás – de Ivan Junqueira, é prova de que, na época, a morte, para o poeta, era sempre a alheia. Inspirado no poema “A mesa”, de Carlos Drummond de Andrade (autor que exerceu grande influência na poesia junqueiriana), o eu-lírico, no texto de Ivan, dirige-se a determinados mortos (no caso de Drummond, todavia, o único destinatário é o pai do narrador). No poema do autor de *Sentimento do Mundo*, o que deveria ser um sobrenatural banquete, torna-se um acontecimento afetivo e coloquial. Já no texto de Ivan Junqueira, prevalece um certo tom de mistério metafísico, que, logo de início, confere ares de gravidade ao poema:

³ Recusamos, aqui, a idéia de *faces* para esta classificação, em oposição à análise empreendida pelo romancista e ensaísta Per Johns, no tocante à poesia junqueiriana (Da magia de um pequeno unicórnio na treva a todos os rios do mundo. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*, p. 336), uma vez que acreditamos que a poesia de Ivan Junqueira possui, de fato, aspectos diferentes e sucessivos.

*Os mortos sentam-se à mesa,
mas sem tocar na comida;
ora fartos, já não comem
senão côdeas de infinito.*

*Quedam-se esquivos, longínquos,
como a escutar o estribilho
do silêncio que desliza
sobre a medula do frio. (p. 16)⁴*

Um dado curioso, já revelado em entrevistas pelo poeta, é o de que “os mortos” em questão foram, sobretudo, pessoas com as quais Ivan ligou-se literária e espiritualmente, no início de sua trajetória: os escritores Aníbal Machado (à memória de quem o livro é dedicado), Hércio Martins, Odylo Costa, filho, Otto Maria Carpeaux e Willy Levin. O poeta não os nomeia em seu texto, mas roga

*Que se revelem, definam
os motivos de sua vinda.
Ou então que me decifrem
seu desígnio: pergaminho. (p. 17)*

De todo modo, como já dissemos, a morte, nessa primeira fase, “é menor que o poeta”, o qual parece não acreditar, de fato, no fim da existência humana do artista:

*Quem serão estes assíduos
mortos que não se extinguem?
De onde vêm? Por que retinem
sob o pó de meu olvido? (p. 17)*

⁴ O número entre parênteses ao lado das citações ou transcrições dos versos ou estrofes corresponde ao número da página, conf. JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*.

Essa convicção se mantém ao longo de todo o livro, como no caso do poema “Sonho”. Nesse texto de alta carga metafórica, Ivan inaugura seu bestiário com a figura do pássaro, que na poesia junqueiraiana representa a vida, a liberdade. Ou a poesia. Mas o pássaro do poema é feito de cinza, e logo sua carne agoniza e é dissolvida por um golpe de vento. O poeta, porém, não se conforma e resolve agir:

*Rápido, semeio tua lembrança na concha de uma onda,
onde a contemplo sob as águas em colóquio,
e onde, liberto de fórmulas e palavras,*

fecundo a solidão com o pólen de meu júbilo. (p. 23)

O último verso, isolado do restante do poema, ressalta a atitude do eu-lírico perante o fenecimento do pássaro: ao fecundar a solidão com o pólen de sua alegria, o poeta busca recriar a vida que se perdeu.

Em outros poemas de *Os Mortos* (1964), a exemplo de “Crônica”, “Ritual” ou “Baladilha”, a morte, quando inevitável, é sempre a alheia – ora tragando uma criança inocente, ora a amada do poeta. Não obstante, no antológico poema que encerra a obra, intitulado “Signo & esfinge”, Ivan olha para si mesmo e, ao auto-analisar-se, compõe esta que é uma das mais belas estrofes da língua portuguesa:

*Toda esfinge exhibe um signo
visível de seu enigma,
embora quem o pressinta
jamais lhe decifre a escrita. (p. 55)*

para no final reafirmar sua vitória sobre a morte, e concluir:

*Frente à esfinge, a sós contigo,
a tudo então renunciás.
Agora, sim: tábula prima,
abre-se o enigma. És infinito. (p. 57)*

No livro seguinte, *Três Meditações na Corda Lírica*, escrito em 1968, mas publicado somente quase dez anos depois, em 1977, Junqueira, confessadamente influenciado pelo T.S. Eliot dos *Four Quartets* (traduzido por ele em 1967), a partir da própria epígrafe escolhida, pinçada de Burnt Norton, reflete sobre o fluir do tempo. Contudo, não deixa de lembrar que

*O que passou [...]
mais vivo está que toda essa harmonia
de chaves e colcheias retorcidas (p. 60)*

onde o poeta, ainda “maior que a morte”, percorre o

*caminho que retorna ao limo, à fina
limalha do que é findo e ainda respira
para depois, o mesmo, erguer-se a ti,
ao que serás, porque estás vivo aqui,
agora e sempre, antes e após de tudo. (p. 61)*

E, se “Tudo se move e muda nesta esfera, / onde amor aglutina e ódio esfa-
cela (p. 61) / [...] a condição do ser é não ser término” (p. 64; o grifo é nosso), mensa-
gem predominante da primeira fase da poesia de Ivan Junqueira.

2.^a fase: A morte é maior que o poeta

Escritos entre 1969 e 1975, mas divulgados apenas no volume *A Rainha Arcaica* (1980), os oito poemas que formam o conjunto de textos intitulado *Opus des-*

contínuo, se por um lado nos dão a impressão, a partir do próprio título do bloco, de que carecem de “sistematização e de coerência interna”,⁵ para o leitor mais atento, todavia, o que avulta é justamente o oposto: com efeito, há uma notável unidade que permeia praticamente todos os poemas da série. Logo, acreditamos que a *descontinuidade* em questão refere-se, em verdade, à mudança (consciente ou não) da *Weltanschauung* do poeta, em comparação com a fase anterior de sua própria obra.

Em *Opus Descontínuo*, a epígrafe que antecede os poemas já demonstra isso. Retirada do livro bíblico de Ezequiel (VII, 25), sua mensagem é desoladora: “Vem a destruição; eles buscarão paz, mas não há nenhuma.”

O poema que abre essa pequena série, “*Carpe diem*”, inspirado na famosa máxima latina, incita o leitor, portanto, a “aproveitar o momento”, já que

*toda a esperança
ó ave implume
cega e torta
é sempre espera
sem resposta*

E o tempo cruza lento a noite morta (p. 69)

A idéia de finitude das coisas prossegue nos poemas “O cofre”, “Canção estatutuária” e “Alta, a rainha”. Esses textos, notadamente o segundo, antecipam o admirável ciclo de quatorze sonetos que constituirá *A Rainha Arcaica*, conforme veremos adiante. E atestam que o poeta já possui uma nova consciência: sabe que não é maior que a morte. Senão, vejamos. No primoroso soneto decassilábico “Quase uma sonata”, o eu-lírico dirige-se à amada: “É música o rigor com que te moves / à fluída superfície do mistério” (p. 71), como a prepará-la para a morte (“o mistério”):

⁵ Cf. JARDIM, Paulo de Tarso. Poesia passada e poesia presente. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*, p. 260.

*Espaço e tempo são teu solo. E colhem,
não tanto a luz que entornas, mas o pólen
com que ela cinge e arroja as coisas mortas
além da espessa morte que as enrola. (p. 71)*

Em sua fantasia erótica, por fim o poeta imagina a amada nua, imersa no mar, símbolo da vida e da morte. Compara-a, então, ao próprio mar, mas, neste símile, a mulher, envolta em música, transcende ao símbolo:

*É música o silêncio que te cobre
quando lampeja à noite tua nudez,
em franjas derramada sobre o leito
das águas, onde as algas te incendeiam
porque semelhantes, mais que o mar profundo
o intemporal princípio e fim de tudo. (p. 71)*

embora não transcenda à morte. Esse sentimento de perda, que agora domina o poeta, continua em “Epitáfio”:

*De tua história, nada;
ou tudo, se quiseres:
entre uma e outra data,
a fábula de seres
[...]
o amor, vale dizer:
sua forma álgida e rara,
avessa à coisa amada
— e, súbito, colher
a morte, flor cediça,
dentro da vida. (p. 75)*

e deságua num dos mais niilistas poemas da obra junqueiriana:

*À beira do claustro
o monge se inclina
e na pedra aprende
o que a pedra ensina:
que a vida é nada
com a morte por cima,
que o tempo apenas
este fim lhe adia
("Lição", p. 76)*

O aparecimento do ciclo de sonetos *A Rainha Arcaica*, bem como a publicação de *Cinco Movimentos* (1982), comprovam o nascimento de um novo poeta: disposto a defrontar-se com o “códice da língua”,⁶ Ivan Junqueira faz seu periplo rumo à grandeza do idioma, i.e., resolve enfrentar o desafio de empreender uma ousada releitura da obra de Camões, a partir do mito de Inês, a bela infanta “que *despois* de ser morta *foy Rainha*” (p. 86). Nessa aventura mítica e meta-lingüística, o poeta tece uma intrincada rede intertextual, que abarca o clássico episódio do Canto III de *Os Lusíadas*; a prosa de Fernão Lopes e alguns versos de Garcia de Resende, Fernando Pessoa e Jorge de Lima. Não há espaço, aqui, para analisar a importância desses quatorze sonetos e, de resto, se o fizéssemos sairíamos do tema deste ensaio, mas é preciso dizer, ao menos, que boa parte desses textos estão entre os melhores da língua, a exemplo dos sonetos “I”, “II”, “V”, “VII”, “IX”, “XIII” e “XIV”. Com relação a *Cinco Movimentos*, o Camões inspirador é o da *Lírica*. Cada *movimento* é representado por um soneto. No todo, o conjunto, imbuído de um invulgar lirismo amoroso de cunho levemente erótico – embora em Ivan o amor seja sempre sinônimo de perda e sofrimento, como já dissemos –, presta uma belíssima homenagem ao talento do maior poeta da língua portuguesa de todos os tempos.

⁶ Cf. JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*, p. 86.

Para não sairmos de vez do assunto deste estudo, citaremos, abaixo, alguns versos dos referidos poemas que corroboram a tese da “morte maior que o poeta”:

*Foram dois, sim, que deles guardo a injúria,
sepulta neste pélogo do mundo,
onde mais nada me apetece ou pulsa
e em vão meus lábios rezam as pedras mudas.* (p. 84)
(soneto “IX” de *A Rainha Arcaica*)

*E te amo além porque te sei perdida,
e mais te amara fosse eterna a vida.* (p. 89)
(soneto “IV” de *Cinco Movimentos*)

Segundo a simbologia cristã, o grifo é a imagem do demônio. No bestiário medieval, o grifo é uma ave fabulosa com bico e asas de águia, e corpo de leão. Ele é a força cruel.

Na obra poética de Ivan Junqueira, esse animal fantástico representa a morte e, no plano estritamente literário, a ameaça de perecimento da poesia do autor. Assim, no poema que abre o volume *O Grifo* (1987), eis que surge o próprio, esse *monstro da delicadeza*:

*Um grifo hediondo aos poucos se aproxima
e pousa a sua garra sobre o livro;
remexe nas imagens e nos signos,
e apaga-lhes a música e o sentido.* (p. 92)

[...]

*E assim a besta odiosa as garras finca
nas insondáveis páginas do livro,
quebrando aqui as vértebras do ritmo,
ali, o timbre oculto de uma rima.* (p. 93)
(“A garra do grifo”)

Esse terrível poema dá o tom do restante da obra. Em *O Grifo*, o poeta chega ao auge de seu pessimismo. Nada vivifica. Nada germina ou dá frutos. No poema “Áspera cantata”, por exemplo, destacam-se os antológicos versos: “É sobre ossos e remorsos / que trabalho.” (p. 94)

A crítica, em geral, não tem compreendido o verdadeiro alcance dessas palavras. Em regra, tem usado esses versos para justificar um pretense *culto à morte*, por parte do poeta. Enganam-se aqueles que pensam assim. No final deste ensaio, explicaremos melhor essa questão.

Por hora, importa dizer que concordamos com Antonio Carlos Secchin, o qual lucidamente afirmou, a respeito da poesia junqueiraiana, que “a preservação de uma inegável ‘pureza’ lexical em Ivan convive com a exploração dos meandros mais sombrios e inconfessáveis do ser humano, e o mergulho desse discurso requintado na matéria da miséria e da contingência gera uma zona de atrito responsável por alguns dos mais fecundos resultados de sua poesia”⁷. De fato, é com admiração e espanto que o leitor se dá conta de que, quanto mais o poeta mergulha na miséria da condição humana, mais aumenta a beleza de seus versos.

Desse modo, tanto em *O Grifo*, quanto no livro seguinte, *A Sagração dos Ossos*, o que vemos é um poeta absolutamente senhor de seus meios, no domínio pleno de sua expressão. Conquanto a poesia junqueiraiana corteje o mistério e seus eflúvios, não há mistérios para Ivan, no que tange ao exercício dos vários tipos de poesia e ao manejo das formas fixas. Réquiens, baladas, madrigais, toadas, canções, elegias, sonetos, terzinas, dísticos, oitavas, tudo lhe serve, tudo é propício ao poeta que domina a arte do verso. *Virtuosi* ou *master* (na concepção poundiana), Ivan Junqueira não teme decassílabos, redondilhas (menores e maiores), tetrassílabos, hexassílabos, octossílabos e alexandrinos. Sua variedade rítmica e métrica, assim como o notável uso que faz da rima toante (herança de João Cabral, *por suposto*), o transformam num caso único no panorama da poesia brasileira contemporânea.

⁷ SECCHIN, Antonio Carlos. O exato exaspero. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*, p. 277.

Isso explica porque o leitor consegue apreciar, em *O Grifo*, a dolorosa beleza de poemas como “*Corpus meum*”, “Meu pai”, “Penélope: cinco fragmentos”, “A morte”, “Eles se vão” ou “Morrer”, poema paradigmático da segunda fase da lírica junqueiraiana:

*Pois morrer é apenas isto:
cerrar os olhos vazios
e esquecer o que foi visto;
é não supor-se infinito,
mas antes fáustico e ambíguo,
jogral entre a história e o mito;
[...]
é nada deixar aqui:
memória, pecúlio, estirpe,
sequer um traço de si;
é findar-se como um círio
em cuja luz tudo expira
sem êxtase nem martírio. (p. 99)*

3.^a fase: A vida é maior que a morte

Com a publicação de *A Sagração dos Ossos* (1994), aos 30 anos de carreira, Ivan obtém o reconhecimento quase unânime de seus pares e da crítica especializada. O livro arrebatou dois relevantes prêmios nacionais: o Jabuti de Poesia e o Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil.

O êxito obtido pelo poeta é plenamente justificável. Com efeito, *A Sagração dos Ossos* sintetiza, admiravelmente, os principais temas e processos formais da poesia junqueiraiana e inaugura uma nova fase, em que o pessimismo do poeta diante da interrupção da vida é relativizado pela descoberta de que a morte, afinal, não representa o fim de tudo.

A obra se inicia com o poema “Onde estão?”, que retoma a clássica tópica medieval do “*Ubi sunt?*”. Nesse sentido, o texto é um desdobramento natural de “Eles se vão”, do livro anterior. No poema inaugural do volume, sob o efeito, ainda, da perda de parte de sua família – pai, mãe e irmãs –, Ivan indaga:

*Onde estão os que partiram
desta vida, desvalidos?
Onde estão, se não ouvimos
deles sequer uma sílaba?*

*Onde o pai, a mãe, a ríspida
irmã que se contorcia
sob a névoa dos soníferos
e a gosma da nicotina? (p. 138)*

No texto seguinte, “O enterro dos mortos”, o poeta lamenta o fato de não haver podido assistir seus familiares no momento da fatal despedida:

*Não pude enterrar meus mortos:
baixaram todos à cova
em lentos esquifes sórdidos,
sem alças de prata ou cobre.*

*Nenhum bálsamo ou corola
em seus esqualidos corpos:
somente uma névoa inglória
lhes vestia os duros ossos. (p. 140)*

Até aqui, desolação. De repente, tudo muda: Ivan, por intermédio da palavra, confere a dignidade tardia aos seus mortos:

*Quero esquecê-los. Não posso:
andam todos à minha roda,
sussurram, gemem, imploram
e erguem-se às bordas da aurora* (p. 140)

*em busca de quem os chore
ou de algo que lhes transforme
o lodo com que se cobrem
em ravina luminosa.* (p. 141)

Opera-se a transfiguração: ao rememorar seus familiares, o poeta transforma o lodo (esquecimento) que cobria os mortos em ravina luminosa (acolhida, reconhecimento), sendo que a ravina de que fala Junqueira é, em verdade, seu próprio texto poético.

O poeta começa a driblar a morte. É uma mudança de perspectiva, que se completa quando Ivan resolve refletir sobre a arte. Segundo Christina Ramalho, autora do estudo, até o momento, mais abrangente sobre a poética junqueiriana, “A sabedoria [...] residirá na aceitação tácita do ciclo da vida, no qual o valor da matéria se extingue e somente o poder da memória poética pode se fazer oração, ladainha, canto de sagração e perpetuação lírica dos mortos. [...] Como sagrar os ossos é sagrar a própria vida neles contida por meio do recurso lírico e da memória residual faz-se mister a revisão metalingüística da própria poesia e da missão do poeta.”⁸

Essa revisão tem início a partir de “Poética”, texto em que Ivan Junqueira repensa a arte:

*A arte é pura matemática
como de Bach uma tocata*

⁸ RAMALHO, Christina. *Fênix e Harpia: Facets Míticas da Poesia e da Poética de Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, pp. 71-72.

*ou de Cézanne a pincelada
exasperada, mas exata. (p. 145)*

Após uma primeira tentativa de definição, o poeta, que pretende que a arte seja concebida com o que chama de *ostinato rigore*, ou seja, “a curva austera das arcadas / ou o rigor de uma pilastra” (p. 145), prossegue:

*enfim, nada que lembre as dádivas
da natureza, mas a pátina
em que, domada, a vida alastra
a luz e a cor da eternidade (p. 145)*

Observe-se que, para Junqueira, importa construir uma arte banhada de *vida*, com “a luz e a cor da eternidade”. Essa idéia é ratificada na estrofe final do poema:

*Despencam, secas, as grinaldas
que o tempo pendurou na escarpa.
Mas dura e esplende a catedral
que se ergue muito além das árvores. (p. 145)*

As grinaldas, com o passar do tempo, secam e morrem. Mas a catedral, metáfora da arte e do homem, dura, esplende e se ergue “muito além das árvores”.

Essa permanência do homem, por meio da arte que ele produz ou consome – arte esta que se destina a eternizá-lo –, é retomada no melhor poema da obra, “Terzinas para Dante Milano”. Numa comovida e comovente homenagem ao amigo morto, Ivan agradece a Milano pelo que este lhe deu: um “íntimo segredo / que me fez teu herdeiro e teu irmão”. (p. 155) Mas, qual seria esse segredo? A resposta está contida na mais bela estrofe da ode:

*E foi lá, entre esfíngico e campestre,
que me ensinaste a ver como o homem pode
tornar-se eterno sendo o que é, terrestre. (p. 154)*

Por outro lado, a eternidade em vida passa, é claro, pela continuação da espécie. Em “Octavus”, o poeta celebra o filho pequeno, cheio de vida e alegria. E conclui: “Dos que já fiz, é o quarto, / mas só o chamam de oitavo.” (p. 165) Como se sabe, o símbolo matemático do infinito é o número oito deitado.

“A sagração dos ossos”, poema que encerra o livro, resume exemplarmente a terceira fase da poesia junqueiraiana: o poeta sagra os ossos para louvar a vida. Pois bem. Prometemos explicar, no final deste ensaio, o verdadeiro significado dos versos “É sobre ossos e remorsos / que trabalho.” (p. 94) O *osso* é o símbolo da firmeza, da permanência. É o que fica, o que resta, é o *caroço da imortalidade*. Como a parte menos perecível do corpo é formada pelos ossos, estes exprimem, de fato, a *materialização da vida*. Portanto, ao sagrar os ossos, o poeta louva a vida. E ao louvar a vida, consciente de sua *eternidade terrestre*, Ivan pôde criar este que é um dos versos mais simples e, no entanto, mais belos da poesia brasileira: “a vida é maior que a morte.” (p. 186)

O ciclo está completo. Onze anos após a publicação de *A Sagração dos Ossos*, Ivan Junqueira lança sua *Poesia Reunida*, acrescentando 19 poemas novos, a maioria inédita em livro. Em textos como “Prólogo”, “Estruge a voz do vento” e “A árvore”, permanece a visão niilista do poeta. Em contrapartida, poemas como “Não vês, meu pai?”, e sobretudo o inesquecível “O rio”, metáfora do tempo e da vida, demonstram cabalmente que a morte não pode e não deve ser vista como o “ponto final” da existência humana.

Referências

- ALMEIDA FISCHER. Apuro artesanal. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 261-262.
- AMÂNCIO, Moacir. Versos clássicos, emoção nova. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 285-286.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 Livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, 7.^a edição.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. A sagração dos ossos. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 305-307.
- BERNARDINI, Aurora F. Inês de Castro além da redoma do mito. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 252-253.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-Etimológico Da Mitologia Grega*. 2 v. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, 2.^a edição.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, 13.^a edição.
- ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Animal efêmero. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 293-294.
- _____. Forma e essência. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 339-340.
- JARDIM, Paulo de Tarso. Poesia passada e poesia presente. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 259-260.
- JOHNS, Per. Dédalo de arcaicas escrituras. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 263-274.
- _____. Da magia de um pequeno unicórnio na treva a todos os rios do mundo. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 336-338.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Os Mortos*. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1964.
- _____. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Melhores Poemas*. Seleção e introdução de Ricardo Thomé. São Paulo: Global, 2003.
- _____. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005.
- LEMONS, Tite de. Os mortos. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 225-227.

- _____. Ode à poesia. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 247-249.
- LIMA, Ricardo Vieira. Revelações do poeta da morte (entrevista). In: *Tribuna Bis, Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13.12.1994.
- _____. Versos para exorcizar a morte (entrevista). In: *Cultural, A Tarde*, Salvador, 10.07.1999.
- LUCCHESI, Marco. A poesia é maior que a morte. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 313-314.
- PY, Fernando. Os mortos: boa estréia. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 228-229.
- _____. A sagração dos ossos. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 297-299.
- RAMALHO, Christina. *Fênix e Harpia: Faces Míticas da Poesia e da Poética de Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- SECCHIN, Antonio Carlos. O exato exaspero. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 277-281.
- SEFFRIN, André. Exatidão transbordante. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 315-316.
- TELES, Gilberto Mendonça. As duas vozes do poeta. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 233-246.
- THOMÉ, Ricardo. Ivan Junqueira: a poesia do palimpsesto (introdução). In: JUNQUEIRA, Ivan. *Melhores Poemas*. Seleção e introdução de Ricardo Thomé. São Paulo: Global, 2003.
- VEIGA, Elisabeth. O grifo: agônico e iluminado. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 275-276.
- _____. Ruptura na tradição. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia Reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 295-296.

Das fronteiras à travessia: a poética plural de Lêdo Ivo

JOSÉ MÁRIO DA SILVA

De pequenos e intensos milagres se tecem os fios deste mistério chamado vida. Para colher as suas chamas, súbitas e às vezes quase imperceptíveis, se requer uma espécie de delicadeza do espírito; um dizer sim a cada fiapo de tempo que escorre das paredes da experiência humana. Foi assim que consumi, consumando-me, as primeiras horas da madrugada de um certo sábado, assistindo a um luminoso documentário exibido pela TV Cultura, sobre a extraordinária obra poética de Lêdo Ivo, uma das mais grandiosas do nosso tempo.

Com os lúcidos depoimentos de Ivan Junqueira, Leda Almeida e Edson Nery da Fonseca, diante de nós, numa confluência perfeita entre paisagem e poema, verbo e imagem, desfilava, caleidoscopicamente, a diversificada criação poética de Lêdo Ivo. O ficcionista, o ensaísta, o cronista e o memorialista davam as mãos ao grande poeta, que, como poucos, de rara beleza sabe incendiar cada palavra de que se utiliza para a solene, e sublime, missão de reinventar o mundo; reinventando, antes, a linguagem que o representa e traduz.

Ensaísta e professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Campina Grande – PB.

De Afrânio Coutinho a Fausto Cunha; de Wilson Martins a Antonio Candido, mestres consumados da arte da crítica literária, emerge uma invariante conceitual básica: Lêdo Ivo é portador de um dos mais belos estilos de quantos escrevem literatura de língua portuguesa.

É bem verdade que, como afirma Lêdo Ivo, somos mesmo uma bem urdida invenção dos outros. Mas, no caso dos poetas, dos artistas que fazem das palavras a sua razão diária de sobrevivência estética, a invenção dos outros, conduzida pelo indisciplinado vôo de uma fascinante aventura humana chamada leitura, tanto mais rica e consistente será quanto melhor puder embrenhar-se naquilo que Drummond, muito sabiamente, chamou de o reino das palavras, território singular em que a arte literária, transcendendo os seus condicionamentos sociais diversos, se autonomiza e exhibe vida própria, atingindo aquela dimensão de monumentalidade postulada por Lotman.

Assim, com olho arguto, ouvido atento e alma leve, o leitor que se propuser a reinventar a poética de Lêdo Ivo, terá à sua disposição a polissemia de um mundo inenquadrável nos limites unidimensionais das abordagens redutoras. Como afirmamos anteriormente, a escritura estética de Lêdo Ivo abriga múltiplos incursionamentos pelo movediço território dos gêneros literários. Da poesia ao memorialismo; da contística ao romance; do ensaísmo à tradução, passando por fecundo cronicário, é vasta a cartografia simbólica que ele engendra para devassar as espessas camadas do real.

No belíssimo livro *Confissões de um Poeta*, em boa hora reeditado pela Academia Brasileira de Letras, lá está, como uma filosofia composicional que subjaz a toda a sua criação, o seu credo e profissão de fé: “a fronteira não é um limite, mas um convite à travessia”. Começemos, pois, esta travessia, navegando nas águas oceânicas da sua poesia.

A imagem aqui utilizada, “oceânica”, não é gratuita, antes radica-se no estilo particular de Lêdo Ivo. Como afirma Lêdo Ivo, nas memórias presentes em *Confissões de um Poeta*, enquanto João Cabral de Melo Neto, paradigma da contenção lírica, “mantinha as suas alucinações sob o controle de um alvo sol de aspirina, eu era todo incerteza e turbilhão, abundância e

desperdício, seqüestrado por um turbilhonante mim mesmo desprovido de retas e contornos”.

Assim pronunciando-se, o autor de *Ninbo de Cobras e Morte do Brasil* tanto manteve-se fiel à sua íntima e secreta mitologia quanto distanciou-se da equivocada concepção segundo a qual os ventos da criação literária sopram numa só direção: a do *condensare poundiano*, da obsessiva economia de meios; do esgar e sussurro lírico; do por vezes anêmico minimalismo, máscara, às vezes, da indigência imaginativa, como se esse fosse o único paideuma poético digno de ser praticado.

Na poesia de Lêdo Ivo, múltipla em suas variadas formulações estéticas, encontramos a vertente ecológica, fincada num telurismo paratópico, que se desregionaliza, transborda das referências geográficas mais explícitas do território alagoano, até confluir para o universalizante estatuto da arte superior. O mangue, os caranguejos, o cheiro, ora doce, ora acre, da terra natal são apenas pontos de partida de um cósmico que se quer, antes de tudo, humano, em seu fascínio e complexidade.

Há também em sua poesia a causticidade exasperante de quem, indignado, não oculta os desconcertos de um mundo bichado; ainda mais diante de uma planetária e predatória globalização, sumamente capaz de aprofundar o iníquo fosso que separa os muito ricos, que são poucos, dos que transitam, como se possível fosse, da pobreza à miséria, e, desta, à indigência.

Há o amor e suas promessas, ainda que ilusórias, de redenção. Há a morte pairando sobre tudo e a tudo imprimindo o seu selo de fugacidade e impermanência. Há, por um subterrâneo e contrapontual viés, um anseio, entre incrédulo e ardente, por uma eternidade capaz de estabelecer um fim nos tormentos e ruínas humanos. Há a natureza e o sonho de recuperação do paraíso perdido. Há a metalinguagem, dando suporte a uma das mais consumadas artesanias da palavra de que se tem notícia no âmbito da literatura brasileira.

Postulando uma poética do excesso, não raro do transbordamento e mágica verbal, aspectos estilísticos apontados por Manuel Bandeira e pelo crítico português João Gaspar Simões, só por preconceito ou incompetência

crítica, se poderia classificar como retórica, no mau sentido da palavra, a poesia de Lêdo Ivo.

Da poesia, migramos para o território memorialístico. Pátio de milagres (Nelson Rodrigues), cidade das traições (Machado de Assis) e espelho velho e estátua de argila (José Saramago), a memória, ao adentrar a fenomenologia literária de Lêdo Ivo, transpõe a documentalidade objetiva das verdades factuais e investe num real subjetivamente reconstruído, que tem no culto ao imaginário, por vezes anarquicamente transgressor, a sua fonte primeva e mais privilegiada.

Em *Confissões de um Poeta*, o eu que preside a vasta diegese narrativa se distancia, voluntariamente, da linearidade previsível de certas autobiografias e se disfarça nas malhas de uma literariedade que irrompe e se dissemina por todas as camadas textuais. Devaneio, fantasia e realidade se tecem e se destecem num enovelamento singularmente híbrido, daí o recorte de uma acendrada tonalidade confessional: “tem sido assim toda a minha vida: uma luta perpétua entre a terra da realidade e o mar do sonho, um litígio incessante entre razão e imaginação”.

Por esse universo, múltiplo em suas modalidades manifestativas, a escritura de Lêdo Ivo acolhe um vasto e associativo *corpus*, que vai desde os incursionamentos pela infância, às reflexões metalingüísticas mais pertinentes; disserta sobre o código familiar e discorre sobre o fraterno mundo das relações afetivas. Debruça-se sobre o mistério da condição humana, em ostensivo recorte meditativo eivado de pendores metafísicos, ao mesmo tempo em que flagra, com arguta percepção, as migalhas triviais de que se impregna a vida em seu arrastar-se cotidiano.

E tudo atravessado por uma linguagem que, subversiva e poética em suas anticanônicas formulações, faz da fantasia o seu cais mais desejado e o seu porto mais seguro. “Sou sonhado pelo meu sonho. Sou contemplado pelo que contemplo. O que escrevo me escreve.” Aqui, ratificando o assumido descompromisso com o caráter supostamente verdadeiro das experiências revisitadas pela tecelagem memorialística, a escritura recordativa de Lêdo Ivo redimensiona a lógica previsível do vivido e alça vôos nas asas de uma mais que visionária imaginação.

Para bem além do verismo documental, o que temos é uma bem urdida travessia da subjetividade; densamente transfigurada pela alucinatória lógica do fazer poético. Poeta, memorialista, Lêdo Ivo também é notável cronista.

Gênero irresistivelmente moderno e autenticamente nacional, a crônica é um dos pratos principais do diversificado cardápio de nossa estilhada contemporaneidade literária. Com uma linguagem aderente ao factualismo trivial do cotidiano e, de igual modo, superadora desse nível mais mimético de transfiguração do real, ela migra facilmente, quando conduzida por mãos talentosas, da denotação jornalística para a conotação estética. E tudo de maneira leve, sem sisudez nem seriedade tonal, ambas incompatíveis com a saudável e gostosa superficialidade com que ela, tal qual um colibri que beija um assunto aqui / outro ali – conforme a bela imagem utilizada por Machado de Assis – vai rastreando todos os desvãos do real.

Embora infensa à verticalidade doutrinária, o que seria absolutamente incompatível com a essencialidade da sua natureza íntima, a crônica, ao redimensionar as nossas percepções do real, atinge o coração da literariedade e reinventa, transfigurando, o cotidiano, sua seiva e alimento primordiais.

Começando no jornal, seu *habitat* primevo, ela logo, logo se liberta deste descartável objeto cultural matizado pelo sentimento premente da velocidade informacional, e vai se refugiar no território mais durável do livro, transcendendo, deste modo, a impermanência do tempo, e salvando, das lajes frias do esquecimento, as experiências humanas sedimentadas sob o seu correr inflexível e sua égide implacável.

A Cidade e os Dias é um emblemático exemplo dessa capacidade que tem a crônica literária de transpor geografias e relógios e se fixar no imaginário de uma dada comunidade.

Publicado no já longínquo ano de 1957, e todo voltado para a promoção de uma cartografia do Rio de Janeiro, com sua gente, seus cenários, psicologia comportamental e peculiaríssimo ritmo de vida, o cronicário de Lêdo Ivo presente em *A Cidade e os Dias*, pelo impecável domínio lingüístico exibido e, sobretudo pelo sopro poético que lhe anima cada descrição feita, cada comen-

tário realizado e cada imagem construída com a viva matéria de uma refinadíssima sensibilidade, se atemporaliza e confere ao gênero a dignidade muitas vezes negada por uma sisuda e hierarquizadora Teoria da Literatura, que insiste, teimosamente, em catalogar os gêneros em maiores e menores. Para o ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna, na talentosa pena de um Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, só para ficarmos no campo restrito dessa trindade clássica, a crônica atingiu a maioria estética, fazendo da “vida ao rés do chão”, conforme a feliz expressão utilizada por Antonio Candido, arte da melhor qualidade.

A crônica, como vimos, é uma espécie literária marcada pela abertura a várias possibilidades de realização textual. Do miniconto ao ensaísmo leve; do poema em prosa aos incursionamentos metalingüísticos, nada lhe é estranho, tudo cabe em sua esponjosa organização estrutural interna.

“O mês e o telefone”, segunda crônica de *A Cidade e os Dias*, se propõe a abordar, com lirismo e certo teor reflexivo, o papel que o tempo exerce sobre os homens, normalmente de caráter corrosivo; pois a sua passagem inflexível, e à revelia das vontades humanas, se, por um lado, produz a maturidade, por outro, traz consigo a perda das ilusões, a velhice e, por fim, a morte.

Se essa afirmação acerca do tempo parece excessivamente melancólica, convém dizer que a percepção do tempo como expressão máxima da fugacidade de tudo é uma das recorrências temáticas centrais de toda a produção literária de Lêdo Ivo, e não apenas do seu cronicário.

Em *Curral de Peixes*, livro de poemas publicado em 1955, num poema intitulado “O que eu disse à craca”, Lêdo Ivo afirma ser “o tempo um molusco que se incrusta na obra dos homens, a irmã caçula da morte”. O tempo, portanto, ocupa, na cosmovisão do criador de *Ninho de Cobras*, uma centralíssima função.

Mas, voltemos à crônica e tentemos desvelar alguns dos seus sentidos mais evidentes. “Estamos em maio e um telefone toca.” A primeira frase da crônica indícia, em clima de suspense, uma cena que o cronista constrói, para os leitores, mas, propositadamente, não a desenvolve, retomando-a somente na parte final do texto, reforçando, a nosso ver, um caráter de descontinuidade narrati-

va a serviço da própria temática que ele aborda: a desordem instaurada pelo tempo nas precárias relações humanas.

A que cena alude o cronista? Exatamente a que une, desunindo, o homem e o tempo; a paisagem exterior e o sentimento íntimo que cada ser humano carrega dentro de si; maio e as expectativas convencionais geradas por seu utópico imaginário: mês das flores e da prazerosa primavera; e a realidade do sol tímido e das inesperadas chuvas; enfim: ilusão e desilusão a disputar, semioticamente, as frágeis crenças humanas.

Se examinarmos bem, veremos que, como bem preceitua a teoria narrativa de base semiótica greimasiana, o texto vai se construindo pela nuclearização de explícitas dicotomias e contrastes: sol e chuva; ilusão e desilusão vão compondo um quadro em que visibilidade e invisibilidade vão tecendo e destecendo os fios do frágil destino humano. Ainda à luz da teoria semiótica, diríamos que o programa narrativo que rege o ser/fazer das personagens que transitam pelo espaço textual da crônica é portador de natureza disjuntiva, isto é, há um maio na cabeça das pessoas, e outro na materialidade concreta do cotidiano. E entre um e outro, o mais visível descompasso.

Diante da realidade que frustra e descontrói os idealismos, o cronista, transido entre a resignação e os limites da ação possível, parece insinuar uma espécie de reinvenção da experiência humana, a despeito da traumática dimensão existencial inerente à fugacidade de tudo.

É assim que lemos o olhar a chuva pelo avesso ou o desembrulhar de maio, “leve carga invisível” em cujo interior o tempo vai “plagiando o coração das criaturas”. Invólucro onde os homens conduzem seus sonhos e fantasias, o tempo a todos atinge, indiferente a qualquer tipo de distinção social.

A mulher que sobe o morro com a lata de água na cabeça; a jovem cujos cabelos belos são esvoaçados pelo vento; e o homem que ouve música; todos vivem essa tensão entre o que se anseia e o que a realidade oferece concretamente. Se a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida, como nos diz o poeta Vinicius de Moraes, o encontro do homem com o tempo é sempre marcado pelo viés da negatividade, pois no lugar da afetividade

própria a um fraterno relacionamento entre amigos, o que impera é a imagem predatória de um lobo que, voraz, traga o homem, tornando-se, como diz o cronista, “o vencedor perpétuo de todas as paradas”.

Um outro elemento presente na crônica de Lêdo Ivo, e em sua maneira bem peculiar de encarar a inevitável passagem do tempo, é a sua constatação de que ele altera, substancialmente, o modo como percebemos e interagimos com as coisas, pessoas, enfim, com tudo o que compõe os nervos vivos da nossa existência. As pálpebras beijadas no passado, evidência quem sabe de um amor que se pretendia ardente e eterno, não são as pálpebras de agora, tragadas, talvez, pelo esfriamento da paixão ou pelo peso asfíxiante da rotina.

É que, como afirma o grande crítico Otto Maria Carpeaux, “a distância falsifica inteiramente a perspectiva”. O tempo, à luz do realista olhar de Lêdo Ivo, zomba da eternidade que as palavras e os sentimentos julgam, ingenuamente, conduzir. Alguns textos da literatura brasileira atualizam bem essa temática da distância que, aliada à passagem do tempo, falsifica inteiramente a perspectiva.

Dentre eles citamos: “Viagem aos seios de Duília”, de Alcântara Machado, e “Noite de Almirante”, de Machado de Assis. Por último, a impotência do homem diante do tempo, ou de um maio ilusório que faz dele gato-sapato, o leva, muitas vezes, a mentir para si mesmo, para suavizar um pouco a aspereza da realidade.

“Estamos em maio e um telefone toca”, mas, do outro lado da linha, o que há é o silêncio de um compromisso adiado pela força das fraquezas humanas e pela ação corrosiva de um tempo que, passando impiedosamente, fez tudo o que parecia sólido se desmanchar no ar. Poética, e marcada por um lirismo acentuadamente reflexivo, diríamos que “O mês e o telefone” é uma crônica que exhibe certo viés ensaístico, embora sem nenhum aprofundamento, haja vista que, na crônica, a leveza e a despreensão no enfoque não se constituem em defeito, mas na própria natureza ontológica dessa híbrida espécie textual.

“A Fábula da Cidade” aborda o processo de crescimento das cidades e as implicações disso, muitas vezes nociva, no tocante ao relacionamento com os homens. Sendo a crônica o registro circunstancial dos episódios que têm na

cotidianeidade o seu cenário mais privilegiado, fica fácil perceber como em seu imaginário as cidades ocupam papel de destaque, pois é nelas que se passa grande parte do que já se convencionou chamar de a vida moderna, com tudo o que ela exhibe de progresso, velocidade, mecanização dos gestos, espetacularização de tudo, reificação, enfim, do humano.

Nessa crônica, Lêdo Ivo aponta o contraste que se verifica entre a cidade que cresce e se moderniza, mas que aos poucos vai se tornando num território hostil para os homens que nela habitam e vão, gradativamente, assumindo a condição de exilados e estrangeiros em sua própria terra.

Em *O Anjo Bêbado*, famosa construção literária de Paulo Mendes Campos, encontramos a afirmação de que “as cidades mudam mais depressa que os homens”, alterando, muitas vezes para pior, o ritmo e a qualidade de vida dos homens que nelas se refugiam. Stanislaw Ponte Preta tece a metáfora da “casa demolida” para abordar o processo triunfante e traumático dos padrões urbanos de vida. Rubem Braga, mestre da crônica brasileira, em *Ai de ti, Copacabana*, combinando lirismo social e profecia bíblica, se insurgiu contra a desumanização crescente das cidades, iconizada pela violência, isolamento e ausência de interações humanas mais efetivas e duradouras.

Nesse sentido, “A Fábula da Cidade” se impõe como um escrito com e contra a cidade, isto é, promove a celebração e celebra a denúncia. Mas é bom lembrar que a denúncia formulada em “A Fábula da Cidade” não se inscreve como uma crítica cega ao progresso e uma conseqüente mitificação idealista do passado, um culto mítico à nostalgia.

Na verdade, o cronista se volta contra aquilo que, no progresso, contribui para amesquinhar o homem. O seu saudosismo, e ele perpassa toda a fábula cidadina construída por Lêdo Ivo, a meu ver, se emblematiza como uma forma de resistência naquele sentido proposto por Alfredo Bosi, ao refletir sobre a poesia e o espaço por ela ocupado na modernidade, pois como afirma Alfredo Bosi: “A saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária. Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo. Reacionário é o olhar cúmplice da opressão. Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual

é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade.”

Parece-nos que é exatamente esse desejo de comunhão, esse anseio por unidade, que o cronista persegue; e que a fábula da cidade, correndo para a desumanização, ameaça destruir. A aspiração do cronista depreende-se dos subterfugos simbólicos do texto, é reencontrar, em meio à selva de pedras, a cidade da conversa jogada fora sem pressa e sem medo; a cidade dos passeios distraídos; a cidade do cafezinho ritualístico; a cidade, enfim, do ludismo que impeça a vida de se tornar, como diria o cortante Carlos Drummond de Andrade, apenas “uma ordem e uma mistificação”.

“A Fábula da Cidade” constrói-se tanto como um protesto quanto um culto à memória de um tempo mais humano e mais fraterno.

Em “Os Comparsas da Melodia”, o cronista, abordando a temática do amor, flagra, com riqueza de detalhes, os descompassos existentes entre as utopias humanas, a dimensão prazerosa da existência, e os tentáculos poderosos da vida social organizada, com as engrenagens corrosivas do chamado princípio da realidade.

Em “Os Donos da Cidade”, com discreta tonalidade humorística, Lêdo Ivo fotografa uma das mais incorrigíveis deformações da condição humana: a mania de espreitar e espicaçar a vida alheia. Por último, uma constatação: se classificar, conforme Roland Barthes, é já uma forma de interpretar; se classificar é, quase, um inarredável hábito de quem transita pelos roteiros da interpretação literária, ousaria inserir o cronicário de Lêdo Ivo mobilizado pela cidade que ele reinventou, e pelos dias por ele transfigurados, na categoria ensaística; mas ensaísmo leve e incendiado pelo comovente fogo da poesia. Em sua prosa extremamente clássica, e permanentemente invadida pelos fulgores de uma admirável literariedade, a crônica, fotografando e desrealizando o real, vai cumprindo bem o seu papel de gênero que, fronteiro e transido entre documento e monumento, assume o entrelugar polissêmico da linguagem e, como quem não quer nada e querendo tudo,

reinventa a vida, a cidade e a palavra, fazendo-se arte da mais alta e sedutora qualidade.

Do cronista ao ensaísta, menos uma fronteira e mais uma travessia. *Teoria e Celebração, Poesia Observada, O Universo Estético de Raul Pompéia, O Preto no Branco e A República da Desilusão* vinculam as incursões de Lêdo Ivo pelo campo da hermenêutica literária. Nesse território, imune ao dogmatismo teórico-metodológico e à insuportável aridez das terminologias, o ensaísmo praticado por Lêdo Ivo, ao mesmo tempo em que procura sondar as estruturas de sentido mais nucleares do texto examinado, mantém-se aberto a todas as sugestões que, interna ou externamente, provenientes da obra ou de fora dela, contribuam para elucidar o fenômeno humano; em última análise, o coração e o cerne de toda arte, consoante o grande crítico Wendel Santos.

Aventura livre da inteligência sobre o multiestratificado corpo das obras, a ensaística de Lêdo Ivo também revela vigorosos pendores analíticos, que culminam em abordagens que, refratárias às tentações parafrásticas, enfrentam a linguagem textual, produzindo um outro texto, “dando sentido à forma”, como bem assinala Antonio Carlos Secchin, em seu belo livro *Memórias de um Leitor de Poesia*, ao reportar-se à finalidade primordial da interpretação literária.

O *Preto no Branco* (exegese de um poema de Manuel Bandeira) é um bom exemplo desse tipo de leitura microscópica que, como diria Machado de Assis, cata o mínimo e o escondido. Por fim, temos o Lêdo Ivo da ficção propriamente dita. Nesse campo, dentre outras qualificadas obras, tais como, *As Alianças* e *Morte do Brasil*, Lêdo Ivo produziu uma verdadeira obra-prima: *Ninbo de Cobras*, romance vencedor do prêmio Walmap, com parecer favorável de Antonio Olinto, Dinah Silveira de Queiroz e Josué Montello.

Batizada pelo autor como apenas uma história mal contada, *Ninbo de Cobras*, como bem demonstrou Rubens Eduardo Ferreira Frias, em recente ensaio publicado pela Academia Brasileira de Letras, intitulado *A Raposa sem as Uvas*, é um romance complexo e radicado em finos processos de configuração da ambigüidade e da ironia.

Por ele desfila a cidade de Alagoas, recortada pela exuberância de luzes e cores, mas também pelo caráter sombrio dos seus abismos e noturna face. Por ele transita, insolitamente, uma raposa que, ousando a instauração do novo, paga com a vida e, assim, sem disfarces nem concessões metafóricas, exhibe as purulentas chagas de uma civilização enferma.

A história inventada por Lêdo Ivo só é mal contada no sentido de se constituir numa filosofia subjacente ao ser-fazer da arte, normalmente distanciado das verdades que se pretendem absolutas, mas comprometido com as sendas abertas do imaginário; lá onde a liberdade é a única senha possível de plenificação humana.

Por fim, uma conclusão incontestável: em qualquer que seja o gênero praticado, o compromisso de Lêdo Ivo é, antes de qualquer coisa, com a linguagem, e com a sua imensa capacidade de, reiventando-se, reinventar o homem, esse inquieto exilado, que tem ânsia de eternidade e sede de infinito.

Referência

- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- IVO, Lêdo. *A Cidade e os Dias*. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1957.
- _____. *Curral de Peixes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. *Confissões de um Poeta*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2004.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A Sedução da Palavra*. Brasília: Letra Viva, 2000.

Nejar, Carlos ou a chama viva da palavra

MARIA JOÃO CANTINHO

Não sei nada.

Conheço as palavras pelo dorso. Outro, no meu lugar, diria que sou um domador de palavras. Mas só eu — eu e os meus irmãos — sei em que medida sou eu que sou domado por elas. A iniciativa pertence-lhes. São elas que conduzem o meu trenó sem chicote, nem rédeas, nem caminho determinado antes da grande aventura.

RUY BELO

Também Carlos Nejar, como Ruy Belo, esse imenso poeta português, trata as palavras como seres vivos, em movimento, prenhes de uma força não domesticada. Este interesse leva-o a uma atenção constante às suas ressonâncias e ligações privilegiadas, semelhanças e dissemelhanças, estabelecimento de relações entre as

Crítica e ficcionista portuguesa, da Universidade de Lisboa. Escreve em publicações como a *Crítica*, revista on-line, a *Storm-Magazine* e em publicações como a revista *Livros* e o jornal de poesia *Hablar/Falar de Poesia*.

coisas. As palavras fazem-se, em Carlos Nejar, como em Ruy Belo, não modos de comando a partir da exterioridade, mas sim interiores, numa osmose entre o interior e o exterior. Há nesse universo de ficção uma imanência das palavras ao mundo, uma imanência que é, sem dúvida, da ordem do sagrado.

É “a fala que nos faz resistir ao apodrecimento”. Manter viva a chama da palavra e reacender o que ela perdeu, no seu uso instrumentalizado e na sua banalização, é a tarefa que o escritor procura levar a cabo, numa tentativa de encontrar os elos de pertença que definem uma constelação de idéias e temas que são, por excelência, humanos: a morte, a vida, o tempo, o amor, a redenção, o sagrado. Neste romance, é diante de um universo de literatura “antiga” que nos encontramos. As suas personagens são “tipos”, na maior parte das vezes símbolos, mas sempre seres distintos e precisos, bem delineados. Entre sonhos, mais ou menos reais, essas criaturas nunca são excessivamente poderosas, por forma a que nos esqueçamos da voz que fala e ressuma em toda a obra, e nunca obscurecem, assim, a potência da consciência filosófica e existencial que as transporta. Profecia e mito dão as mãos, nesse universo, onde a linguagem se converte num amplo movimento de reflexão. Mas se o pensamento está sempre presente, neste universo, não aparece na sua forma conceptual e abstracta, mas sim de um modo que fascina pela imagética que o autor imprime, tanto nas suas personagens, como nos acontecimentos e lugares simbólicos. Tempo e espaço físicos diluem-se, assim, num universo onírico, que lhes confere a marca de uma eternidade pairante. Trata-se de uma escrita onde se efectuou, já, esse movimento de despossessão, de que nos fala Silvina Rodrigues Lopes, nos seus ensaios sobre a essência da literatura.

Em que sentido? Em que o escritor se abandona a si próprio para entrar no espaço da ficção ou da literatura, em que o autor se dessubjectiva para engendrar o espaço literário. Maurice Blanchot, na sua obra *De Kafka à Kafka*, comenta essa exigência, a propósito de Kafka, como uma condição de acesso à literatura. Aí, a distância deixa de existir, entre autor e narrativa, passa a ser uma realidade que lhe é intrínseca. É aí que inserimos o contexto de “O Poço dos Milagres”. Nejar já não é o narrador no sentido convencional, mas essa narrativa

é-lhe interior, é expressão de um mundo interior ao autor, que fala através das suas personagens. É bem esse o significado do que aqui se diz: “Todas as histórias que contei são formas com que a história quer ser contada. São camadas geológicas do tempo.” (p. 106) Existe um apelo avassalador do desejo de contar que se confunde com o modo como se aloja a palavra na dobra do tempo. E essa parece ser a condição, igualmente, do balbucio da língua e da narrativa, do corte radical com a literatura, no seu sentido mais convencional.

A arte narrativa de Carlos Nejar tem vindo a afirmar-se solidamente nos vários romances que já escreveu (*O Túnel Perfeito*, *Carta aos Loucos*, *Riopampa – O Moinho das Atribulações*, *O Livro do Peregrino*, *A Engenhosa Letícia do Pontal*). Trata-se de uma escrita profundamente inactual e digo-o no sentido nietszchiano. Uma dança (tal como a dança do homem à beira do abismo) que se perpetua no movimento perpétuo da criação, ignorando as circunstâncias do seu tempo e transcendendo-as.

Move-o, antes, a convicção de que a escrita e a literatura são modos de inscrição do humano na eternidade e no mito. Clara é alusão feita no primeiro parágrafo: “A noite ficou cega de nascença para as estrelas nos verem – pensei. E ao raiar, a luz não caía bem àquela hora em Pontal do Orvalho, junto ao rio Eufrates, que se mantinha correndo, por não poder parar, como o tempo. E as letras estão todas na foz com as ervas e o limo.” (p. 13) Escrita, tempo e magia são, desde o início, convocadas para essa transfiguração alquímica da narrativa em mito. “Solta-se a palavra e ela se inventa”, diz o autor mais adiante, advertindo o leitor para essa inocência da escrita e da palavra, que se esboça na leveza da criação e no jogo da imaginação: “E a luz é tão inocente como o lugar onde tropeja. Por ser mágico e inóspito.” E inóspita é, sem dúvida, a escrita de Nejar, por nos conduzir a lugares onde o pensamento e a linguagem se confrontam com os seus limites.

A mais pura reivindicação do dom da palavra estabelece-se aqui, onde o escritor se sujeita ao perigo e à solidão da sua condição, reivindicação que se reconhece, a cada passo, ameaçada pela fantasmagoria do sonho, nesse universo onde as leis se afastam da cómoda verossimilhança, para aceder a realidades

não discursivas. Por vezes, sente-se aqui a proximidade do universo de Juan Rulfo, onde as criaturas se encontram ameaçadas pela névoa do sonho e da noite. Existe uma turva osmose entre essas figuras carnaís, que reconhecemos nas personagens, e a mais extrema espiritualidade. O exemplo de Libério como paradigma desse vaivém entre o humano e o divino ou Talita, que se funde com a alma de Viriato, ao adormecer.

Que um autor compreenda, como Carlos Nejar, sem sequer o lamentar, que o seu tempo é outro que o do pormenor quotidiano e superficial, é de uma consciência nada habitual, a que só os escritores autênticos têm acesso. Nejar reserva o seu talento para a construção de uma cartografia do essencial, através de uma linguagem depurada e simples, despojada, liberta do ornamento. E, todavia, se as águas em que navega nos parecem claras e transparentes, não são, por isso, menos profundas, revestindo a sua escrita de um pendor verdadeiramente filosófico e de uma revisitação assombrosa da tradição literária ocidental.

E o essencial, na escrita de Carlos Nejar, é a compreensão do carácter sagrado da palavra, o único com poder de resgatar a língua e o mundo, subtraindo-o à ordem do efêmero e inscrevendo-o numa outra dimensão da temporalidade: o tempo puro. Que é um modo de dizer, ainda, o tempo divino e o da palavra/nome. Deste modo, a escrita assume o seu poder mediúnico e mágico, numa vizinhança com os grandes místicos da linguagem. E se a escrita se desenha como esse círculo de fogo à volta do real, arrancando-o ao tempo da irreversibilidade, então ela é salvífica, como é, igualmente, uma via para o verdadeiro conhecimento do mundo. É uma tarefa alquímica, na sua essência: “Escrever é pegar a água com fogo, é agarrar a alma como uma borboleta pelas patas.” A transmutação do real em escrita só é possível pela libertação desse poder mágico e etéreo de “agarrar a alma” do mundo e dos seres que o habitam. Trata-se da experiência da escuta do rumor secreto do mundo, na linguagem íntima dos seres e da matéria.

É dessa extrema delicadeza, onde “tudo gira no voável dizer” (p. 47), dos seres que Carlos Nejar nos fala, almejando a captação da mais difícil das leis: a da metamorfose. Por isso, a escrita, profundamente impregnada de uma musi-

calidade que é fonte de linguagem poética, nos aparece vertiginosa, no acto de narração. Vertiginosa pela sua construção, pela sobreposição do real e do fantástico e do sonho, do natural e do divino. Onde cada acontecimento reenvia simbolicamente a uma sabedoria própria e antiga. E que é, também, de ordem profética. A palavra concentra em si o poder de evocar, de curar, inclusive de ressuscitar, como no caso do padre Libério, que tem poderes miraculosos. A sua magia, proveniente desse lugar-sem-lugar que é o Poço dos Milagres (o do Bem e do Mal), permite a restauração da ordem e da justiça, da esperança.

E, todavia, que lugar é esse? Um lugar verdadeiro? Como o Pontal de Orvalho ou Assombro? Todos esses lugares convocam, em si, uma atmosfera de ordem metafísica, pois o visível confina com o invisível, o sensível com o espírito e as dicotomias, que tão falsamente criam as clivagens entre os seres, tendem à dissipação e à criação de um espaço onde emerge a esperança e a salvação, não apenas Pontal de Orvalho como o Poço dos Milagres. A literatura aparece aqui numa função de irreduzível estranheza. A realidade perde, aqui, consistência, perde peso, dando lugar ao espaço da inocência e do desaparecimento do mundo. Um rasgão no mundo, parece ser essa a condição de todos os inícios. Como o é a do próprio rasgão na epiderme contínua da linguagem. Esse carácter interruptor (e irruptor) da língua desestabiliza-a, fá-la vacilar e suspender o uso convencional, não só do vocábulo, como do sentido, do símbolo, num verdadeiro “salto” para o novo.

E essa perda de densidade e conseqüente leveza do mundo é operada pela intervenção da palavra e o seu aparecimento toca magicamente o mundo, liberta-o. E se a linguagem nos aparece desestabilizada, enquanto lugar de criação e inovação, marcada pelo gesto de invocação ou de “puxar a luz para fora das coisas”, num “magicar” da palavra (v. p. 15), toda a estrutura da narrativa de Carlos Nejar assenta num efeito de simultânea construção aforística e na estranheza da língua. Estranheza no sentido de uma proximidade de um limiar implosivo do linguajar e da escrita. Estranheza que nasce da perda das conexões, tecidas pelo hábito, entre o sentido e a palavra. E Nejar acrescenta, num acutilante meta-discurso. E “se esse magicar da palavra se propagasse mais [...] seria

perigoso”. Assim, evocando as poéticas de Blanchot e de Heidegger, do inefável e do silêncio, Nejar faz notar, na sua forma poética e depurada, o acto de perda que sofre todo o poeta diante da linguagem, ao confrontar-se com os seus limites, consciência que nasce de uma reflexão sobre a verdadeira essência do acto linguístico, o de confrontação com os limites da linguagem, como o define admiravelmente Agamben, em *Le Langage et la Mort* (p. 39), a propósito da poesia de Hölderlin: “le langage a capturé et retenu en soi le pouvoir du silence et ce qui apparaissait d’une indecible ‘profondeur’ peut être sauvegardé [...] dans le cœur même de la parole.” Porém, se o perigo da linguagem existe, ele radica verdadeiramente na ausência de criar luz, o que é o mesmo que dizer a omissão do acto de nomeação.

É aí que a linguagem sofre a sua degradação, acabando por nos confirmar a personagem mais enigmática da obra: a eterna criança Talita, aquela que transporta com a sua infância a alma, protagonizada na figura do seu cavalo Viriato. “Talita compreendia pelo mistério.” Figura que serve de ponto de passagem, ao longo de todo o romance, Talita forma um todo, num amplexo mágico com o seu cavalo Viriato, de qualidades estranhas: “Talita não explicou nada. As pupilas do cavalo sabiam bem mais de Talita. Quando ela adormeceu, sem saber ambos sonharam. Tinham a mesma alma.” (p. 32). Corpo e alma, fragilidade da infância e força animal ao mesmo tempo, Talita sabe que os “olhos sabem muitas línguas” e que “sabem até o linguajar das formigas”. (p. 21)

Escrita tecida de uma sensualidade delicada, ela exerce-se no respirar calmo e fluído das emoções e dos sentimentos bem humanos e, por isso, uma escrita que é também um caminhar para o outro, em atenta disponibilidade. É esse, aliás, o espírito dessa comunhão entre os seres, que se entrelaçam pela partilha de uma comunidade sagrada. E Libério é bem a imagem do santo, esse que detém em si o poder de ressuscitar, de curar, de operar a maravilha, fazendo intervir o sagrado na ordem profana. É a íntima articulação entre sagrado e profano, alma e corpo, espírito e carne, que constitui a comunidade, no seu todo, concentrando-se em volta do “Poço dos Milagres” e superando os falsos dualismos que as regras sociais criam. Um espírito messiânico, de um advento

de uma comunidade subtraindo-se ao espaço e tempo físicos, criando um lugar fundante e onde o tempo assume a dimensão de um eterno presente: “o homem entra no círculo que sempre é maior do que ele. Depois gira, regira e acaba o tempo”.

Ideia mítica do eterno retorno, evocando a ideia nietszchiana e antiga do tempo, é, sem dúvida, o ponto arquimediano da estrutura desta narrativa. Um tempo cuja duração se dilata e assume uma dimensão imponderável, um lugar provável, pois pode ser um reino do espírito, de advento, onde se espera a salvação. E ela tem nomes, configura-se numa caligrafia do sagrado e do sonho: Assombro, Pontal de Orvalho, Poço dos Milagres. Estes são, não simples palavras que designam lugares físicos, mas antes nomes que suspendem o mundo e rasgam a luz, abrindo mares límpidos, rios como o Eufrates, também ele rio físico – metáfora heraclítica do tempo, também – e mítico, simultaneamente.

Em *O Poço dos Milagres*, a escrita, a leitura, o sonho e a interpretação fundem-se harmoniosamente, dando-nos a ver um universo marcado por uma visão kafkiana da realidade. Todas as histórias que se contam são os tantos modos pelos quais a história “quer ser contada. São camadas geológicas do tempo”. (p. 105) Tradição, cultura e desconstrução entrecruzam-se numa lógica que nada tem a ver com a razão, mas antes com uma respiração oculta que ressuma em toda a obra, levíssima como o sopro da criança que joga e suspende o mundo, sonhando e escrevendo o espanto, a inocência. Nesse mundo onde “falar é ser semente” e “resistir ao apodrecimento”, como nos diz Carlos Nejar, no seu modo singelo e, por isso, admirável.



Vida pública e vida privada

↪ À MEMÓRIA DE DIVA RIBEIRO DE TOLEDO
PIZA, AMIGA E TRADUTORA DE JULIÁN
MARÍAS.

GILBERTO DE MELLO KUJAWSKI

Julián Marías (1914-2005), o notável filósofo espanhol acabado de falecer, era consagrado na Espanha como um “monumento nacional”, pela extensão invulgar de sua obra, pelo alento poderoso de seu pensamento e pela autoridade moral de sua personalidade. Sua figura pública projetou-se em muitos setores. Autor de dezenas de livros de filosofia, reeditados e traduzidos em várias línguas, escritor, jornalista, conferencista de sucesso, acadêmico da Real Academia Espanhola, senador designado pelo rei durante certo período limitado, preocupado diuturnamente em seus escritos e em suas falas com o destino histórico de seu país, no entanto, Marías nunca cedeu às seduções da vida pública a ponto de julgá-la mais importante do que a sua vida particular. Muito pelo contrário, sempre manifestou apego entranhado pela vida privada, silenciosa e recolhida, defendendo sua primazia em relação à vida pública, com seu estrépito e sua despersonalização,

Membro do Instituto Brasileiro de Filosofia (IBF). Principais obras publicadas: *A Identidade Nacional e Outros Ensaíos, Fernando Pessoa, o Outro, O Elmo de Mambrino, O Ocidente e Sua Sombra.*

que podem comprometer e pôr a perder o que um intelectual tem de mais autêntico.

Nada mais avesso à sua vocação do que essa condição imposta de “monumento nacional”, com a qual ele nunca quis se identificar. A Marías só lhe interessava permanecer fiel à porção de sua vida mais própria, na acepção literal de mais plenamente apropriada por ele, a vida privada. Não queria ser “monumento nacional”, repugnava-lhe a idéia, tão cara a outras pessoas, de posar como a estátua de si mesmo.

Em mais de uma passagem de seu livro de memórias, *Una vida presente* (3 vols. Madri: Alianza Editorial, 1988), o fecundo pensador espanhol aborda explicitamente a questão, argumentando, com veemência, ser a dimensão pública uma condição inevitável da pessoa que se projeta socialmente em qualquer atividade, mas na qual ninguém deve absorver-se a ponto de colocar o privado em segundo plano. A absorção na vida pública começa por falsificar nossa imagem aos nossos próprios olhos, na medida em que subordina nossa privacidade aos ditames de publicidade, do status social e profissional, e da mera vaidade. A pessoa começa a viver, a trabalhar movida não mais pela autenticidade da sua vocação, e sim para exhibir-se e ser notada.

Mas o perigo maior dessa sujeição absoluta à dimensão pública está na politização da vida, do pensamento e das atitudes:

“Devo dizer que sempre tive forte resistência à politização. A política me interessa, senão desde a infância, desde a primeira juventude; mas nunca a coloquei diante dos olhos de maneira que me obstruísse o contato com a realidade. Sem pensar, sem clara consciência disso, sempre senti que era secundária comparada às coisas pessoais.” (J. Marías, ob. cit., I, 67.)

Lembrando os anos atrozos que precederam a Guerra Civil, escreve Marías:

“O mais grave foi a politização, iniciada dois anos antes, mas que agora alcançara o máximo. Atendia-se sobretudo ao político; perante uma pessoa

não se via se era simpática ou antipática, bonita ou feia, inteligente ou estúpida, decente ou suspeita, e sim se era de ‘direita’ ou ‘esquerda’. Avaliava-se tudo automaticamente, segundo a facção a que se pertencia ou a que pertenciam os outros. [...] Apesar de minha pouca idade, talvez por minha impregnação de idéias claras sobre o humano, esta politização me produzia viva repugnância, fosse qual fosse seu partido, e nunca caí nela, nem de longe.” (Ob. cit., I, 182.)

Lembra nosso autor que a extrema politização da Espanha, ocorrida nos anos de sua juventude, acabou por conduzir o país à Guerra Civil, e que, desde então, sentia invariável repugnância pela ocupação maníaca e excessiva com os assuntos políticos, o que não significa que devemos permanecer indiferentes a estes. Acrescenta que o que o defendeu daquela obsessão insana foi sua resoluta preferência pela vida privada. Explica Marías que, à medida que se avança na vida, após os anos da juventude, sobretudo se a vida tem uma dimensão pública, como acontece com o escritor, é impossível subtrair-se às incitações políticas. “Nos anos que estou recordando, o acúmulo de escritos, cursos, conferências, a participação transitória no Senado, tudo isso fez inevitável certa dose de vida pública. Mas ao passar os olhos por esse tempo — e cada vez mais à medida que nos acercamos ao presente — dou-me conta da absoluta primazia que sempre teve para mim a vida privada e, sobretudo, o estritamente pessoal.” (Ob. cit., 3, 188.)

II

A importância do privado e sua primazia em relação ao público, no pensamento de Marías, poderia ser reduzido a três itens principais: 1) a vida privada constitui o alvéolo insubstituível da educação sentimental, isto é, a formação e o aprimoramento da vida afetiva; 2) a vida privada é a via de acesso ao contato mais livre, autêntico e pessoal com o mundo e as circunstâncias que nos envolvem; 3) é a condição necessária da descoberta das pessoas em sua importância

e singularidade única e insubstituível, e a instância legítima para a iniciação no amor e na amizade.

I. Sem vida privada não é possível a educação sentimental, e sem a educação sentimental a formação da pessoa fica defeituosa e mutilada. Sem a esmerada educação dos sentimentos, da afetividade, a vida humana regride para estágios de primitivismo e rudeza que ameaçam nosso tempo com a ideologia boçal do utilitarismo: “Ao lado das incríveis perfeições deste tempo, dos decisivos achados que em tantos campos realizou o homem de nosso século, não se pode ocultar o fato de que a vida mostra certos sintomas de rusticidade, de pobreza, de monotonia; e o que é mais, de sequidão e prosaísmo. Não será que nos falta uma adequada educação sentimental?” (J. Marías, *La educación sentimental*, Alianza Editorial, 1992, p. 27.)

A educação sentimental serve-se de instrumentos como a mitologia, o Antigo e o Novo Testamento, a poesia e a literatura, o lirismo, a arte sob todas as formas, o cinema, o amor, a amizade, a conversação. A degradação da capacidade de conversar civilizadamente assinala um dos sintomas mais flagrantes da decadência da educação sentimental em nosso tempo.

Afinal, a afetividade, o mundo dos sentimentos – explica Marías – configura o “lugar” em que se vive; é o “*envolvente* da vida”, hoje degradado, rebaixado, invadido pela vulgaridade, pelo prosaísmo. Não basta a difusão do conhecimento, a ampliação da inteligência, o respeito impessoal à ética para proporcionar à pessoa humana um nível condigno no qual possa florescer com todas suas virtualidades. Para vencer a vulgaridade ambiente urge intensificar o sopro de entusiasmo, de generosidade e lirismo que marcam a plenitude da vida humana, urge cuidar em profundidade da educação sentimental, da depuração e concentração da vida afetiva em sua rica e fecunda diversidade de aspectos.

A educação sentimental, finamente cinzelada, faz-se no interior da vida privada e conduz esta última ao seu maior grau de perfeição.

2. A vida pública, com seu *status* e sua concepção bitolada de tudo, transforma-se numa prisão ou numa barreira que nos isola das coisas e das pessoas. O homem público – político, jurista, acadêmico, militar, cientista – tende a distanciar-se cada vez mais da experiência rica e variada que nos oferece o contorno humano, social, geográfico e histórico no qual somos gerados. Sua vida e suas idéias são programadas impessoalmente, sem janelas para o diferente, o novo, o imprevisto que nos assaltam na livre fruição da realidade, desimpedida de preconceitos e de imposições ditadas pelos lugares-comuns da visão oficial ou bem-pensante. É preciso ter a vista limpa e os ouvidos sensíveis, é preciso recuperar a todo momento meu ponto de vista pessoal, único e intransferível, para ir ao encontro da vida circunstante, gozar de sua luz, de suas cores, de sua palpitação, e palpar amorosamente suas formas. E isso só se faz a partir e dentro da vida privada, da *minha* vida, sem a pressão do coletivo, do convencional e do convencionalizado como norma de pensar e de ser da vida pública.

Prosseguindo na rota dos autores da Geração de 98, Azorín, Baroja, Unamuno, que percorriam o interior da Espanha em busca das formas mais castiças de vida, e continuando a paixão de Ortega pelas excursões em Castela e outras províncias (“la gran delicia, rodar por los caminitos de Castilla”, escreveu Ortega), Marías dedicava-se com o maior entusiasmo a viajar sem descanso, em companhia de Lolita, sua mulher, não só por Castela, como por Aragão, Astúrias, Andaluzia, o País Basco, em suma, por todas as regiões de sua terra espanhola. Alheio à reclusão nos “círculos literários”, nas universidades e bibliotecas, Don Julián disparava rumo ao ar livre da Espanha inteira, gozando de sua paisagem, de sua gente, de seus usos peculiares, de suas praças, catedrais, de sua paisagem histórica e cultural.

Na descoberta ao vivo da Espanha profunda, recôndita, depara com cenários surpreendentes, impactantes, como relata nas *Memórias*: terras de Burgos e Palência, tão pouco freqüentadas, começando por esta última cidade, cuja esplêndida catedral não é das mais famosas; Lerma, com aquela praça desolada e o palácio ducal; e perto, povoados de que nunca ouvira falar, como Mahamud, com uma extraordinária igreja gótica, ou Santa Maria

Del Campo, com outras igrejas renascentistas, também magníficas; e as mais conhecidas de San Juan de Baños ou Paredes Nava, e boa parte de Aragão, Teruel e Zaragoza; tantas cidades e aldeias que se incorporaram à imagem da Espanha crescendo em seu espírito.

Acentua Marías que sua participação na política, como senador designado pelo rei, em tarefas importantes, como a revisão da Constituição e tantas outras, foi irrigada e bafejado pela experiência direta, não livresca, e livre de preconceitos e discriminações das idéias feitas, tão correntes na visão oficial, da realidade espanhola na sua vasta extensão e succulenta profundidade: “Creio que minha participação nessas transformações (políticas) foi condicionada pelo meu conhecimento vivo e sempre renovado do que é a Espanha em suas entranhas mais profundas, o que me livrou de fixar numa idéia abstrata, tão freqüente entre os políticos, muitos dos quais sabem tão pouco do país que tentam governar – ou governam de fato – ao qual se referem com uns quantos dados estatísticos ou algumas reportagens. [...] Minha Espanha era concreta, com volume, integral, e nunca de campanário ou de taifa, com toda a espessura de seu longuíssimo passado.” (*Memórias*, 3, 44.)

E mais ainda: foi graças a esse contato privilegiado, pessoal e imediato com a realidade de seu país e de seu povo, só possível na perspectiva da vivência privada, que Julián Marías logrou conquistar, de dentro para fora, a compreensão do que é a Espanha em toda a grandeza de sua dimensão histórica e cultural. É um lugar-comum tratar da Espanha como se fosse um país conflitivo, anormal, e irracional, que escapa ao entendimento do comum dos historiadores. Marías demonstra o contrário em seu livro de leitura imperdível, *España inteligible*. (Madrid: Alianza Editorial, 1985.)

“Pensei que se trata de *enxergar* essa realidade de dentro, sem exercer violência sobre ela; de abandonar-se a suas linhas reais, a suas transformações. Ocorreu-me um título, sem buscá-lo: *España inteligible*; algo que parecia um desafio, ao arrepio do que costuma pensar. Tinha a impressão de que basta com enxergar fielmente a realidade espanhola, sem pressupor que ela é

como a da França, Alemanha ou Inglaterra, sem declará-la anormal e incompreensível, para começar a entendê-la.” (*España inteligible*, p. 13.)

Sem dúvida, foi o cultivo da familiaridade com o cotidiano de seu povo, visto no pano de fundo de todo o passado histórico, na vivência cotidiana do andar e ver com os próprios pés e os próprios olhos, em caráter privado e pessoal, que preparou e equipou o espírito de Marías para penetrar e entender o que é a Espanha, e reconstruí-la nas suas grandes linhas, desmentindo a lenda negra tão difundida sobre seu passado.

3. O tema da pessoa humana, de forma explícita ou implícita, domina o pensamento e a obra de Marías, de ponta a ponta. A presença direta da pessoa, em sua singularidade única e insubstituível, sua transparência e sua densidade, sua aura e seu arcano, seduzia e fascinava o filósofo como nada neste mundo, a pessoa com sua história que somos compelidos a adivinhar mal e mal todas as vezes em que somos apresentados a um estranho.

A certa altura das *Memórias* confessa a sensação vigorosamente estimulante que sentia perante uma classe de alunos ou o público de uma conferência: “A presença atenta, expectante, de algumas pessoas interessadas foi sempre para mim um impulso. Por isso jamais consenti em dar uma conferência – por exemplo, num teatro – com as luzes apagadas, sem ver o rosto dos que me ouviam.” (Ob. cit., 3, 250.)

Por onde se vê que, mesmo em pleno exercício da vida pública, proferindo uma conferência perante um público na maior parte anônimo, nosso mestre insistia em descobrir uma fresta que o devolvesse ao contato com o domínio do privado: a confrontação do público não como um grupo amorfo, sem face, mas sim com uma “família” de ouvintes e interlocutores, cada qual com seu rosto, que é o selo inconfundível da pessoa, de cada pessoa.

Don Julián, em conversa com amigos, repetia sempre que só acreditava no rosto, na “cara” das pessoas (não nas palavras, nas referências de terceiros, na boa ou má fama).

“No rosto a pessoa está *acontecendo*; longe de ser inerte e estático, simples porção de matéria orgânica com forma e cor determinados, a tensão dos músculos, a textura da pele, essa ação contínua e renovada ao mesmo tempo, que é o olhar, tudo isso faz com que o rosto esteja sempre fazendo algo, e nisso se está fazendo. A face é uma estrutura dramática, que ‘vem’ para mim, que avança para a frente, e isso quer dizer para o futuro: é o órgão somático da futurição. Por isso o rosto nunca está dado, e sim, no máximo, se está dando. Por isso é interessante, com um interesse que não é meramente plástico – e portanto contemplativo – mas literalmente dramático. Devíamos dizer que não ‘vemos’ o rosto humano e sim que o ‘assistimos’.” (J. Marías, *Antropologia Metafísica*. Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. Duas Cidades, 1971.)

Nas linhas constitutivas do rosto humano refletem-se os traços distintivos e essenciais que constituem a própria realidade da pessoa: à diferença das coisas, a pessoa não “está aí”; ela vem ao meu encontro, é *eveniente*; a pessoa é um enredo *dramático*, que consiste em acontecer; está voltada para o futuro, é essencialmente *projetiva*; nunca está dada de uma vez por todas, no máximo, “se dando”; realidade *latente* por excelência, pulsando sob sua porção expressa, patente. A pessoa – escreve Marías – é um *arcano* até para si mesma; a liberdade nela se apresenta “como um abismo”. E não obstante, não está fechada sobre si mesma, tem janelas (ao contrário da mônada de Leibniz), está voltada para fora, para as coisas e as outras pessoas, num regime de interpenetrabilidade.

O amor e a amizade são as formas próprias de penetração recíproca entre as pessoas. O amor e a amizade assinalam a plenitude da vida privada no que ela tem de mais fecunda e autêntica. O amor, aos olhos de Marías, não se resume num simples “sentimento”, como se pensa geralmente. O amor vem acompanhado de sentimentos, mas em si mesmo constitui outra coisa. O amor é, antes de tudo e em primeiro lugar, uma certa *instalação* que assume todo o nosso ser e na qual ficamos “alojados”, como estamos alojados em nossa língua natal ou no tempo em que vivemos.

O homem tem necessidade da mulher para ser varão, e a mulher precisa do varão para ser mulher. A tensão entre o masculino e o feminino cria o “campo magnético” da nossa condição sexuada, dentro do qual brota a força do *lirismo* irresistível, o amor entre homem e mulher, que vem dilatar como nunca o horizonte da vida. Em épocas em que o lirismo desta condição sexuada é vivida com intensidade – lembra Marías – transforma-se no motor principal da cultura e dos projetos e ações humanos. *L'amor che move il sole e l'altre stele* (Dante).

A vocação para a amizade foi um vetor dominante na vida de Julián Marías: “Para mim foi sempre decisiva a amizade; tenho a impressão, quando tenho a possibilidade de comparar, que muito mais do que o habitual, a amizade é uma relação estritamente pessoal, sem mescla de outra coisa.” (J. Marías, *Memórias*, 3, 123.) Julián mantinha uma ampla rede de amizades, espalhadas por vários países, que o mantinha ligado afetivamente ao mundo e que muito lhe serviu para equilibrar-se em meio às adversidades que o assaltaram, das quais a maior foi a viuvez de Lolita, sua sempre lembrada Lolita, seu *alter ego* insubstituível.

Ao contrário do amor, que é compulsivamente *invasivo*, a amizade não avança além de certa distância regulamentar: “A amizade é uma relação *íntima*, de pessoa para pessoa, mas feita ao mesmo tempo de *respeito*, não só à pessoa, requisito de toda relação humana valiosa, mas à intimidade do outro. A amizade *não é invasora*. Está feita de contenção, de limitação, de refrear-se e buscar a distância justa; por isso digo às vezes que é uma relação – e um sentimento – *elegante*.” (*La educación sentimental*. Madri: Alianza Editorial, 1992, p. 268.)

Por último, cumpre não perder de vista que a compenetração básica e elementar da vida privada consigo mesma condensa-se na noção do *intra-histórico*, forjada por Miguel de Unamuno, assimilada e aplicada laboriosamente por Julián Marías. Segundo Unamuno, num texto famoso, tudo o que contam diariamente os jornais, as agitações e tropelias do “presente momento histórico”, não passa da superfície de um mar profundo e silencioso onde nunca chega a luz do sol. Esta camada submarina que passa despercebida aos que só prestam atenção ao movimento das ondas na superfície, constitui a vida *intra-histórica*.

“Sobre o silêncio augusto, dizia eu, apóia-se e vive o som; sobre a imensa humanidade silenciosa se levantam os que fazem barulho na história. Essa vida intra-histórica, silenciosa e contínua como o próprio fundo do mar, é a substância do progresso, a tradição eterna, não a tradição mentira que se costuma buscar no passado enterrado em livros e papéis, monumentos e pedras.” (Miguel de Unamuno, “La tradición eterna”, in *En torno al casticismo*.)

E logo acrescenta: “A tradição eterna é o fundo próprio do ser humano”, “seu *ser pessoal*”, sublinha Marías. E mais ainda: “Unamuno, em seus escritos e discursos políticos, pessoal e inoportunamente, escapa dessa zona de realidade pública para deslizar na direção do privado, na direção da intra-história silenciosa, substância da história, como ele diz, como a eternidade o é do tempo.” (J. Marías, *Genio y figura de Miguel de Unamuno*. Obras, V, 254.)

Em suma, chama-se *intra-história* a corrente silenciosa e contínua formada pelo “cotidiano comunal”, que é o fundo permanente e humilde que subjaz sob as agitações e rupturas da história em dimensão macro, e que só na concavidade recôndita da vida privada podemos possuir. O intra-histórico ocupa lugar central nas novelas de Unamuno: “Na monotonia de sua vida gozava Pedro Antônio (o chocolateiro da comunidade) a novidade de cada minuto, do deleite de fazer todos os dias as mesmas coisas e da plenitude de sua limitação.” (Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*.)

Apegado tenazmente à noção do intra-histórico, Marías confere à famosa “circunstância” orteguiana (“eu sou eu e minha circunstância”) um caráter predominantemente privado e intimista. Circunstância, para don Julián, sem excluir jamais a esfera da vida pública, é, principalmente, vida privada, pessoal, íntima. Todo seu pensamento transita constantemente do histórico para o intra-histórico, e deste para aquele.

Exemplo maior do trânsito do histórico para o intra-histórico está nas páginas do livro já citado *España inteligible*, onde declara, literalmente: “Mas o que me interessa aqui é que *toda* a Monarquia espanhola, na Europa e na América, durante o século XVIII significa um predomínio do *intra-histórico*. Ao acabar a Guerra da Sucessão, começa um *remanso*, sucedem menos coisas, e com menos

repercussão e relevo; não foi uma ‘retração’ como em meio do século anterior; pelo contrário, a Espanha está em comunicação muito mais intensa e freqüente com o resto da Europa; o que houve foi uma *entrada em si mesma*, como a que Gannivet haveria de recomendar em fins do século XIX, em seu *Idearium espanõl*; a vida pública cede à privada; aumenta o grau de *instalação*. A Espanha poderia dizer, como São João da Cruz, ‘estando já minha casa sossegada’. A questão é o que fez e o que poderia fazer partindo desse sossego.” (J. Marías, *España inteligible*, pp. 281-2.)

E a recíproca é verdadeira. Marías transita da história para a intra-história e desta para aquela. Toda sua elaboração da história, da política, da própria teoria filosófica passa pela imersão a fundo na substância do intra-histórico. Esta é o húmus que nutre as raízes de sua especulação tanto na história, como na política e na visão teórica. Em seu livro fundamental, *Antropologia Metafísica*, a descrição da estrutura empírica da vida humana, em suas diversas categorias, como a “mundanidade”, a “instalação corpórea”, a “condição sexuada”, o “rosto humano”, a “figura viril do varão”, a “figura da mulher”, a “condição amorosa”, etc., tudo isso, antes de ser descrito e conceituado, é *vivido* intra-historicamente, na perspectiva e no contexto da vida privada. Aquela descrição do rosto humano, acima reproduzida, só foi possível a partir do contato vivido, face a face, com a realidade que nos cerca mais de perto.

Existe um mito, freqüentemente invocado por Julián Marías, que reflete a metáfora perfeita do que ele pensava sobre a questão do público e do privado, e do nicho que significa para nós o intra-histórico. É o *mito do alcião*: “Em meio ao inverno, estação de tormentas e tempestades, os ventos cessam de soprar e se faz a calma. São os dias em que, segundo o velho mito, o alcião constrói sossegadamente seu ninho para que a vida continue.”

As tormentas e as tempestades configuram o tumulto e a agitação da vida pública. O ninho construído em meio à calma representa o nicho da vida privada e do intra-histórico.



Dois breves estudos sobre a linguagem

BENEDICTO FERRI DE BARROS

~ I. Linguagem e pensamento

Primeiro vem o encontro; o Verbo vem depois.

De repente nos defrontamos com algo cuja existência ignorávamos. É um instante germinal, um momento de espanto e encantamento, como um encontro de amor. Como se a realidade levantasse mais uma ponta infinitesimal de seu infinito véu de mistérios e nos revelasse mais um de seus segredos e nos mostrasse não uma simples coisa, mas um novo ente que integra sua eterna, multifária e volúvel estrutura. Nesse instante nasce em nossa mente o conceito, a compreensão amorosa e perfeita do que é esse ente novo para nós. Ato contínuo emitimos o Verbo, que lhe dá um nome, atesta nossa descoberta e estabelece nossa posse intelectual sobre esse ente. Essa palavra – o nome que o identifica – amplia nossa representação e integração com um universo. Daí para a frente o chamaremos pelo nome que lhe demos, essa palavra que involucra, simboliza e recapitula seu conceito.

Membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Internacional de Direito e Economia. Autor de *Que Brasil é este? – Um depoimento* (Editora Senac). O estudo “Linguagem e pensamento” foi publicado na *Revista Brasileira*, n.º 40 – jul.-ago.-set./2004, pp. 165-169.

Esse processo de captura mental da realidade transformada em conceito, (conhecimento registrado simbolicamente pela linguagem verbal) é um momento único, irrepetível, pois a ele se acham associadas não só uma percepção intelectual mas todas as sensações e emoções globais (*gestálticas*) que acompanham a descoberta e identificação do novo ente. Arquivado em nossa memória como conceito abstrato, simbolizado pela palavra, quando invocado ele jamais recupera a concretude flagrante que exprime a plenitude de sua identidade – sua verdade existencial. Quando ao pensar invocamos seu nome apenas recapitulamos a esfumada imagem de um passado amor, desfigurada pela tosca fotografia do verbo.

Queremos dizer que o pensar, que eminentemente se opera pela via de articulação da linguagem verbal que codifica os conceitos, não recupera a flagrância da realidade capturada pelo conceito original. Passamos a trabalhar mentalmente com conceitos verbalizados, que são como vagos fantasmas do conceito original, tão desfigurados em sua verdade existencial quanto os retratos se distanciam de pessoas falecidas. Só pelo uso de outras formas de representação e com o uso de outras linguagens, como as da poesia, da música, das artes, conseguimos uma recuperação mais viva e fiel da realidade. Mas, para operar intelectual e racionalmente com nossa experiência e representações da realidade não dispomos de processos mentais mais adequados do que o proporcionado pela linguagem conceitual verbalizada – com as limitações e distorções que ela implica.

Vêm daí as principais falhas e os erros habituais que cometemos “ao pensar”. O pensamento autêntico e verdadeiro é aquele que utilizando a linguagem verbal (as palavras que dão nome às coisas) é capaz de, fazendo um caminho de volta às origens, restaurar com o máximo de proximidade e fidelidade o conceito original e amoroso do primeiro encontro do intelecto com um novo ente da realidade. Todo pensamento verdadeiro é uma re-criação do significado conceitual concebido nesse primeiro encontro.

Se o que estamos dizendo é verdadeiro, trata-se de algo pior que uma simples aporia, trata-se de uma impossibilidade de nossa razão de a cada instante e

exercício do pensamento recuperar uma representação autêntica da realidade, bracejando nos fossos e torvelinhos das falsidades da linguagem.

Análise e síntese

São duas as qualidades da inteligência humana, polares mas complementares. A de abstração, generalização e síntese, que leva à conceituação e se exprime simbolicamente pela linguagem, e sua recíproca, que partindo da linguagem refaz pelo caminho inverso a objetivação, concretização, individualização do real. Enquanto a primeira converte o real espacial e temporal no espiritual, que transcende o espaço e o tempo, a segunda converte o espiritual abstrato, simbólico e genérico, em realidade concreta e individuada. Se não se faz esse retorno da linguagem conceitual, simbólica e abstrata para a concretude, em lugar de se comunicar a realidade apreendida cria-se uma fala sem sentido, uma verbalidade sem significado, oca, ectoplásmica.

Pensar é realizar esse périplo que circula de um pólo ao seu antípoda. Não há muitas inteligências dotadas dessa faculdade circunavegatória. Falamos de inteligência utilizando um atalho verbal, apenas, atalho que sumaria a atividade intelectual. Trata-se de uma simplificação semântica visando facilitar o entendimento. Pois como sucede com todas as outras faculdades de representação-comunicação, distinguimos para esclarecer uma realidade que permanece una. Nessa realidade, o ato de compreender e explicar jamais é uma atividade mera e exclusivamente intelectual. Ela envolve o homem por inteiro, sua mente e seu corpo, seus circuitos neurológicos mas também seus humores, seu metabolismo global. Emily Dickinson conta que quando entrava em contato com um poema sentia o corpo em febre. E quando nos referimos a essa totalidade humana não podemos cometer o erro de esquecer que ela contém e engloba toda a memória histórico-cultural da espécie que o indivíduo pensante conseguiu incorporar.

Torna-se assim evidente que o ato individual de pensar ampla, profunda e claramente, e de transmitir de forma cabal e inteligível esse pensamento a ou-

tros, fica delimitado não só pela capacidade de abstração e conceituação, como pelo grau de amplitude, profundidade e clareza com que ele participa do saber incorporado pelo espírito humano em sua saga histórico-cultural. A acuidade no perceber e internalizar intelectualmente a realidade implica, quando se trata de comunicá-la, no domínio dos meios de exprimi-la, isto é, numa amplitude maior ou menor de linguagem.

Assim se resumiriam e explicitam as ingentes dificuldades de pensar e comunicar pensamentos e a raridade com que isso ocorre para os indivíduos e para a espécie.

Além da linguagem verbal do pensamento, o homem dispõe de outras formas de representar o mundo e a si próprio e comunicar sua representação por meio de outras linguagens igualmente simbólicas, como a expressão corporal e as artes em geral. Tais linguagens, embora possam ser mais expressivas do que a linguagem verbal, são, contudo, de natureza eminentemente emotiva e, assim, de pouca ou nenhuma utilidade para o desenvolvimento do conhecimento racional e propriamente intelectual.

~ 2. Deterioração da linguagem

Uma contra-corrente da globalização

A linguagem, como instrumento de comunicação e entendimento, se deteriora em todas suas formas de expressão e uso: na fala e na audição, na escrita e na leitura. A linguagem é eminentemente conceitual: as palavras não se referem a coisas, mas à representação abstrata que temos delas. Mesmo quando, na poesia, se procura captar e transmitir uma singularidade, o que se transmite com ela é a evocação de uma representação universal, vale dizer, conceitual. Se, por exceção, as palavras fotografam um momento ou evocam imagens, é que tais momentos ou imagens têm um impacto de arquétipo, isto é, de modelo universal. O paradoxo do racionalismo, que dominou progressivamente o pensamento na segunda metade deste milênio, está em que, ao tentar formatar

toda experiência e conhecimento em um discurso intelectual exclusivamente lógico, terminou por dissociar a palavra de seu conteúdo sensorial e emotivo, reduzindo a linguagem ao formalismo verboso que esvazia as palavras de seu significado. Antônio Damásio observou, em seu *O Erro de Descartes*, que no caso de certas doenças psiquiátricas, como no caso de lesões pré-frontais, é possível compreender tudo sem sentir nada, e, no caso das palavras, isto as reduz, de certa forma, a um bagaço plástico da realidade. Seja qual for sua origem ou processo de formação, nenhum conceito, simbolizado pela palavra, fará sentido se for esvaziado da experiência como espelho concreto da realidade a que pretende se referir ou invocar. E o conteúdo da experiência nunca é meramente lógico, mas infinitamente predicativo. Assim, a simples perfeição sintática do discurso não garante seu conteúdo, e sem conteúdo a linguagem não faz sentido. São múltiplos, e talvez inumeráveis, os processos e causas pelos quais o racionalismo produziu a irracionalização da linguagem e diminuiu seu poder de comunicação. Um dos mais importantes efeitos resulta de uma tendência cultural ampla, a do especialismo, produzido pela amplificação e complexidade dos conhecimentos. Essa divisão do trabalho intelectual foi erroneamente incorporada pela pedagogia, a qual, em lugar de instituir uma formação humanista básica, que assegurasse um mínimo denominador de entendimento entre os saberes especializados, intensificou um prematuro especialismo tecno-científico, que fragmentou a educação geral, o ensino e a linguagem. Mas a informação, a ciência e o conhecimento em geral não fazem qualquer sentido, salvo quando postos em um quadro tão amplo quanto possível de compreensão universal, visto que a fragmentação dos estudos não fragmenta a realidade, que continua sendo um só todo. Assim, a tolice passou a ser algo tão difundido e satisfatório para seus usuários quanto Descartes dizia que fosse o bom senso.

Não é, portanto, por mero acaso que o racionalismo, tendo escapado da dúvida metódica para a certeza absoluta e dogmática que Descartes tinha em seu próprio bom senso, venha a culminar na irracionalidade do pensamento contemporâneo, tal como se evidencia pela linguagem que utiliza e pelas tolices que propaga. Esse fenômeno que se alastra crescente e perigosamente como

padrão é eminentemente visível nos meios científicos e tecnológicos os mais avançados. Pode ser encontrado na maioria das teses de graduação universitária do mundo inteiro, nos livros em que eminentes cientistas divulgam e oferecem reflexões sobre sua ciência e como a praga mais daninha da incipiente cultura digital. Sem qualquer formação humanista, filosófica, histórica e literária, os informatas desenvolveram um jargão hermético que colide com a etimologia e a semântica e é completamente irracional como linguagem. Não são poucos os casos em que transmitem o contrário do que desejam comunicar – paradoxo que afeta toda a mídia e a comunicologia em geral.

No caso da informática, um dos exemplos mais clamorosos é de terem chamado de “memória” ao que, no computador, opera como “consciência”, visto que traz para a leitura dados de um dispositivo de arquivamento “inconsciente” geral, onde estão registrados. Outro exemplo é o fato de que seus recursos de ajuda para o usuário (os *Help*) são escritos em “computês”, e como os redatores de informática são analfabetos em semântica e etimologia, em lugar de palavras correntes inventam vocábulos hieroglíficos. Não há dúvida de que sendo o mais poderoso instrumento de comunicação, a informática é a que pior se comunica. Seu problema é o de linguagem. Sendo o mais poderoso instrumento para facilitar o processamento, o acesso, a difusão e o intercâmbio de conhecimentos, e representando a primeira linguagem franca para todo saber, isto é um dos mais capciosos entraves ao seu desenvolvimento e utilização. Paradoxo dos paradoxos é a babel lingüística em que se acha envolvida.

De outra parte, a plastificação hierática da linguagem acadêmico-universitária resulta em uma espumarada de “logologia” que nada acrescenta de concreto ao saber.

Diga-se, a bem da verdade, que em todas as épocas, ressalvadas as exceções de costume, os avanços do saber se fizeram fora das universidades e academias, além delas e até contra elas, que tendem a se transformar em nichos e feudos de presunção, convencionalidade e dogmatismo arcaizante, ainda que sua função proclamada seja a de avançar e difundir os conhecimentos adquiridos. Perderam elas essa função ao também privilegiarem um precoce especialismo e

enfudamento disciplinar, em detrimento de uma formação “universitária”. E que outras bases, além das universais, constituídas pela filosofia, a história e a literatura, podem universalizar uma cultura? E que outros denominadores comuns se poderão utilizar para a “globalização” que assume o caráter de vetor dominante do milênio em curso? A deterioração da linguagem é, assim, uma das principais contra-correntes culturais dos nossos dias.

Vêm essas considerações como produto colateral de leituras recentes que vimos fazendo de livros de informática e de divulgação científica e história das ciências. Quanto à informática, referimo-nos especialmente a *The Digital Estate*, de Chuck Martin (McGraw Hill, 1996) e *The Digital Economy*, de Don Tapscott (McGraw Hill, 1996). Não nos referimos a *Teach Yourself Internet*, de Neil Randall (SAMS Publishing, 1994), nem a *Internet for Dummies*, de John R. Levine and Carol Baraoudi (IDG Books Worldwide, Inc, 1993), que tivemos em mãos mas não utilizamos, porque, como a maioria dos livros ou manuais práticos de informática, são impraticáveis, quer por sua linguagem, quer por sua inacreditável confusão intelectual. Na área de divulgação científica e história das ciências, referimo-nos notadamente à de Stephen Jay Gould, *O Sorriso do Flamingo* (Martins Fontes, 1990) e *Seta do Tempo, Ciclo do Tempo* (Companhia das Letras, 1991), Antônio R. Damásio, *O Erro de Descartes* (Companhia das Letras, 1996), Carl Sagan, *O Mundo Assombrado pelos Demônios* (Companhia das Letras, 1997). Todos esses divulgadores compartilham a condição de serem cientistas reputados em suas especialidades e mestres universitários, além de escritores prolíficos e autores de circulação mundial, Carl Sagan astrônomo, Stephen Jay Gould paleontólogo, Antônio Damásio neurologista, além de suas especialidades, cultivam ciências afins e evidenciam interesses e preocupações humanistas, culturais e filosóficas. No que são excelentes representantes da melhor linhagem cultural que vem se desenvolvendo no mundo do pensamento. Representam, de fato, resposta à necessidade de uma reintegração dos conhecimentos especializados indispensável a uma visão mais compreensiva da realidade. A multidisciplinaridade a que foram impelidos e que cultivam com avidez tão evidente é por si mesma uma salutar reação ao especialismo emburrecedor.

Nesses livros de especialidades tão diversas, a mais radical manifestação contra a fragmentação do especialismo se acha na obra de A. Damásio, que investe diretamente contra o epicentro dessa tendência, que ele encontra no cartesianismo. Tentando, como neurologista e como empirista que realiza experiências práticas de laboratório, compreender as estranhas mudanças de caráter e comportamento de doentes mentais psicóticos, dá-se conta de que elas apresentam síndrome idêntica a de casos de pessoas que sofreram lesões físicas nas áreas pré-frontais do cérebro. Sumaria a situação no brilhante e límpido enunciado de que elas *são perfeitamente capazes de compreender intelectualmente tudo o que se passa, mas perderam a capacidade de sentir*. E vêm daí suas surpreendentes e espantosas deficiências. É impossível compreender e explicar que estando íntegra sua capacidade intelectual eles cometam certos erros de entendimento e comportamento, a menos que se reconheça que o funcionamento intelectual correto depende de funcionamento correto da sensibilidade. Por outras palavras, a alma, o espírito, o intelecto, a inteligência (ou como quer que se chame as funções mentais nobres do homem) estão em estreita ligação e dependência com os sentimentos e com a sensibilidade corporal, formando um todo orgânico sem o qual não funcionam adequadamente. O erro de Descartes vem da dualidade e independência que postulou entre ambos, o corpo e a “alma”. Foi essa dualidade cartesiana inicial que se transformou na fragmentação universal dos esforços de conhecimento, esvaziando a ciência de sua capacidade de compreensão e entendimento da realidade, que é sempre global e una. (Entre parênteses, os testes de condutibilidade dérmica por ele aplicados para detectar a ausência de sensibilidade emocional desses psicóticos poderiam talvez ser aplicados às crianças e adolescentes assassinos que vêm aparecendo no mundo inteiro e até, quiçá, para investigar objetivamente os efeitos da mídia na insensibilização emotiva e ética que produz tais “mutantes” como produtos “normais” de uma cultura patológica. Ou não será patológico cultivar a violência?)



No livro de Stephen Jay Gould vamos encontrar outra audaciosa e brilhante incursão por uma área que extrapola, aparentemente, os limites convencionais de sua especialidade. Só aparentemente, pois sendo ele um paleontólogo, isto é, um freqüentador de camadas subterrâneas, sente-se obrigado a saltar para os espaços astronômicos, a fim de explorar a hipótese de um dos mais intrigantes enigmas da história da vida sobre nosso planeta. A saber, por que em períodos com ciclos aparentes de 45 milhões de anos, ocorrem extinções em massa de certas espécies vivas, a mais notável sendo a dos dinossauros, que reinaram durante 100 milhões de anos sobre a Terra? Essa dimensão temporal de ciclos de dezenas de milhões de anos só pode ser encontrada em escalas de tempo astronômico. Supõe-se assim a existência de uma estrela gêmea do Sol que ao se aproximar da região onde trafegam zilhões de cometas solares, dispara-os erráticamente por todo o universo, bombardeando a Terra. Seria essa estrela, para a qual Gould propõe o nome de Shiva (o deus hindu da destruição) a ocasional propiciadora da proliferação dos mamíferos viabilizada pelo fim do império dos dinossauros, mamíferos em cuja cadeia surgiu o *Homo sapiens*? Se assim for, devemos nossa criação ao deus da destruição...

Cientistas e mestres acadêmicos como Damásio e Gould desfazem-se, assim, do colete de força intelectual que se supunha o traje a rigor exigido pela ciência. Reivindicam a imaginação, a intuição, a poesia e a filosofia como componentes indispensáveis de seu trabalho, que se supunha confinado às práticas da indução experimental realizada em laboratórios. Nesta nova concepção, o mundo deve ser visto em sua globalidade, e só a síntese proporcionada pela multidisciplinaridade pode fornecer uma explicação inteligível dos fenômenos.

O esforço feito por especialistas para ampliar autodidaticamente suas bases de compreensão da realidade inevitavelmente os conduz ao trato de questões filosóficas e, não raramente, os leva a provar as delícias do vôo livre da poesia, na qual as verdades mais altas são atingidas com graça e sem esforço burocrático aparente. Em tais casos evidencia-se a insuficiência de sua formação básica,

quando presumem arrombar portas já escancaradas ou se detêm mistificados diante de mata-burros há muito transpostos pelos ensinamentos da Filosofia. Há os que se elevam à poesia tratando os materiais pedestres de sua própria disciplina e chegam a produzir poemas em prosa em seus trabalhos científicos. Outros, iludidos pela aparente facilidade e gratuidade da poesia, acabam perpetrando versinhos pubertários... Mas quem, ensaiando voar, não incide em trambolhões de jovens pelicanos?



Publicado em 1995, um ano antes de sua morte, *O Mundo Assombrado pelos Demônios*, de Carl Sagan (Companhia das Letras, 1997) é, sem dúvida, o pior livro desse notável cientista e profundo divulgador da ciência. São 442 páginas votadas ao combate do que ele chama de pseudociência, analfabetismo científico e superstições em geral. Dificilmente se encontrará um fato ou uma idéia nova nessa prolixa, monótona e vulgar defesa e exaltação da ciência, da liberdade de pensamento e das íntimas ligações que isso tem com o progresso, a democracia e as liberdades humanas em geral. É um livro de tese, evangelizador, típico do espírito instrumentalista e catequista norte-americano, que crê demasiado na educação informativa, livro que, obviamente, termina por um hino à Constituição norte-americana.

Gilberto Freyre

hispânico

VAMIREH CHACON

As preferências ibéricas de Gilberto Freyre (ele muito gostava de lembrar a origem galega do seu “y”) às vezes parecem diluir sua opção cultural hispânica ou ibérica, não a hispanista-iberista política. O que leva tanto os adeptos quanto os adversários do luso-tropicalismo gilbertiano a ignorarem, ou subestimarem, sua substituição pela luso-tropicologia mais científica, portanto não-ideológica, daí estender-se em hispano-tropicologia e tropicologia em geral. Nunca houve Seminário de Luso-Tropicalismo na Fundação Joaquim Nabuco, depois na Fundação Gilberto Freyre, ambas no Recife, e sim Seminário de Tropicologia, constante, permanente, ao longo de décadas sobrevivendo ao seu fundador.

A hispanofilia gilbertiana coexistia com a anglofilia, nas suas próprias palavras: “dois dos meus maiores amores: o amor à Inglaterra e o amor à Espanha”.¹

Doutor em Direito pela UFPe (1958); professor na UFPe e da UnB (1975); assessor da quarta secretaria da Câmara dos Deputados e do Senado Federal. Professor Titular do Departamento de Ciência Política e ex-Diretor do Instituto de Ciência Política e Relações Internacionais da Unb. Prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras para Ensaio em 1970.

¹ *Tempo Morto e Outros Tempos (Trechos de um Diário de Adolescência e Primeira Mocidade, 1915-1930)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975, p. 110.

Esta e outras claríssimas afirmações e distinções estão em *Tempo Morto e Outros Tempos* e *O Brasileiro entre os Outros Hispanos* e nas coleções póstumas de ensaios publicados em vida, reunidos em *Americanidade e Latinidade da América Latina e Outros Textos Afins* e *Palavras Repatriadas*.

Em *Tempo Morto e Outros Tempos* (*Trechos de um Diário de Adolescência e Primeira Mocidade*), chega a dizer “Que o que sou é espanhol”,² no sentido hispânico em seguida explicado. Francisco de Artiaga, na Universidade de Oxford, muito lhe apontara caminhos, antes de Federico de Onís na de Columbia, grandes hispanistas espanhóis, professores na Inglaterra e nos Estados Unidos. Convém recordar Gilberto Freyre ter sido alfabetizado e haver passado doze anos entre educadores anglófonos, desde o curso secundário no Colégio Americano dos protestantes batistas no Recife ao bacharelado na Universidade de Baylor, Texas, mestrado na de Columbia, Nova York, mais um ano na inglesa Oxford. A hispanidade, entre outros aprendizados fundamentais, lhe fora revelada de início nos Estados Unidos e Inglaterra. Lá começou a leitura crítica dos hispânicos, passando em seguida aos textos dos místicos espanhóis e geração de 1898. Américo Castro foi das suas leituras após De Onís e Francisco de Artiaga, mais sobre os entendimentos que descentendimentos religiosos e étnicos na Idade Média muçulmana e cristã na Península Ibérica. A interpretação gilbertiana está deste lado e não do de Cláudio Sánchez-Albornoz, mais concentrado no conflito de culturas.

Gilberto Freyre enumera estas suas predileções: desde os místicos Santa Teresa de Ávila, São João da Cruz e Raimundo Lúlio beatificado, ao renascentista Luís Vives, num equilíbrio entre hispanidade e europeidade; mais Pio Baroja que Peres Galdós, até a geração de 98; mais com Miguel de Unamuno e Ángel Ganivet que Ortega y Gasset, mais Eugenio d’Ors que Azorín. Quanto aos portugueses, mais Gil Vicente que Camões, ainda mais Fernão Mendes Pinto e Pero da Covilhã que Damião de Góes, portanto muito mais povo e aventura que rotina erudita mesmo dos aristocratas do espírito, Camões, o único destes a fazer a síntese. Preferências gilbertianas não-excludentes.

² Op. cit., p. 101.

O espanhol De Onis diz-lhe pessoalmente que “os portugueses reagem com excessivo furor emocional contra a concepção hispânica de civilização, julgando-se vítimas de um imperialismo espanhol, perigoso e absorvente”, despertando a resposta gilbertiana: “Tal imperialismo existe mas não é ele, penso eu, que nos deve impedir, aos brasileiros e portugueses, de nos sentirmos parte de um conjunto de cultura que nos fortalece enquanto, separados deles, nos amesquinhamos numa espécie de dissidência caprichosa e sectária...”³

Vale a pena reproduzir um longo trecho, para o máximo de fidelidade à sua interpretação e conclusão: “Por que deixamos de ser hispânicos para nos julgarmos completos e suficientes com um Gil Vicente, um Camões, um Frei Luís de Sousa, e mesmo um Fernão Lopes e um Fernão Mendes, ou um moderno Eça, que não bastam de modo algum para darem, sozinhos, a uma cultura, a grandeza que a hispânica possui, quando a esses valores junta os supremos pela sua universalidade: Lúlio, Cervantes, El Greco, Vives, Velásquez, Gracián, Frei Luís de Leon?” “Os grandes valores hispânicos são evidentemente os espanhóis.” Palavras do Gilberto Freyre de vinte um anos de idade (1921), repetidas sem modificações aos setenta e cinco (1975), ele que tinha a idade do século nascido em 1900.

Por que estas opiniões?

O próprio Gilberto Freyre se encarrega de explicar: a origem galega do “y” dos Freyres não tinha sido esquecida por “um descendente de iberos, como eu sou [de portugueses e espanhóis]”; “regozijo-me com o privilégio de ter duas línguas maternas”. Projeta-o a todos os brasileiros pela semelhança a ponto de facilitar a mútua compreensão: “A verdade é esta: o brasileiro culto tem duas línguas maternas.”⁴ Do português e castelhano rumou para a valorização da

³ Idem, pp. 124, 125, 97, 108, 109 e 55. Quanto à preferência gilbertiana por Eugenio d’Ors em vez de Azorín, o próprio Gilberto Freyre comentava, no seu círculo de amigos, ter sido mais pela erudição com estilística em D’Ors, que pelo impressionismo de Azorín. Gilberto Freyre sempre se disse escritor e cientista social. Elide Rugai Bastos (*Gilberto Freyre e o Pensamento Hispânico*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003) concentra-se nas influências de Ganivet, Ortega y Gasset e Unamuno.

⁴ Ibidem, pp. 55, 97 e 23.

Catalunha de Raimundo Lúlio e Eugenio d'Ors, sem esquecer a Galícia ancestral, como dizemos nós, brasileiros, influenciados por tantos imigrantes galegos, enquanto os portugueses preferem castiçamente Galiza.

Gilberto Freyre evitava o que pudesse dividir os povos ibéricos, nunca tomou partido na querela luso-espanhola pela posse de Olivença, sempre buscou o que aproximava a América Portuguesa e a Hispânica, como se vê nos seus artigos de viagem ao Uruguai, Argentina e Paraguai reunidos no livro *Americanidade e Latinidade da América Latina e Outros Textos Afins*, ali também com evocações pessoais da amizade por Alfonso Reyes, durante longo tempo embaixador do México no Brasil, quando a capital federal estava no Rio de Janeiro e Gilberto Freyre lá ia com frequência. Sem esquecer de comemorar o quarto centenário de fundação da boliviana La Paz.

Lembre-se que a primeira tradução de *Casa-grande & Senzala* foi no idioma castelhano, publicada em Buenos Aires (1942), com prefácio do escritor argentino Ricardo Saenz Hayes, que começa recordando que “Não será redundante lembrar que os valores genuínos da literatura brasileira sempre foram celebrados na República Argentina”.⁵ Diretamente Gilberto Freyre me recomendou a leitura do clássico argentino *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento e dos seus pessoalmente conhecidos em Buenos Aires Eduardo Mallea (*Historia de una pasión argentina*) e Martínez Estrada (*Radiografía de la pampa sobre o interior do país e La cabeza de Goliath sobre a capital*), clássicos modernos daquele país.

Iberofilia gilbertiana includente, nunca excludente de outras culturas do mundo inteiro, como se vê a propósito da Bolívia tão multiétnica e multicultural, o que já interessara Gilberto Freyre no Paraguai. Ele prezava a tradição,

⁵ “Gilberto Freyre e a formação social brasileira”, tradução do prefácio castelhano do argentino Ricardo Saenz Hayes à edição de *Casa-grande & Senzala*, primeiro publicada pelo Ministério da Justiça e Instrução Pública de Buenos Aires, 1942, no ano seguinte também em Buenos Aires por Emecé Editores na Colección Grandes Ensayistas dirigida por Eduardo Mallea, aqui cit. como um dos capítulos de *Americanidade e Latinidade da América Latina e Outros Textos Afins*, publicação póstuma organizada por Edson Nery da Fonseca, Universidade de Brasília-Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 139.

porém não era casticista: “Porque desde que aqui se firmaram os primeiros europeus; desde que aqui se fixaram com espanhóis, portugueses, ingleses, franceses, holandeses, as primeiras formas de civilização cristã; desde que para aqui foram trazidos os primeiros africanos – também eles, colonizadores da América – e desde que se uniram pela primeira vez europeus com mulheres ameríndias ou com africanas importadas para o trabalho nas Américas, há um passado, uma experiência, uma tradição, um estilo de convivência humana, distintamente americano.” “Façamos do pan-americanismo o caminho mais seguro para o pan-humanismo.”⁶

Em *O Brasileiro entre os Outros Hispanos*, além de insistir na miscigenação desde Portugal e Espanha medievais, e de acrescentar a explicação do conceito ibérico de tempo, Gilberto Freyre parte do pressuposto de que “*La civilización hispánica es así una civilización que se há caracterizado por la variedad de proyecciones personales y no meramente nacionales, en que ella tiene de complejo. Más aún: por la variedad de expresiones lingüísticas – castellano, portugués, catalán, gallego – de que se han servido y se sirven hoy no sólo grupos nacionales y cuasi nacionales diversos, sino personalidades también diferentes, en provecho del complejo o del todo hispánico.*”

E, de volta ao idioma português, “O Brasil está assim em família entre as nações americanas de origem principalmente espanhola. Compreende-as. Sabe que elas diferem em algumas formas de comportamento e não somente na fala, porém não lhe falta a consciência de afinidades mais profundas que essas diferenças, aliás saudáveis”. Repelindo assim “demagogos ou simplistas”, “sob a mística de uma espanholidade comum a todas elas, contra o estranho, o intruso, o não-espanhol, suspeito de intenções imperialistas, que seria o Brasil”. Espanholidade portanto diversa da hispanidade ou iberidade, muito mais ricas e fecundas na sua unidade na diversidade, “contradição mais aparente do que real. É que o mundo de cultura hispânica sendo um só é também plural”.⁷ Cultura multiétnica e pluricultural, desde suas próprias origens miscigenadas com

⁶ “O 4.º Centenário de La Paz”, idem, pp. 117 e 118.

⁷ *O Brasileiro entre os Outros Hispanos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, vol. 168 da Coleção Documentos Brasileiros, 1975, pp. 160, XLIX e XXX.

árabes, bérberes, judeus e mesmo negros das regiões recém-descobertas; daí serem os portugueses e espanhóis os povos menos europeus da Europa, Gilberto Freyre nisto insiste desde *Casa-grande & Senzala*.

Os ressentimentos históricos mútuos entre Portugal e Espanha, e Espanha e América Hispânica, não são compartilhados pelo Brasil, tão beneficiado pela União Ibérica, quando adquiriu trânsito livre no interior da América do Sul e projetou as fronteiras além do meridiano de Tordesilhas, “porque a própria Espanha castelhana, juntamente com outras Espanhas não-portuguesas, participou, e vem participando, da formação brasileira, que se conserva, em seus traços essenciais, hispânica”.⁸ Em meio a conflitos de fronteiras, mas também por intercâmbios comerciais e fluxos migratórios.

Quanto à União Ibérica, Gilberto Freyre é também muito claro no reconhecimento: “durante os dias coloniais, não só sob influência portuguesa como sob uma considerável orientação da Espanha que, senhora do Brasil tanto quanto de Portugal, esmerou-se durante seu primado, em favorecer a futura nação brasileira...”⁹

Enganam-se os que, olhando-o de fora, imaginam que o Brasil assim esteja a continentalizar-se, quando, na realidade, as exportações e importações brasileiras há décadas se dividem em quatro partes mais ou menos iguais entre os quatro continentes. Quem está se continentalizando é Portugal com um terço das suas exportações e importações concentradas na Espanha, oitenta por cento com a União Européia, enquanto isto acontece em menor escala do lado espanhol, muito mais globalizado em números absolutos e relativos, resultado da sua maior economia e maior mercado interno.

Gilberto Freyre rumou na direção da iberidade por origens familiares pessoais, pelo estudo étnico e histórico da formação brasileira e por conscientização intelectual nas suas leituras de mestres espanhóis e portugueses quando estudante de bacharelado na Universidade de Baylor, mestrado na de Columbia, depois do seu ano em Oxford, de 1918 a 1922. Redescoberta reforçada pelo

⁸ Idem, p. XXXII.

⁹ Ibidem, p. XLIX.

seu retorno ao Brasil por Lisboa em 1923, após incursões na Europa. Gilberto Freyre evitara a iberidade, numa época de polêmicas iberistas, preferia hispanidade antes da sua apropriação por tradicionalistas do tipo de Ramiro de Maeztu, a quem Gilberto Freyre nunca cita, os quais serão logo em seguida instrumentalizados pela ditadura do generalíssimo Francisco Franco. Gilberto Freyre usa a sinonímia “Uma visão quase apologética do comportamento hispânico ou ibérico nos trópicos” em ensaio sob esse título em *Palavras Repatriadas*.

Desde a juventude Gilberto Freyre incluía ibericamente os portugueses, antigos e contemporâneos, entre suas preferências culturais.

A incorporação do conceito de lusitanidade, mais ao de hispanidade que o de iberidade, Gilberto Freyre alcançou-a no Portugal de 1923, em parte sob influência pessoal direta de João Lúcio de Azevedo e Fidelino de Figueiredo, indireta de Antônio Sardinha ao conhecê-lo só por livros e cartas. Os três, principalmente João Lúcio de Azevedo, são referidos com destaque em *Casa-grande & Senzala*; João Lúcio de Azevedo insistentemente em *Sobrados e Mucambos*, as duas máximas obras gilbertianas.

Em *Tempo Morto e Outros Tempos* (*Trechos de um Diário de Adolescência e Primeira Mocidade*) Gilberto Freyre registra em Lisboa, em 1923, sua admiração no encontro pessoal com Fidelino de Figueiredo: “o jovem mestre – mestre de crítica literária e de crítica de idéias, das quais se tornou já um renovador”. Elogio extensivo ao “admirável João Lúcio de Azevedo”, historiador, ao “excelente, Joaquim de Carvalho”, humanista, a “Eugênio de Castro, o maior de todos” os poetas, porém não se interessou por Guerra Junqueiro, apesar da recomendação de Oliveira Lima – tão historiador do Brasil quanto de Portugal, filho de português, educado do Liceu à Faculdade em Lisboa, onde veio a servir como diplomata, grande amigo de Gilberto Freyre desde o Recife, cidade natal de ambos. Para Gilberto Freyre, Guerra Junqueiro era “um gênio da eloquência, decerto. Mas a eloquência não me atrai”.¹⁰ Pareciam-lhe excessivas as trágicas patriotadas de Guerra Junqueiro.

¹⁰ *Tempo Morto e Outros Tempos*, op. cit., pp. 124, 122, 124 e 125.

Em carta de Lisboa (26 de janeiro de 1923) ao lusófilo maior Oliveira Lima, também muito crítico, Gilberto Freyre realça Fidelino, “de quem fiquei encantado”. “Eu adivinhava o Dr. Fidelino através dos estudos que conhecia, um espírito cheio de afinidades com o meu – isto é, descontadas proporções de idade, cultura e mesmo qualidade de matéria-prima. Disto obtive confirmação na visita que lhe fiz.”

Noutra carta (5 de fevereiro do mesmo ano) comunica-lhe que “o Dr. Fidelino de Figueiredo tem sido muito prestimoso”, apresentando-o tanto ao grupo do jornal *Época*, que “representa o renascimento do sentimento religioso e do tradicionalismo em Portugal”, quanto à “tendência não digo contrária, mas oposta, representada pela *Seara Nova*”, com a conclusão gilbertiana de que “a maioria desta gente são verbocionantes [*sic*], porém há um talento verdadeiro, me parece, no Sr. Raul Proença”.¹¹ No grupo *Seara Nova*, Gilberto Freyre virá a aproximar-se de Antônio Sérgio, um dos seus prefaciadores.

Gilberto Freyre elogia Fidelino de Figueiredo em artigos de 1922, 1923 e 1925, antes e depois de tê-lo conhecido pessoalmente.¹² Em *Casa-grande & Senzala*, primeira edição em 1933, outra concordância, desta vez também com Ganivet, sobre as semelhanças mais que as diferenças contribuindo para separar e não para unir Portugal e Espanha.¹³

Fidelino de Figueiredo escreve na década de 1920-1930 – época do caos e ditadura do general Primo de Rivera, prenunciadores da guerra civil e ditadura do generalíssimo Francisco Franco – o livro *As Duas Espanhas*, sobre esse tipo de pendulação histórica espanhola até então. Produto, entre outros fatores, das forças centrífugas das nacionalidades basca, catalã e galega diante da centrípeta castelhana, desagregando-se e recompondo-se pelos vários liberalismos e militarismos dos séculos XIX e XX.¹⁴ O espanhol Menéndez Pidal gostou desta

¹¹ Idem, pp. 206 208 e 209.

¹² Cit. em *Retalhos de Jornais Velhos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964, 2.ª ed. aumentada da 1.ª, de 1934, pela Casa Mozart do Recife, *Artigos de Jornal*.

¹³ *Casa-grande & Senzala*. 40.ª ed. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 2000, pp. 303 e 304.

¹⁴ *As Duas Espanhas*. Lisboa: Edições Europa, s/d.

análise do português Fidelino de Figueiredo.¹⁵ Ela também servirá à visão pluri-ibérica da Hispânia em Gilberto Freyre, ao longo de vários dos seus livros e artigos.

No arquivo da Fundação Gilberto Freyre no Recife há doze cartas de Fidelino a Gilberto, intermitentes de 1923 a 1953, mais freqüentes no início, quase sempre com referências amigáveis a Oliveira Lima e Antônio Sardinha, em meio a críticas políticas negativas sobre o Portugal pré-salazarista, amargura em parte compensada por comentários literários sobre sua própria obra. Em determinadas fases, Fidelino tenta incursionar intelectualmente na política, doutrinando através de *Portugália* (*Revista de Cultura, Tradição e Renovação Nacional*); depois, mais moderadamente, pela *Revista de História*, das quais é diretor. Suas incursões conspiratórias não lhe serão propícias.

É interessante, mesmo importante, apontar a convergência desse tipo de concordância gilbertiana com Fidelino de Figueiredo e o “admirável Antônio Sardinha”, como Gilberto Freyre o classifica em *Tempo Morto e Outros Tempos* (*Trechos de um Diário de Adolescência e Primeira Mocidade*), quando da visita a Portugal, em 1923.¹⁶

São menos numerosas (duas) as cartas de Antônio Sardinha em 1924, com seu típico intenso arrebatamento, convidando Gilberto Freyre a escrever para jornais e revistas do seu movimento, proposta também por Fidelino de Figueiredo, aos quais Gilberto nisto se esquivará. A admiração gilbertiana só intelectual por Sardinha e Fidelino servirá para evitar-lhe qualquer aproximação com as brasileiras Ação Patrianovista (monárquica) e Ação Integralista (parafascista) na turbulenta década de 1930, até o golpe do Estado Novo de Getúlio Vargas em 1937, com muito realismo contra a extrema direita e também adverso ao Partido Comunista, que tentarão até graves investidas armadas em 1935 e 1938. Antes (1928), Antônio de Oliveira Salazar chegara a ministro das Finanças e logo (1932) a chefe de Governo e ditador, ultrapassando e anu-

¹⁵ “Las dos Españas”. “Prólogo” ao tomo I, *Historia de España* (1947), aqui cit. como o livro *Los españoles en la historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

¹⁶ *Tempo Morto e Outros Tempos*, op. cit., p. 124.

lando os autoritários apenas teóricos. Gilberto Freyre – exilado em 1930 e sua casa incendiada, represálias às suas ligações familiares e pessoais com a Primeira República, derrubada pela Revolução da Aliança Liberal rumo ao varguismo – verá confirmada a necessidade de maior realismo também intelectual.

Gilberto Freyre manterá o interesse por Antônio Sardinha. Quando ele falece em 1925, escreve no seu necrológio o elogio ao esforço de Sardinha no sentido não de retornar ao passado e sim a uma reintegração consigo mesmo “na sua tradição e na sua história, para o seu desenvolvimento processar-se em harmonia com suas constantes, de acordo com sua natureza de povo hispânico”. Estende o elogio às “forças jovens de Portugal; algumas das mais altas expressões da inteligência nova do velho país”.¹⁷ Volta a concordar com ele em 1933, na obra máxima *Casa-grande & Senzala*, e com Fidelino de Figueiredo e Ángel Ganivet a propósito da especificidade hispânica, “tingida de misticismo e de cultura maometana, e não resultado da Revolução Francesa ou da Renascença Italiana”.¹⁸ Estas são as constantes hispânicas; este o conflito básico entre conservadores e modernizadores ibéricos, algo ao modo de eslavófilos e ocidentalizantes na Rússia, Gilberto Freyre usará mais de uma vez a comparação.

A longa viagem de Gilberto Freyre a Portugal e Ultramar lusófono em 1951 confirma a permanência do interesse gilbertiano por Antônio Sardinha; enseja a melhor oportunidade para o entendimento da sua proximidade e mesmo afinidade com Antônio Sardinha em alguns pontos fundamentais, em meio a divergências quanto ao casticismo ibérico, do tipo da repulsa à maçonaria. Filho de maçom embora conservador, Gilberto Freyre, ainda em trânsito do protestantismo de juventude ao final catolicismo, nisto discorda de Antônio Sardinha, também quanto ao sectarismo político, só se salvando Sardinha por sua autenticidade ibérica.

Em agosto de 1951, Gilberto Freyre portanto aos cinquenta e um anos, dos altos de Elvas contempla “a paisagem espanhola que se oferece a meus olhos

¹⁷ “Antônio Sardinha”, 1925, *Retalhos de Jornais Velhos*, op. cit., pp. 163-165.

¹⁸ *Casa-grande & Senzala*. 40.^a ed., op. cit., p. 304.

como um prolongamento da portuguesa”, campos das duas Estremaduras cortados pelo Ribatejo e Alentejo no sentido quase literal da palavra. Oportunidade para evocar não só Antônio Sardinha, também a Moniz Barreto e principalmente Oliveira Martins, iberistas ao modo de cada um. Com as limitações de iberismo de “cultura”, “no sentido restrito de conjunto de valores eruditos”, “não ‘cultura’, no seu mais amplo sentido sociológico e moderno, em que, aos valores eruditos, se acrescentam os quotidianos, os rústicos, os comuns”. Pois, “sob este critério, creio que as bases da unidade peninsular ganham uma profundidade de que não se fez ainda a exata sondagem”. Embora, “na cultura erudita da Península”, “o bilingüismo literário parece ter sido a sua expressão mais completa”. Gilberto Freyre então evoca Gil Vicente, poderia também recordar o próprio Camões.¹⁹

No mês seguinte, setembro de 1951, Gilberto Freyre vai até à “quinta em que morou meu amigo Antônio Sardinha”, próxima de Elvas e da Espanha. Diante da sua mesa de trabalho, relembra “a amizade que me ligou a este português de Elvas que não cheguei a conhecer senão através de cartas”; “amigo talvez mais compreensivo, como nenhum, dentre os que tenho tido em Portugal, do meu modo, no seu tempo ainda vago, de considerar o português não apenas um europeu mas o criador de um sistema extra-europeu de vida e de cultura corajosamente assimilador da África negra e não apenas da morena ou árabe”. Gilberto Freyre não toma partido na vizinha Olivença nem por Portugal nem por Espanha.

Antônio Sardinha “não era imperial ou patrioteiramente monocular na sua visão dos problemas de relações de Portugal com a Espanha, com o Norte da África e com o Brasil. Talvez o fosse com relação à África Negra e à Índia, um tanto à maneira, certamente lamentável, dos Mousinhos de Albuquerque”, com “atitudes não de português capaz de extra-europeizar-se em seus critérios e em seus atos ultramarinos, mas de português com pretensões a europeu ‘puro’ ou ‘superior’ ”.

¹⁹ *Aventura e Rotina*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, vol. 77 da Coleção Documentos Brasileiros, 1953, pp. 322, 112 e 110.

A conclusão de Gilberto Freyre sobre Antônio Sardinha é que se tratava, em última instância, de “ ‘moralista’ no bom sentido francês em que até um Voltaire ou um Montaigne ou um Pascal é considerado moralista”: “nítida vocação para doutrinário e até para doutrinador; que essa vocação mais de uma vez prejudicou, limitou ou amesquinhou nele a independência ou a flexibilidade de escritor. Mas nunca a honestidade do homem. E em seu modo de ser escritor havia muito de hispânico: entre os hispanos, parece que, mais do que entre outros povos, o homem se alonga em escritor sem que o escritor artificialize o homem numa espécie de alma-do-outro-mundo”, [...] “que só saiba compor com perfeição literária seus poemas e seus romances”.

Ao contrário do escritor de tipo ibérico intensamente humano, “demasiadamente humano até”, “escritores intensamente homens e transbordantemente hispanos”: Fernão Mendes Pinto, o próprio Camões, Antônio Vieira, Garrett, Herculano, Oliveira Martins, até Eça, entre os portugueses, ao lado de outros tantos espanhóis. Teria sido o que salvou Antônio Sardinha, que, “sem ter sido um grande escritor, ou mesmo um grande homem de ação”, pois limitado ao provincianismo de época e lugar, mesmo assim reagiu “contra convenções a seu ver desnacionalizantes ou desispanizantes do português; e a favor de tradições, no seu entender, essenciais à conservação do espírito nacional e do espírito hispânico, na gente portuguesa”.

Foi isso que acabaria salvando Antônio Sardinha do “excesso não só de sectarismo político mas – o que me parece mais grave – de ocidentalismo cultural. Mas sem se fechar de todo à vocação tropicalista do português. Admitindo a incorporação do extra-europeu ao Ocidente”. Assim indo além do Maurras da admiração de ambos.²⁰

Antônio Sardinha viera, em extremos muito do seu temperamento e da sua formação, do radical anti-iberismo do tempo de *A Questão Ibérica* (1916) em companhia de outros exaltados, ao ardente iberismo de *A Aliança Peninsular* (1924) com prólogo inclusive de Ramiro de Maeztu do tempo da excelente acolhida de exilado na Espanha, relembra em *A Lareira de Castela* posteriormente publicada (1943). Vários

²⁰ Op. cit., pp. 113, 115 e 114.

desses textos antes apareceram em jornais e revistas doutrinárias do integralismo lusitano, diferente do brasileiro pelo monarquismo e medievalismo do português. A própria convivência de Plínio Salgado no exílio – imposto pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, também muito diverso do português de Oliveira Salazar – com ideólogos integralistas lusitanos, foi escassa e intermitente.²¹

Esses textos de Gilberto Freyre foram escritos durante sua viagem a Portugal e Ultramar lusófono em 1951, publicados em 1953 no seu livro *Aventura e Rotina* (*Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*). Nas interpretações, mais políticas luso-tropicalistas que científicas luso-tropicológicas por parte de alguns, principalmente em Portugal, a hispanofilia em certos aspectos até iberista de Gilberto Freyre é completamente ignorada, se não subestimada. Ademais do tom de elegia de um império já então em agonia, com acenos ao Brasil subindo no horizonte, elegia e não elogio colonialista, em *Aventura e Rotina*, aos cinquenta e um anos do autor, enquanto *Tempo Morto e Outros Tempos* é dos seus dos vinte e três.

Gilberto Freyre, amadurecido, aos cinquenta anos de idade tornara-se mais crítico de Antônio Sardinha, sem perder importante parte da inspiração e do entusiasmo dos vinte anos.

A hispanofilia ou iberofilia sempre permaneceu um dos fundamentos afetivos e efetivos no pensamento e ação de Gilberto Freyre durante sua vida inteira. Em 1957, ele chega a declarar que o Brasil, “sendo nação hispânica, é mais hispânica que as outras da América – as apenas espanholas. Filha da Espanha e não somente de Portugal, embora especificamente portuguesa no principal da sua formação, a nação brasileira é duas vezes hispânica; e tem hoje, a serviço da sua cultura, duas línguas hispânicas, e não apenas uma”,²² numa clara defesa do bilingüismo de ibérico a ibero-americano.

²¹ Vide o depoimento da filha, Maria Amélia Salgado Loureiro, *Plínio Salgado, Meu Pai*. São Paulo: Edições GRD, 2001, pp. 277, 290, 307, 362 e 361.

²² “Ainda sobre a presença franciscana no Brasil”, conferência pronunciada no claustro do convento franciscano de Salvador da Bahia, em 10 de novembro de 1957, in *A Propósito de Frades*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959, p. 51.

Não se trata, portanto, de momentos isolados do escritor e sim de uma das constantes do pensador, sempre alargando a iberidade ou a hispanidade por dentro e nas suas projeções, como se vê ao insistir na multiculturalidade da “ação lusitana e a ação espanhola: expressões ora divergentes, ora convergentes, de um tipo de civilização – o ibérico ou hispânico – do qual o Brasil tem sido o único país a vir se beneficiando de todas as suas principais influências – a portuguesa, a galega e a espanhola – e não apenas de uma delas, com exclusão das outras”.²³ A inclusão da cultura catalã, menos presente na imigração ao Brasil, comparece em Gilberto Freyre no seu admirativo recurso a Raimundo Lúlio, como se vê, por exemplo, em *A Propósito de Frades*, admiração vindo da juventude revelada em *Tempo Morto e Outros Tempos*, extensiva também a Eugenio d’Ors. A inclusão basca lhe vem por Pio Baroja e Miguel de Unamuno e a galega do “y” do seu nome lhe é também confessadamente ancestral.

Daí sua personalíssima confissão: “Se pertença, como possível escritor e como possível antropólogo [...] antes à forma ibérica de escritor e de analista do homem que a qualquer outra, suponho que o seja – se de fato o sou – por direito tanto de quem nasceu ibérico como de quem [...] conquistou essa sua condição ibérica em plenitude e talvez em profundidade, pela sua intensa identificação, desde adolescente, e sendo sempre brasileiro, com os estilos e os valores literários da Espanha e não apenas de Portugal.” “Pois uma das vantagens do brasileiro que lê espanhol é esta: ter duas línguas literárias maternas, a portuguesa e a espanhola, em vez de uma só, e poder sentir-se, por suas ligações européias de origem, tão espanhol quanto português.”²⁴ Texto publicado em 1968, insistido antes e depois, em várias fases da sua vida.

Essas datas (1957, 1968 e outras) são assim muito anteriores ao término do salazarismo em 1974, quando se passou a insistir contra o luso-tropicalismo, como se não tivesse sido há muito substituído pela tropicologia em geral, não só lusa ou hispânica, no pensamento e ação gilbertianos afins de alguns espanhóis e portugueses.

²³ “Atualidade de uma ciência considerada arcaica”, *ibidem*, p. 89.

²⁴ “Como e Porque Sou e não Sou Sociólogo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1968, pp. 175 e 47.

Oliveira Lima apresentara alguns portugueses a Gilberto Freyre, como se vê na sua correspondência antes citada. Oliveira Lima, ao lado do antropólogo Franz Boas da Universidade de Columbia, eram nele as principais influências várias vezes insistidas. Oliveira Lima, autor do clássico *Dom João VI no Brasil (1808-1821)*, I.^a edição em 1908, fazendo justiça ao com freqüência incompreendido estadista, livro de grande importância para a formação gilbertiana, como se vê no seu *Dom Quixote Gordo* sobre Oliveira Lima.

Oliveira Lima era leitor e admirador de João Lúcio de Azevedo e Fidelino de Figueiredo, como o demonstra sua correspondência com Gilberto Freyre.²⁵ A formação intelectual, desde o berço e em Liceu e Faculdade de Lisboa, levou Oliveira Lima a tornar-se até historiador de Portugal em *Dom Pedro e Dom Miguel (A Querela da Sucessão. 1826-1828)*, publicado em 1925, e *Dom Miguel no Trono (1828-1833)*, em 1933, ambos póstumos.

Oliveira Lima dedicou *Dom Pedro e Dom Miguel* a Antônio Sardinha, J. Lúcio de Azevedo e Fidelino de Figueiredo com grandes elogios.

Antônio Sardinha faleceu em 1925 aos trinta e seis anos de idade, demasiado idealista, quando Salazar começava sua ditadura; Ramiro de Maetzu foi fuzilado por adversários esquerdistas na guerra civil, com sessenta e um anos também idealistas, capaz ainda de incomodar o início da ditadura de Franco.

²⁵ Gilberto Freyre. *Cartas do Próprio Punho sobre Pessoas e Coisas do Brasil e do Estrangeiro*, seleção, organização e introdução de Sylvio Rabello; prefácio por Josué Montello; carta de Freyre a Oliveira Lima em 26 de janeiro de 1923 agradecendo-lhe as recomendações a João Lúcio de Azevedo e Fidelino de Figueiredo; Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1978, p. 206. De Gilberto Freyre vide tb. *Dom Quixote Gordo*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2.^a ed., 1970, na carta de 4 de janeiro de 1923 de Oliveira Lima a propósito daqueles dois escritores, p. 219. Em suas *Memórias (Estas Minhas Reminiscências...)* – Rio de Janeiro, vol. 2 da Coleção Documentos Brasileiros da Livraria José Olympio Editora, 1937, p. 37 – Oliveira Lima insiste em referências elogiosas a João Lúcio de Azevedo e Fidelino de Figueiredo. Lembre-se que Oliveira Lima era monarquista, porém constitucional ao modo do Brasil imperial ao qual muito admirava, e não monárquico autoritário saudosista medieval à maneira de Antônio Sardinha, apesar dos contactos com alguns membros da Action Française. Estas preferências e ligações causaram dissabores a Oliveira Lima na sua carreira diplomática.

Na tão difícil fase da guerra civil, Gilberto Freyre não faltou à Espanha, lá esteve (1937) em companhia de Paulo Inglês de Sousa.²⁶ Vinha de conferências no Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura em Lisboa a caminho do King's College da Universidade de Londres, com idêntico propósito, interrompido por súbita enfermidade de pessoa da sua família. O principal é a sua solidariedade aos povos de Espanha naquela tragédia, solidariedade direta e pessoal. Gilberto Freyre nunca fez qualquer elogio a Franco, nem a Ramiro de Maeztu ou Primo de Rivera, pai e filho.

Eram antecipações do que veio a escrever em 1957 sobre o “Brasil, que sendo nação hispânica, é mais hispânica que as outras da América”, pois é “o único país [...] com dupla formação ibérica”.²⁷ Esta permaneceu a sua visão e o seu sentimento da juventude à senectude.

²⁶ “Introdução do Autor”, *O Mundo Que o Português Criou*. Rio de Janeiro: vol. 28 da Coleção Documentos Brasileiros da Livraria José Olympio Editora, 1940, p. 31.

²⁷ “Ainda sobre a presença franciscana no Brasil”, conferência pronunciada na Bahia em 1957, publicada como capítulo de *A Propósito de Frades*, op. cit., p. 51; vide tb. “Atualidade de uma Ciência considerada Arcaica”, *ibidem*, p. 89.

O menino e o papagaio

VERA HÜSEMANN

Sentado na soleira da porta, ele estava desenhando na calçada a cara do Sol. O pedaço de carvão era maior que a sua mãozinha e ele o segurava assim como se segura um copo. Fez primeiro o Sol-Pai, redondo, gordo e enorme. Depois, a mulher do Sol – esta saiu oval e meio torta. Aí começou a desenhar os filhos do Sol.

A vida do menino está toda dentro do quarteirão. É proibido atravessar a rua, mas pode virar a esquina, virar e esquina e virar a esquina outra vez; cada esquina que ele vira é o começo de um outro mundo e na volta ao mundo de todos os dias encontra sempre um colosso de novidades.

O ponto mais querido é a quitanda. Lá, ele pára muito tempo. Na quitanda é que mora o papagaio – sua alegria. Fica olhando os movimentos do louro, conversando com ele na sua fala enrolada. O louro desce pela parede, às vezes escorrega e se dependura pela correntinha num pé só, de cabeça para baixo, como se fosse para ficar mais perto do menino. E o menino, na ponta dos pés, levanta o bracinho para

Vera Hüsemann, natural de Campinas (SP), radicada há anos no Rio de Janeiro. É psicóloga de profissão e poeta, autora do livro *Dia a Dia Inevitável Poesia* (2005). Conto publicado no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, 18 de novembro de 1961.

fazer festa ao louro. O louro fala muito, e fala muito bem, até melhor que o velho tantã que mora lá perto. “Dá o pé, louro”, “Curro-paco-pa-paco”, “curro-paco-pa-paco”, “Tomate, tomate, tomate...” O menino fala junto “Curro-paco-pa-paco, curro-paco-pa-paco...” Quando menos o menino espera, o louro pára no meio e ele fica falando sozinho; recomeçam juntos de novo, “Tomate, tomate, tomate...”

De vez em quando o menino vai longe, faz um passeio pela cidade. Outro dia, a mãe o chamou para sair, disse que iam ao cemitério. Ele não sabia onde era isso, mas achou que devia ser um lugar muito importante. Ce-mi-té-rio! Ficou orgulhosíssimo porque ia ao ce-mi-té-rio.

E gostou de lá. Era fresco, limpinho e tinha bastante casinha para a gente brincar. Tinha casinha de escada e sem escada, casinha de todo jeito, com flor e sem flor, casinha até enfeitada de anjo. Ah! se a turma tivesse vindo também, eles todos poderiam brincar de mocinho e bandido ou de esconde-esconde... Estava assim distraído quando sua mãe deu de chorar. Disse que era aniversário da avó que estava no céu. E daí? se era aniversário, por que é que ele estava chorando? E o céu não era bom?... O menino não entendeu nada. Deu de ombros e foi andando pela beira de uma casinha. Nisso a mãe lhe deu um safanão:

– Diabo de menino! Não pise no túmulo!...

A noite, depois de a tia ter jantado, o menino perguntou a ela por que não se pode pisar no túmulo. A tia estava pintando as unhas e respondeu:

– A gente tem de respeitar a morte.

Não adiantava, o menino não conseguia mesmo entender essa história de morte. E, como a tia estava pintando as unhas, também não adiantava perguntar mais nada. Mas, às vezes, ela conversava bastante tempo com o menino, contava histórias da patroa, do patrão e das visitas da casa. A tia era engraçada, ria muito, ria de balançar a barriga. E o menino ria junto, ria da barriga dela. “O que que é isso de oito horas, tia?” “O que que é isso de cinco horas, tia?” “O que que é isso de duas horas?...” Ela se rebojava de tanto rir quando ouvia essas perguntas e sempre dizia:

– Imaginem só, explicar horas pra esse pirralho...

Havia uma outra coisa que ele não entendia. Mas essa, nem perguntava. Devia ser coisa muito ruim. Falavam baixinho, suspiravam, ficavam de cara fechada. No dia em que o pai saiu da fábrica, é que ele ouvia pela primeira vez e, quando tiveram que vender a mesa para ajudar na conta do empório, a mãe disse: “Destino, essa mesa não era para ser minha.” Depois, quando arrebentou a ferida no olho do seu Maneco e ele ficou cego para sempre, toda a gente dizia: “Paciência, seu Maneco, é o destino...” E houve ainda uma outra vez, essa ele nem soube bem o que foi que aconteceu, a mãe e o pai ficaram muito tempo brigados, não se falavam de jeito nenhum, até que um dia o pai disse: “Mulher, vamos deixar isso pra trás... é o destino.”

O menino foi desenhando os filhos do Sol até o carvão acabar. Toda a família do Sol ficou enfileirada em frente à sua casa. Aí então, com os pezinhos nus, começou a apagar o desenho; primeiro apagou o filho menor do Sol, depois os outros, de um em um, e a mulher do Sol. Hesitou um pouco diante do Sol-Pai, estava tão bonito, mas acabou desmanchando-o também.

Resolveu iniciar o seu passeio. Botou as mãos no bolso, fez um jeito empinado de gente decidida e foi andando até à esquina. Estavam jogando no campinho. Ele era o menor menino da redondeza, não servia para o futebol, só servia para brincar de bandido. Deu uma olhada no jogo, distraiu-se em seguida com o peixeiro que vinha vindo. Um dia, quando fosse grande, haveria de comer peixe, e, se ficasse mesmo rico, então comeria peixe todos os domingos. Virou a esquina atrás do peixeiro e se encaminhou para a quitanda.

Lá estava o papagaio olhando para cima e dizendo para o céu: “Tomate, tomate, tomate...” Nem viu o menino. O menino olhou para o céu e teve medo. Estava tão clarinho como uma bola que a gente vai assoprando, assoprando e, de repente... E se o céu estourasse?!... Não quis mais olhar. Entrou na quitanda, procurou uma abóbora para sentar e ficou resmungando a conversa do papagaio até que o papagaio prestou atenção nele e as duas vozes desafinadas se uniram numa alegria ruidosa e gaiata. Percebeu um automóvel parando ali adiante. A mulher que desceu dele tinha vestido de sede e estava

recoberta de enfeite nas orelhas, nos dedos e no pescoço. Veio para a quitanda. Queria saber se tinha lima, não laranja-lima mas lima-da-pérsia. Não tinha lima. Ela olhou em volta:

– E o papagaio? o senhor vende?

Que mulher boba, imagine se iam vender o papagaio! Bem que a tia vive falando que tem gente de cabeça oca... O papagaio da quitanda é da gente, será que ela não vê? será que não percebe que ele é nosso, que ele mora aqui?... Ô mulher teimosa!...

– Eu sei que no Mercado grande tem, mas é tão fora de mão... e estou gostando deste. Olha, eu pago mais, o senhor compra outro.

Será que ela não entende? O papagaio daqui é da gente. Será que ela não vê?... “Curro-paco-pa-paco” gritava o menino com todas as suas forças, gritava junto com o papagaio para mostrar que só ele entendia o louro. “Tomate, tomate, tomate...” estava gritando cada vez mais alto, desesperado, quando o dono da quitanda veio vindo e começou a falar docemente “Curro-paco-pa-paco, dá o pé, louro, dá o pé...” Soltou o louro da correntinha e, segurando-o com as duas mãos, virou-se para entregá-lo à mulher do vestido de seda. Ela abaixou um pouco a cabeça, olhou, fez um ar de asco, olhou mais e disse:

– Que cheirinho!... Entregue ao chofer.

Foi então que o papagaio escapou das mãos do quitandeiro e saiu sara-coteando pela rua. A mulher começou a reclamar na porta da quitanda, o quitandeiro correu atrás do papagaio e o menino, ah! o menino sabia que o papagaio ia ser dele, ia se esconder na sua casa. Bem na porta do fundo, perto do tanque, é que ele iria dependurar o poleiro, ele mesmo é que cuidaria do louro, daria água, milho, alface... será que papagaio come alface?

A rua, sempre quieta, havia mudado. Num instante, virou um verdadeiro reboliço. O peixeiro, que já estava de volta, também foi ajudar a pegar o papagaio. Toda a gente estava olhando a correria e ninguém viu o caminhão. Até que vinha devagar, mas pegou o papagaio. Foi uma brecada e tanto, o peixeiro escapou por um triz.

O louro ficou no meio de rua, toda a gente em volta, toda a gente falando ao mesmo tempo.



O menino, estarrecido, não conseguia ouvir direito o que falavam, mas viu o chofer do caminhão chutar o papagaio enquanto discutia com o quitandeiro. Não pôde ver mais nada. Saiu correndo e chegou em casa soluçando. Chorava de fazer pena, ficou chorando até à hora do almoço e continuou chorando a tarde toda. Não quis falar, não quis comer, não quis brincar. No fim da tarde, a tia chegou do serviço e disse que ia buscar sorvete para ele. Nem sorvete o menino quis. A mãe tentou contar histórias, ele chorava mais ainda. Depois, ela perdeu a paciência e lhe deu umas palmadas – o menino continuou chorando do mesmo jeito, nem mais, nem menos. A tia contou o caso de uma conhecida que começou chorando assim e acabou perdendo a fala. Aí o menino disse “o meu pa-pa-ga-io... o meu pa-pa-ga-io...” e continuou soluçando. A mãe desistiu, tinha mais o que fazer. A tia foi lá para fora, não queria escutar tanto choro.

– Me dá nos nervos, até parece que morreu gente – disse, ao sair.

Quando escureceu, o menino não foi para a porta esperar o pai, como fazia todos os dias. Ficou encolhido no canto da cozinha chorando. A mãe resmungava:

– Vá chorar noutro canto...

Ele não ia. Não podia ficar sozinho, não agüentava.

Finalmente, a noite caiu de uma vez; o pai chegou e perguntou cansado:

– O que aconteceu nesta casa, gente?

A tia, que sempre estava pronta para contar tudo, explicou o choro do menino. O pai ficou com os olhos rasos d’água. Pegou o menino no colo e foram para o quarto. Sentado na cama, o filho chorando no seu ombro, estendeu a mão espalmada nas costas de criança tentando conter os soluços com o gesto. Prometeu passeio no domingo e uma bola no Natal. Prometeu até um papa-

gaio. O menino dizia baixinho: “Mas o meu mor-reu... mas o meu mor-reu...” Como pode um pobre homem cansado ajudar o filho que chora? Foi abraçando-o bem forte que ele quis dizer alguma coisa, mas não conseguiu. O choro do filho molhava o seu ombro e suas próprias lágrimas rolaram umedecendo a cabeça do menino.

Com as lágrimas se misturando num entendimento surdo, pai e filho permaneceram abraçados, fortemente abraçados, quietos, unidos e imóveis.

Poesie della terra

ALESSIO BRANDOLINI

☞ TRADUÇÃO DE GERALDO HOLANDA
CAVALCANTI

Nascido em 1958, em Frascati, Alessio Brandolini é um dos mais importantes poetas italianos da atualidade e tem representado o seu país em numerosos festivais internacionais. Estreou na poesia em 1991, na revista *Galleria*. Recebeu o “Premio Montale” pelo seu livro *L'alba a piazza Navona* em 1991. Em 2002 publicou *Divisori orientali*, distinguido com o “Premio Alfonso Gatto 2003 – Opera prima”. Em 2004 saiu o livro *Poesie della terra*, com prefácio de Mario Santagostini, e em 2005, *Il male inconsapevole*. A sua obra poética lhe tem assegurado crescente projeção internacional, e vem sendo traduzida em várias línguas. O poeta mora em Roma, onde desenvolve notável atuação cultural.



Os poemas aqui apresentados foram traduzidos pelo poeta Geraldo Holanda Cavalcanti, consagrado tradutor dos já clássicos italianos Ungaretti, Montale, Quasimodo e Umberto Saba.



*La terra è ancora nostra
l'abbracciano gli ulivi
dalle foglie argentate
che dipingono l'aria
incidono liste di nome
le storie che ci appartengono.*

*Non ci conoscono
ma ci sentono
nel legno
nel respiro
nello sguardo
nel passo lento
che resisti ai giorni
risale fin lassù
ai muri sbiechi delle case
dell'antico paese medievale.*



A terra é ainda nossa
abraçam-na os olivais
de folhas prateadas
que colorem o espaço
entalhados com os nomes
da nossa história.

Não os conhecemos
mas os sentimos
no lenho
no alento
no olhar
no lento passar
que resiste aos dias
reaparece até lá em cima
nos muros enviesados das casas
da antiga aldeia medieval.



*Dietro di noi
il cancello
si richiude da solo
mentre nell'aria
un merlo traccia
uno sciame di croci
in fuga dalla terra.*

*Fragole acerbe
piccole e tonde
nell'angolo dell'orto
nascoste
dietro e sotto
i cespugli d'alloro
sul crinale del fosso.*

*Le parole in fiore
sono funghi cresciuti
nel legno
chiaro dei lecci
e tu che annaffi
le pietre
per vederle affondare.*



Atrás de nós
a cancela
se fecha sozinha
enquanto no ar
um melro traça
em enxame de cruces
que fogem da terra.

Morangos ainda verdes
pequenos e redondos
no canto da horta
escondidos
por trás e sob
as moitas de louro
nas crinas da vala.

As palavras se abrem
como cogumelos nascidos
do tronco
claro da azinheira
e tu que esparges
as pedras
para vê-las se afundarem.



*Hai un volto
dolce e tranquillo
forse per questo
a volte penso
di conoscerti
da sempre
di poter dialogare
con te, stando seduto
la schiena contro il legno
spianato del castagno
a ripararmi
dai rumori e dal sole.*

*Qui c'era un pozzo
una volta
al centro del terreno
su camion rossi
caricavano l'uva.*

*Hai questo volto
dolce e tranquillo
che si ricostruisce da solo
quando mi prende
la voglia
di raschiarlo per sempre
dalle pareti
arcaiche della mente.*



Tens uma face
doce e tranqüila
talvez por isso
às vezes penso
que te conheço
desde sempre
que posso dialogar
contigo, estando sentado
encostado no tronco
liso do castanheiro
a refugiar-me
dos ruídos e do sol.

Aqui havia um poço
faz tempo
no centro do terreno
num caminhão vermelho
carregavam a uva.

Tens uma face
doce e tranqüila
que se reconstrói por si só
quando me assalta
a vontade
de raspá-la de vez
dos muros
arcaicos da mente.



*Nuvole dense e scure
sono rifugi atomici
intere città cancellate
eserciti che avanzano
contrastati dal vento.*

*A quest'ora, poi
che l'odore intenso
della foschia e del caldo
spinge in cerca
dell'acqua più fresca.*

*Oltre la rete metallica
con i fili spinati
stanno uno sull'altro
i rami tagliati
che seguitano a fiorire.*

*Li osservo
piegato in una bolla
di vetro che volteggia
tra le foglie palmate
dell'acacia che ride.*



Nuvens densas e escuras
são refúgios atômicos
inteiras cidades obliteradas
exércitos que avançam
lutando contra o vento.

Nesta hora, depois
que o odor intenso
da bruma e do calor
incita à busca
da água mais fresca.

Além da rede metálica
com os fios retesados
estão uns sobre os outros
os ramos cortados
que insistem em florir.

Vejo-os
preso a uma bolha
de vidro que volteja
entre a folhagem espalmada
da acácia que ri.



*Gli alberi
sono stati abbandonati?
non hanno più nome
sotto la spessa corteccia
c'è solo un buco
un passaggio sbarrato
privo di linfa
un nido di muffa, di tarli.
Per questo fra tre giorni
verranno ad abatterli.*

*A terra i frutti
svuotati dai vermi
presi d'assalto
da formiche affamate
dai ragni rossi
con la bocca a tenaglia.*

*Intorno all'albero
il tappeto di foglie
macerate nell'acqua.*



As árvores
foram abandonadas?
já não têm nome
sob o espesso córtice
não há mais que o vazio
uma passagem aberta
sem linfa
um ninho de mofo, de traças.
Por isso em três dias
virão abatê-la.

Por terra os frutos
carcomidos pelos vermes
tomados de assalto
pelas formigas esfomeadas
e as aranhas vermelhas
com suas bocas de tenazes.

Em volta da árvore
o tapete de folhas
maceradas na água.



*Due noci avuti in dono
nascono e muoiono
ogni volta que li sento.*

*Pallida la corteccia
salda, elegante
ma scolpita dal vento.*

*Sotto di loro ascolto
il racconto più bello
o dormo
il quieto sonno
del ghiro misterioso.*

*Lo stesso che la notte
lascia soffici impronte
o segnali di fumo
una misteriosa peluria
sulla terra che soffre
priva com'è
di sostaza, e d'amore.*



Duas nogueiras que tive de presente
nascem e morrem
sempre que as contemplo.

Pálido o córtice
intato, elegante
mesmo esculpido pelo vento.

À sua sombra escuto
a mais bela história
ou durmo
o quieto sono
do esquilo misterioso.

Como a noite que deixa
suas marcas suaves
ou sinais de fumaça
uma misteriosa penugem
sobre a terra que sofre
privada que está
de sentido, e de amor.



*Le rose
non hanno odore
i petali piegati
si lasciano
lacerare dal vento
essiccare dal sole.*

*Sul filo del recinto
ortiche divorano
le more ancora acerbe
con le spine legate
da fili d'erba secca
a formare fragili nidi.*

*Le rose
le hai messe tu
con gesti calmi
che da secoli
si tramandano
da madre in figlia.*

*Le rose
sono la scorta
di calore e di gioia
il sogno d'acqua
che si riversa
sul bosco in fiamme.*



As rosas
não têm odor
as pétalas murchas
deixam-se
lacerar pelo vento
ressecar ao sol.

Sobre o arame da cerca
as urtigas devoram
as amoras ainda verdes
com os espinhos presos
nos fios de erva seca
formando frágeis ninhos.

As rosas
as puseste
com os delicados gestos
que por séculos
transmigram
de mãe para filha.

As rosas
são a reserva
de calor e alegria
o sonho da água
que se derrama
pelo bosque em chamas.



*Limitarsi a poco, sussurri
e io subito penso: virgole
sì, magari ogni tanto
qualque bel punto.*

*Scavare
un fossato di scolo
un pozzo
per l'acqua piovana
mettere il palo dritto
per sostenere
il giovane albicocco
e il tempo che passa
enumerarlo
scandirlo
senza rifargli il trucco.*

*Nelle tue mani
c'è un sole
non troppo luminoso
ma chiaro e necessario
che calmo s'addormenta
nella sua luce opaca.*

*No aggiungi altro
già metti in moto
corri a dare alle viti
l'acqua ramata.*



Limitar-se a pouco, sussurros
e de repente penso: vírgulas
sim, quem sabe, de vez em quando
um belo ponto.

Escavar
em um escorredouro
um poço
para a água da chuva
pôr a estaca em pé
para amparar
o novo damasqueiro
e o tempo que passa
contá-lo
escandi-lo
sem repetir-lhe a trama.

Nas tuas mãos
há um sol
não muito luminoso
mas claro e necessário
que quieto adormece
em sua luz opaca.

Não lhe acrescente outro
mexe-te
e corre a dar às vinhas
a água que pedem.



*I fichi hanno le dita larghe
le loro foglie sorreggono l'aria
calda de giugno
e le vene scoppiano di gioia.*

*Anche a settembre danno il frutto
e ce ne sono di quelli neri
ma dolcissimi che strappano
la voglia di fuggire.*

*Più in là s'agitano le foglie
verde-smeraldo del grande susino
giocano con l'aria e per ore
parlano senza un attimo di tregua.*

*Con la zappa fino al tramonto
ad accarezzare la terra
intorno al tronco,
a divorarla con gli occhi.*



As figueiras têm os dedos copiosos
suas folhas protegem
do ar quente de junho
e as veias rebentam de alegria.

Mesmo em setembro dão frutos
e não são aqueles negros
mas dulcíssimos que apartam
a vontade de fugir.

Mais adiante agitam-se as folhas
verde-esmeralda da ameixeira
brincam com o vento e horas a fio
falam sem um instante de trégua.

Com a enxada até o pôr-do-sol
acariciando a terra
em volta ao tronco,
a devorá-la com os olhos.



*Chiarisco con un esempio
vedi, te dico
queste mani sono piene di graffi
hano strappato le spine
l'erba cattiva del campo
sotto il monte scosceso
lo hanno fatto
anche se quando si torna
è tutto come prima
l'erbacce sono già alte
talvolta persino più folte.*

*Allora non parli più
chini lo sguardo azzurro
scavi con gli occhi
un pozzo che se ne va
dritto verso il cielo.*

*Con i piedi in aria
il mento all'insù
guardo e ammiro
la luminosa semplicità
del tuo pensiero.*



Esclareço com um exemplo
vê, te digo
estas mãos estão cheias de arranhões
arrancaram os espinhos
a erva má do campo
na aba do monte alcantilado
o fizeram
mesmo se quando aí se torna
esteja tudo como dantes
o capinzal de novo alto
às vezes mesmo até mais denso.

Então não diga nada
inclina o olhar azul
cava com os olhos
um poço que se desprenda
direto ao céu.

Com os pés no ar
a face levantada
olho e admiro
a luminosa simplicidade
de teu pensamento.



*Ieri a casa ho portato
un grande cesto di vimini
pieno di mature albicocche
color del sole
e dolci più del miele.*

*Allora mi hai guardato
con un sorriso nuovo
quello che sogno
da quando sono al mondo.*

*Sapeva di ginestra rossa
di salvia vellutata
di menta romana
di lavanda
di rosmarino
che ha piccoli fiori azzurri
foglie sottili
ma aguzze
come denti di neonato.*



Ontem trouxe para casa
um grande cesto de vime
cheio de damascos maduros
cor do sol
e mais doces que o mel.
Então a mim me olhaste
com um sorriso novo
aquele com que sonho
desde que estou no mundo.

Cheirava a giesta vermelha
a sálvia aveludada
a menta romana
a lavanda
a alecrim
que tem pequenas flores azuis
folhas delicadas
mas afiadas
como dentes de bebê.



*Più forte di un mal di testa
in sostanza privo
di finestre e fondamenta.*

*Tetti rossi
impiccati tra le nuvole
una gatta miagola
sul filo teso dell'orizzonte.*

*Non mani né bandiere
salutano il passaggio
vittorioso della notte.*

*Strade di sabbia
difficile dire se di deserto
che avanza o per il lento
sbriciolamento degli edifici
(guerre o che altro?)
e lassù, sotto il paese
la quercia selvatica,
la terra appena arata.*



Mais forte que uma dor de cabeça
em essência desprovido
de janelas e alicerces.
Tetos vermelhos
suspensos entre as nuvens
uma gata mia
sobre o tenso fio do horizonte.

Não há mãos nem bandeiras
saudando a passagem
vitoriosa da noite.

Caminhos de areia
difícil é dizer se de deserto
que avança ou a lenta
pulverização dos edifícios
(guerras, ou o quê?)
e no alto, chegando à aldeia,
o carvalho selvagem,
a terra recém-arada.



*Ecco te raggiungo a fine agosto
e già nel tuo sguardo leggo
l'inizio dell'autunno.*

*Gli alberi senza foglie
l'erba secca, ingiallita
il sentiero ricoperto
dalle spine, dall'ortica.*

*C'è tristezza nel grido
tardivo degli uccelli.
Appaiono stanchi e svogliati
come se volassero nell'acqua
per questo muovo i passi
con prudenza, a rilento.*

*Mi affaccio in un luogo segreto
ma allargato allo sguardo
alle mani degli altri
alle braccia di tutti
al volto esteso
millenario del mondo.*



Eis-me, a ti me acerco em fins de agosto
e já no teu olhar leio
o início do outono.

As árvores já não têm folhas
o capim seco, descorado
a trilha recoberta
de espinhos, de urtiga.

Há tristeza no grito
tardio dos pássaros.
Juntam-se cansados e sem ânimo
como se voassem dentro d'água
por isso caminho
prudente, a passo lento.

Contemplo de um lugar secreto
mas aberto ao olhar
às mãos dos outros
aos braços de todos
à ampla face
milenária do mundo.



*È come se dovessi ricominciare
tutto dall'inizio, dai primi
stentati passi.
Ora lo so e non aspetto altro.
Sì, avrei dovuto capirlo
dieci anni fa
ma forse non potevo.
Però: meglio tardi che mai,
non è così che si dice?*

*Chiederò il vostro aiuto
assidua collaborazione
per non isolarmi di nuovo
dividermi in più parti
nel corpo e nello spirito.
Anche così va bene
si può vivere in silenzio
cambiare in modo brusco
metodo e direzione
tendere a un pensiero calmo e puro.*

*Farsi più piccoli
per dormire nei nidi degli uccelli
più agile per arrampicarsi sugli alberi
più leggeri per stendersi sui rami
per poi potarli e raccoglierne il frutti.
Più sottili per passare
tra le sbarre dei cancelli.*



É como se eu devesse recomeçar
tudo desde o início, desde os primeiros
passos tentativos.
Agora o sei e não espero outra coisa.
Sim, eu deveria tê-lo compreendido
dez anos atrás
mas talvez não o pudesse.
Porém: *antes tarde do que nunca*,
não é assim que se diz?

Pedirei vosso auxílio
assídua colaboração
para não isolar-me novamente
dividir-me em mais partes
no corpo e no espírito.
Ainda assim, tudo bem
pode-se viver em silêncio
mudar bruscamente
método e direção
tender a um pensamento calmo e puro.

Fazer-se mais pequeno
para dormir nos ninhos dos pássaros
mais ágil para escalar as árvores
mais leve para estender-se sobre os ramos
para depois cortá-los e colher os frutos.
Mais tênue para passar
entre as barras das cancelas.

REGIONAL
DA
PUBLICA
DOS
HISTÓRICO DO PAÍS



Uma ferrovia assassinada

CÉLIO DEBES

As vias de transporte no Brasil constituíram, sempre, um dos graves problemas nacionais.

Nação independente, o governo imperial teve de enfrentar o problema, dado seu cunho centralizador. E, diante da vastidão territorial em que se assentava, as estradas erguiam-se em uma de suas maiores carências. Embora vinculadas administrativamente ao poder central, tocavam às províncias, em suas circunscrições, os ônus da abertura e da conservação das estradas.

Precárias eram as veredas pelas quais transitavam as rebeldes e morderrentas tropas de muares, os vagarosos carros de bois e, quando as vias comportavam, as parcas, cansativas e pouco ágeis diligências. Estas consumiam, na ligação São Paulo-Santos, na ida, sete horas, e, na volta, oito e meia... Dessa forma, em prejuízo da economia, à precariedade dos caminhos somava-se a lentidão dos meios de transporte.

Ao erário provincial pesavam, e muito, os dispêndios com a manutenção das estradas, intransitáveis nas estações chuvosas e, no

Membro da Academia Paulista de Letras, autor, entre outros livros, de *A Caminho do Oeste*; *Campos Salles*, *Perfil de um Estadista*; *Washington Luís 1869-1925*; *Washington Luís 1926-1930*.

estio, além de poeirentas, avariadas pelos estragos causados pelas águas, que o precedera. A arrecadação diminuta permitia, precariamente, a satisfação desses serviços permanentes, sangrando, cada vez mais, as disponibilidades financeiras.

Já nos primórdios do século XIX, o presidente da Província de São Paulo, Rafael Tobias de Aguiar, o Brigadeiro Tobias, lamentava o vulto do desembolso efetuado nesse mister, um único setor das complexas responsabilidades da Administração.

“Quase toda a despesa – escrevia – tem sido feita com as obras da estrada de Santos, particularmente com a ponte do Cubatão, que continua a absorver a mór parte da receita.”¹

Santos era, como sabido, o porto por onde escoava toda a produção agrícola, destacando-se o café, o grande gênero de exportação, e por onde ingressava toda a gama de manufaturados de que se abasteciam São Paulo e as províncias que lhe eram tributárias.

A importância dessa ligação, que, aliás, deveria estender-se até Rio Claro, no interior da província, era vital. No entanto, os pesados gastos com sua manutenção eram de tal monta que, cerca de vinte anos decorridos, ao propar-se a construção de uma estrada de ferro, outro administrador vaticina que esta viria a ser a solução do problema. “A cessação das despesas avultadas – consignava José Antônio Saraiva, no Relatório de 1855 – que atualmente fazemos com a parte da estrada [de Santos], que tem de ser substituída pela linha férrea!”²

Nesse pronunciamento oficial parece encontrar-se o germe da mentalidade ilógica que, entre nós, repele a coexistência das várias modalidades de meios

¹ Atas do Conselho da Presidência da Província de São Paulo. Anos de 1832 a 1834, in *Boletim do Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo*, 16: 195.

² *Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de São Paulo*, 1855, p. 389.

de transporte. Assim, a de ferro excluiria a de rodagem, para, numa regressão deplorável, esta eliminar aquela...

O projeto de ligação do litoral paulista ao interior da província, mediante a concessão do caminho a empreendedores particulares, vinha sendo cogitado desde o início dos anos 30 daquela centúria.

Com esse propósito, em 1832, associadas, as firmas Aguiar, Viúva, Filhos & Cia., estabelecida em Santos, e Samuel Phillips & Cia., do Rio de Janeiro, cujos sócios eram ingleses, propuseram ao governo provincial a construção de “um caminho por terra ou por rios, ou por ambos, do porto de Santos até Porto Feliz e suas ramificações”.

As delongas burocráticas levaram os proponentes a desistir do intento.

Pela transcrição acima, verifica-se que a proposta não alude a estrada de ferro. No entanto, o órgão competente, ao tomar conhecimento daquela decisão, registrou que tomara conhecimento de que “os empreendedores da obra da *Estrada de Ferro* têm desistido do seu projeto”. (grifo nosso)³

A iniciativa das duas firmas é surpreendente, tendo em vista que a primeira ferrovia aberta ao público iniciara suas atividades, na Inglaterra, só dois anos antes, ligando Liverpool a Manchester!

O estabelecimento santista tornou a insistir, desta feita em parceria com Platt & Reid, apresentando, em 1836, proposta semelhante à Assembléia Legislativa Provincial.

Acolhida a pretensão, foi ela transformada em lei, pela qual ficava o presidente da Província autorizado a conceder-lhes privilégio exclusivo “para a fatura de uma estrada de ferro”. Efetivava-se, dessa forma, no Brasil, a primeira lei autorizando a concessão de uma ferrovia a destinatário determinado.⁴

E isso, não obstante já ter sido promulgada lei imperial⁵ disciplinando a concessão de estradas de ferro. Dispunha, apenas, que o governo estava autori-

³ *Atas*, cit., p. 232.

⁴ Lei Provincial 51, de 18 de março de 1836. A pedido dos interessados, foi ela alterada pela Lei 115, de 30 de março de 1838.

⁵ Lei 101, de 31 de outubro de 1835.

zado “a conceder a uma ou mais companhias que fizerem uma estrada de ferro da capital do Rio de Janeiro para as de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Bahia, o privilégio...” Cuidou de autorizar o governo a conceder privilégio, não tendo, porém, outorgado o favor a nenhum interessado.

Aquelas duas firmas beneficiárias da concessão provincial, no entanto, não tiveram condições de levar a cabo o empreendimento.

O gerente da firma santista, Frederico Fomm, que era genro da viúva, conservou em seu poder toda a documentação relacionada com a projetada via férrea. Após sua morte, a família entregou todos os papéis, inclusive as plantas e os orçamentos, a um parente, o Marquês de Monte Alegre.

Este transferiu o acervo ao, então, Barão de Mauá. Ele, Monte Alegre e o futuro Marquês de São Vicente pleitearam e conseguiram autorização para “a incorporação de uma companhia para a construção de uma Estrada de Ferro entre a cidade de Santos e a vila de Jundiaí, na Província de São Paulo”.⁶

Do extenso rol de regras que compõem as *Condições* sob as quais a empresa deveria constituir-se e proceder no tocante à ferrovia, figuravam, além de outras, o *privilégio de zona* (5 léguas, ou 31 km, de cada lado da linha), a *garantia de juros* (5% pelo Governo Imperial e 2% pelo Provincial), e uma norma que assegurava à concessionária um grande favor. Assim dispunha a cláusula 43:

“Quando se julgar conveniente prolongar a linha de ferro de Jundiaí até o Rio Claro, ou outro ponto, ou construir outras linhas de ferro em seguimento da estrada contratada, ou pontos dela, *será a Companhia preferida para essas empresas*, em igualdade de condições, a qualquer outra Companhia, ou pessoas que se proponham a tomá-las.”

O prolongamento da linha constituía necessidade premente. A linha até Jundiaí, aberta em 1867, não atingia as franjas da zona produtora de café.

⁶ Célio Debés, *A Caminho do Oeste*. São Paulo: Companhia Paulista de Estradas de Ferro, 1968, pp. 55-56.

Até Campinas, pelo menos, deveriam chegar os trilhos. Ansiosos por ver satisfeito este anseio, alguns interessados promoveram a realização de estudos para o prolongamento até essa cidade, que, na verdade, era o grande empório da zona agrícola da Província. É assim que, em 1862, bem antes da inauguração da linha até Jundiáí, já era feito levantamento para a construção da “estrada de ferro Jundiáí a Campinas”.⁷

A essa altura, vigorava na Província, por preceito incluído na lei orçamentária para o ano de 1862, a garantia de juros de 7% anuais à empresa que contratar “a construção da estrada de ferro de Jundiáí a Campinas”.⁸

Além de outros embaraços (privilegio da Inglesa, a não conclusão da linha até Jundiáí, etc.), a irrupção da guerra com o Paraguai interrompeu os projetos do prolongamento da linha.

A estrada de Santos a Jundiáí, finalmente, entrara totalmente em operação, reanimando os que pretendiam sua dilação até Campinas. Dois levantamentos já existiam, e o Governo Imperial, mostrando interesse pela obra, constitui comissão de técnicos para avaliá-los.

No ano seguinte, é nomeado Presidente da Província de São Paulo o Conselheiro Joaquim Saldanha Marinho, advogado de renome, grão-mestre da Maçonaria, político hábil e prestigioso, jornalista e antigo parlamentar. Sucedia a Tavares Bastos, magistrado que judicara em São Paulo, onde lograra respeito, mas que, na chefia do governo, tornara-se impopular e prepotente.

Saldanha, inteirando-se dos problemas cruciais que afligiam seus jurisdicionados, busca dar-lhes remédio, entre os quais o da ligação entre Jundiáí e Campinas. Matéria premente, agravada pela carência de recursos externos. Restava, portanto, o empenho dos da terra para o levantamento do capital necessário.

Com este objetivo, desloca-se para Campinas, acompanhado de grande séquito, integrado por “considerados cidadãos da praça de Santos e desta Capi-

⁷ Idem, *ibidem*, pp. 54-63.

⁸ Lei Provincial 8, de 19 de maio de 1862. O ano fiscal contava-se de 1.º de julho de um ano a 30 de junho do ano seguinte.

tal”, como registra a imprensa. Na Câmara Municipal, além de seus acompanhantes, fazendeiros e outros interessados reúnem-se sob sua presidência.

A essa altura, já se sabia que a direção da estrada, em Londres, manifestara desinteresse pelo prolongamento, e que se viesse, eventualmente, a assumir a tarefa, imporiam condições gravosas e inaceitáveis. Esta circunstância abria caminho para a constituição de uma companhia nacional. E o presidente da Província dispunha-se a palmilhá-lo.

Havia sério óbice a transpor. As divergências políticas, irreconciliáveis, tol-davam qualquer iniciativa aventada pelo partido contrário. Este o entrave a ser superado, preliminarmente.

A 16 de dezembro de 1867, Saldanha Marinho, que era membro do Partido Liberal, iria enfrentar uma platéia que contava com grande parcela de conservadores. O tema, embora de interesse comum, exigia habilidade, principalmente porque seu objetivo era a constituição de uma sociedade de cunho econômico-financeiro...

O Conselheiro, em sua exposição sobre “um dos mais vitais interesses da Província”, demonstra, em números, os benefícios financeiros que o prolongamento da ferrovia traria para os agricultores. Sendo, portanto, vantajoso para todos contribuir para a formação do capital necessário.

Desenvolvendo seus argumentos o Presidente, equiparando o custo do transporte entre as duas cidades, através das tropas de muares (440 réis por arroba), com a tarifa cobrada pela estrada de ferro (140 réis por arroba), demonstra que resultaria sobra, em favor do exportador, de 300 réis por arroba!

Tomando por base esses dados, ressalta as vantagens que adviriam aos acionistas. Como exemplo, dá a subscrição de 15 ações que, ao custo de 200 mil réis cada, totalizaria a inversão de 3 contos de réis. Se o tomador produzisse 5 mil arrobas, auferiria um lucro de um conto e quinhentos, resultante da economia obtida pela diferença do custo do transporte. Em dois anos, o benefício somaria 3 contos de réis, isto é, importância igual à investida na compra das ações. Assim, o capital empregado ser-lhe-ia restituído, acrescido dos juros de 7% a.a., além de conservar, inteiramente quitadas, as 15 ações que tomara!

Essa sucessão de operações aritméticas, aplicada a valores mais elevados, empolga a platéia. E o expositor, valendo-se da euforia reinante, ressalta a premência do melhoramento e, habilmente, conclama os presentes a tomar as ações.

Antes do encerramento da sessão, já estava assegurado mais de um quinto do valor da obra, estimado em 5.000 contos de réis. A subscrição ascendera a 5.300 ações! Homem de ação, Saldanha Marinho, ali mesmo, nomeia as comissões encarregadas de aliciar tomadores nos doze municípios beneficiários. E, para a que agiria na Capital, designa, com espírito conciliador, dois conservadores e um liberal, obstando dissensão partidária, que prejudicaria, ou frustraria, a idéia do prolongamento.

Graças à elevação de propósitos do Presidente da Província e a sua isenção partidária, o levantamento dos meios financeiros ganha proporções entusiasmantes. No curso do mês que se seguira à reunião de Campinas, já estavam tomadas 14.000 ações!

A empolgação demonstrada, no entanto, ainda que benfazeja, e ainda que se alcançassem as 25.000 ações necessárias, o empreendimento não estava assegurado. E, menos ainda, a curto prazo, como se objetivava.

A grande barreira era, como sabido, o privilégio assegurado à Inglesa.

A todos os pleitos junto à *São Paulo Railway*, principalmente os governamentais, o superintendente, habitualmente, retardava as soluções a pretexto de consultar a diretoria em Londres.

Saldanha Marinho, com a argúcia de advogado experimentado, esquadrinha as condições que regiam a concessão da linha de Santos a Jundiaí. Depara, então, com duas cláusulas que, conjugadas, levariam à pronta solução desse impasse.

A 43.^a dizia respeito à preferência que gozava a Companhia, em igualdade de condições com outros pretendentes, para a dilação da linha. Não era ela, portanto, detentora de direito. Seu privilégio era o da vantagem numa eventual disputa.

Ademais disso, outra disposição, a 26.^a, rezava que o superintendente da Companhia, em São Paulo, estava “devidamente autorizado para representá-la perante o Governo Geral, Provincial e autoridades, em tudo que for relativo aos interesses da mesma Companhia”.

Ora, como o prolongamento da estrada era de interesse da Ferrovia, seu representante junto às administrações nacional e provincial tinha competência para pronunciar-se sobre a preferência de que ela gozava.

Apoiado nessas regras, Saldanha Marinho dirige-se ao superintendente, colocando a questão em termos objetivos, e formula perguntas de respostas simples e prontas.

“1.^a – Quer a companhia tomar a si já esta obra?

2.^a – Quer fazê-la a companhia unicamente com a garantia de juros da Província?

3.^a – Não declarou já oficialmente a diretoria da mesma companhia em Londres que não podia ela, enquanto durasse a guerra, tomar a si o prolongamento projetado?

4.^a – Não declarou, igualmente, que mesmo no caso de tomar a si a obra, nunca o fará sem a garantia do governo imperial?

A resposta veio imediata. 1.^a – a companhia não podia encetar a obra de pronto; 2.^a – não assumiria o encargo, sem a garantia do governo imperial; 3.^a – oficialmente, a companhia não via possibilidade, nas atuais circunstâncias, de “levantar fundos para tal fim”; 4.^a – sem a garantia imperial, não seria possível “formar uma companhia para fazer o prolongamento”.

Diante da manifestação da *Ingleza*, através de seu superintendente, nada mais impedia a constituição da empresa que se propunha a estender a via férrea até Campinas.

Saldanha Marinho, como a repelir as restrições argüidas pelo superintendente à garantia de juros assegurada pela Província, dirige-lhe outro ofício, em que ressalta:

“Uma **Companhia Paulista**, que ora se incorpora, se encarrega, desde já, dos trabalhos do prolongamento da estrada de ferro de Jundiá a Campinas, aceitando a garantia de juros de 7 por cento pela Província de São Paulo.”

E, no parágrafo seguinte, sob o influxo da referida cláusula 43.^a, lança o desafio: “A companhia inglesa, se quiser, concorra, desde já, *havendo-se seu silêncio como expressa declaração de que, nas preditas condições, não oferece proposta*”. (grifo nosso)⁹

Por trás dos argumentos utilizados pelo superintendente, estava, na verdade, menos a falta de confiança na garantia provincial, do que o desinteresse pela obra. Na verdade, a posição estratégica da *Inglesa*, como receptora, inescusável, de toda mercadoria em demanda do porto de Santos, mostrava a desnecessidade de qualquer investimento adicional para dilatar suas linhas. Outros que se encarregassem da tarefa. A lástima é que as autoridades imperiais não atinaram com esse grave risco...

Quando a subscrição atinge 16.000 ações, surge a ocasião para dar-se início à formação da Companhia. Saldanha Marinho, que se empenhava em obter a autorização legal para o funcionamento da empresa, anunciava contar com as simpatias do Governo Imperial. Por outro lado, Mauá, interessado em empreitar as obras da construção da linha, propunha-se a subscrever as ações faltantes para completar o capital de 5 mil contos de réis!

Diante de sucessos tão auspiciosos, a 30 de janeiro de 1868, são encetados os trabalhos de organização da empresa. Aprova-se o Estatuto e é eleita, tendo Clemente Falcão de Souza Filho como presidente, a Diretoria Provisória da **Companhia Paulista da Estrada de Ferro de Jundiaí a Campinas**. Tinha ela, assim, formalmente, quem a representasse, principalmente, perante os poderes públicos, enquanto aguardava sua oficialização.

Cumprindo o encargo anual de prestar contas de sua gestão à Assembléia Legislativa, Saldanha Marinho, na passagem intitulada “Prolongamento da atual Estrada de Ferro”, exalta o apoio que a gente de São Paulo deu à causa. “Quando incrédulos me anunciavam a perda de tantos esforços, protestava contra isso o mais belo e magnífico resultado.”

O êxito que se delineava, graças à aceitação da idéia, leva-o a proclamar, jubiloso:

⁹ Célio Debes, op. cit.

“Temos inscritas até agora 18.600 ações, no valor de 3.720:000\$000, valor que já atinge a um dos orçamentos apresentados.

Está, pois, formada uma Companhia Paulista [...]

É o primeiro exemplo desta ordem no País. É a primeira Companhia Brasileira que, em ponto tão elevado, abstrai de capitais estrangeiros, e se liberta do jugo comercial estrangeiro”. (grifo nosso)¹⁰

O empenho de Saldanha Marinho em obter a legalização não era mera promessa política. Efetivou-se sua legalização, aliás, quando ele já não mais dirigia a Província,¹¹ por decreto imperial de novembro de 1868.¹²

Estruturada formalmente, a Companhia elege sua Diretoria definitiva, tendo o novo dirigente da Província conservado na presidência Falcão Filho. Ao mesmo tempo, Saldanha Marinho, procurador da empresa no Rio de Janeiro, contrata o engenheiro que dirigiria a construção da estrada.¹³

Atacadas as obras, a linha da *Companhia Paulista da Estrada de Ferro de Jundiaí a Campinas* é inaugurada a 11 de agosto de 1872.

A via férrea, originariamente projetada, desde o início de sua cogitação, deveria estender-se até Rio Claro. O passo dado pela *Paulista* constituía o impulso para que se cobrisse o restante do percurso de que a *São Paulo Railway* desfrutava o privilégio.

Ainda não se haviam iniciado os trabalhos de construção, quando é aprovada lei provincial autorizando o presidente da província a conceder juros de 7% a.a., até o capital de 5.000 contos de réis, à empresa que promovesse o prolongamento da linha férrea de Campinas a Rio Claro, passando por Limeira.¹⁴ Na

¹⁰ Joaquim Saldanha Marinho, Relatório apresentado à Assembléa Legislativa Provincial de São Paulo [...] no dia 2 de fevereiro de 1868, pelo [...] Conselheiro ____, São Paulo: Typ. Ypiranga, 1868, p. 28.

¹¹ 24 de abril de 1868.

¹² Decreto 4.283, de 28 de novembro de 1868.

¹³ O contratado foi o eng. João Ernesto Viriato de Medeiros, que, como fiscal da Companhia, acompanhou o andamento das obras.

esteira dessa vantagem, é organizada outra empresa, intitulada *Companhia do Oeste*, com o propósito específico de dilatar os trilhos naqueles rumos, tendo levantado seu capital nos mesmos moldes da *Paulista*.

Por volta de 1870, a imprensa passa a divulgar matéria sobre nova modalidade de ferrovia, a que chamavam *econômica*. A vantagem, assoalhada, consistia na diminuição do espaço entre os trilhos que, em lugar de 1,60 m, mediria apenas 1 m, daí também ser conhecida por estrada de bitola estreita ou métrica.

Embalado pela novidade, o Governo obtém da Assembléia Legislativa lei que, alterando a anterior, impõe, para a concessão da garantia de juros, que o prolongamento fosse em bitola estreita, reduzindo, ainda, o capital beneficiado de 5.000 contos de réis para 3.500.¹⁵

A *Companhia do Oeste*, de imediato, adere aos termos desse ato, apresentando proposta para efetuar o prolongamento.

O procedimento oficial iria dificultar a concretização dos objetivos da *Paulista*. Diante da situação existente, teria de vencer, mais uma vez, dois obstáculos sérios. Em primeiro lugar, a preferência da *Ingllesa* – que manifestara interesse no seguimento da linha – e, em segundo, devia enfrentar a proposta da nova empresa, adequada às condições da recente legislação provincial.

A exigência legal, se adotada por eventual concessionário, quebraria a uniformidade da bitola até então adotada, agravando os encargos das ferrovias com baldeações, além de encarecer o escoamento da produção.

A bitola, porém, era assunto a ser cogitado em momento oportuno. A prioridade da *Paulista* dizia respeito à concessão do prolongamento. Aí surge outro empecilho. O Governo Imperial levanta a questão da competência para autorizar a feitura da estrada em cogitação. Seria dele, ou do presidente da província? Matéria de *lana caprina*, levou cerca de um semestre para ser resolvida, confirmando a competência provincial, tendo em vista que a estrada não transpunha suas lindes...

¹⁴ Lei 44, de 12 de julho de 1869.

¹⁵ Lei Provincial 34, de 29 de março de 1871.

Dificultando os passos da *Paulista*, embora fosse de seu interesse, a *Ingleza* abre mão de sua prioridade, dando margem a que a proposta da *Companhia do Oeste* ganhasse precedência, embaraçando a ação da *Paulista*, que, mesmo gozando de situação privilegiada, estava jungida aos termos apresentados pela concorrente.

Surge, entretantes, outra proposta para a construção da linha em bitola larga, com renúncia da garantia de juros.¹⁶ Alterada a situação, e dada sua preferência, a *Paulista* é consultada, aceitando essas condições, com o que assegurava a uniformidade do padrão das linhas até então em tráfego.

Assim, a partir de janeiro de 1874, têm início as obras do novo prolongamento, em bitola larga.

Estando em curso os trabalhos da linha de Rio Claro, a *Companhia Paulista* decide construir um ramal que, partindo de um ponto desse traçado (Cordeiros), terminaria às margens do rio Moji-Guaçu. Obteve, para tanto, a necessária concessão, nas mesmas condições daquele trecho. Isto é, sem garantia de juros, mas com o *privilégio de zona*, vantagem esta de que desfrutava toda a via férrea desde Santos. O que poderia parecer uma aventura desatinada, na verdade, representava a conquista de zona rica e promissora, abrindo, além disso, espaço para novos horizontes.

O êxito de ambos esses empreendimentos permitiria a conquista de zona agrícola rica e promissora, bem como ensejaria as inaugurações da linha até Rio Claro em 11 de agosto de 1876 e a do ramal de Moji-Guaçu, até Porto Ferreira, em 1880.

Em seu conjunto, essas linhas regiam-se por normas contratuais diversas. A unificação desses regimes contratuais tornara-se imperativo. Com esse escopo, a *Paulista* logra celebrar contrato nesse sentido, com o Governo Provincial, em 1877, renunciando, para tanto, à garantia de juros, de que era beneficiária no trecho de Jundiá a Campinas.

¹⁶ Os proponentes eram João Ribeiro dos Santos Camargo e o engenheiro D.M. Fox.

Ampliando a estrada de Porto Ferreira a Descalvado (1881) e inaugurando o ramal de Santa Veridiana (1892), a *Paulista* estendia-se, em bitola larga, por 279 quilômetros, e elevava seu capital a 1.250 contos de réis!¹⁷

Até 1877, todo o capital levantado pela Estrada resultou da colocação das ações na Província de São Paulo. Nesse ano, porém, teve ela de tomar empréstimo junto ao Banco do Brasil, no montante de mil contos de réis, empréstimo esse liquidado em 1883; e, em 1878, outro, desta feita em Londres, no valor de 150.000 libras esterlinas, que, apesar da depressão cambial e com enormes ônus, foi integralmente pago no respectivo vencimento (1898).

Como assinala Adolfo Pinto, a organização da *Companhia Paulista*, nos moldes em que se deu, serviu de exemplo a outras iniciativas. Levantado seus capitais nas regiões a serem cortadas por suas linhas, foram surgindo as Companhias *Mojiana*, *Ituana*, *Sorocabana* (parcialmente), *São Paulo e Rio* (seria o trecho paulista da *E.F. Central do Brasil*) e *Bragantina*. Todas, porém, em bitola estreita. A garantia de juros exercia atração irresistível, que só o desassombro e a segurança dos idealizadores, nos empreendimentos encetados, faziam desprezar!

Diante do privilégio de zona, de que gozava a *Companhia Mojiana*, no vale do Moji-Guaçu, a *Paulista* não pôde ultrapassar, com suas linhas, Porto Ferreira. Optou, então, por desenvolver a navegação naquele rio de Porto Ferreira à confluência com o rio Pardo, numa extensão de 200 km, podendo, assim, servir aos fazendeiros da zona. A partir de 1887, passa a denominar-se *Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais*, identificando-se com a nova atividade.

Depois da *Paulista* haver tocado Rio Claro, foi construída uma ferrovia, de bitola estreita, ligando-a a Araraquara, sob a denominação de *Estrada de Ferro São Carlos do Pinhal*, conhecida por *Estrada Rio Claro* (1883).¹⁸

Na verdade, a linha da *Rio Claro* constituía uma barreira para a expansão da *Paulista*, acompanhada da uniformização da bitola. Daí o interesse desta em

¹⁷ Adolpho Augusto Pinto, *História da Viação Pública de São Paulo*. 2.^a ed. Introdução e Notas de Célio Debes. São Paulo: Governo do Estado, 1977, pp. 44-45.

¹⁸ Cyro Deocleciano Ribeiro Pessoa Jr., *Estudo Descritivo das Estradas de Ferro*. Rio de Janeiro: Impr. Nacional, 1886, p. 395.

remover o óbice. Com tal objetivo, propôs a fusão de ambas (1888). Os entendimentos a respeito foram infrutíferos, subsistindo o entrave que o procedimento pretendia eliminar.

No ano seguinte, a *Rio Claro* foi vendida a uma empresa inglesa, e passou a chamar-se *The Rio Claro São Paulo Railway Company*. Tornava-se, em decorrência, menos fácil a aspiração de avanço da *Paulista*.

A importância daquela estrada ganhava, dia a dia, maior relevo, diante do interesse de outras ferrovias (Mojiana e Ituana) em ligar suas linhas à dela. À vista dessa realidade, a *Paulista*, que deixara de efetuar a fusão – sua diretoria, equivocadamente, considerara o valor das ações da *Rio Claro* inferior ao das suas – acaba comprando a *The Rio Claro*, arcando com elevado custo (1892), agravado pela periclitante situação econômico-financeira, gerada pelo *encilhamento*. Mesmo assim, realizou a transação, vantajosa a longo prazo. Graças a essa aquisição, pôde expandir suas linhas em direção, num sentido, às barrancas do rio Grande, nas divisas com Minas Gerais, e, noutro, progressivamente, às margens do rio Paraná, nas lindes com Mato Grosso.

Essa negociação, no entanto, como assinala Adolfo Pinto, “correra o risco de se não efetuar. É que igual pretensão ocorreu à *Companhia Mojiana*, que, conhecedora das bases da transação iniciada pela *Paulista*, não duvidou apresentar proposta [...] por preço superior”. Examinadas as duas proposições, *The Rio Claro* deu preferência à *Paulista*, “embora por preço inferior”, por ter sido julgada mais garantida “esta última”!¹⁹

A *Companhia Paulista de Vias Férreas e Fluviais*, tendo logrado a concessão, ou a aquisição, de várias estradas, com designações diversas, resolveu, em 1911, reuni-las sob denominação única, passando a chamar-se *Companhia Paulista de Estradas de Ferro*.

Sobrevindo a I Grande Guerra (1914-18), a empresa teve de enfrentar as dificuldades com a importação de carvão, da Inglaterra, o combustível

¹⁹ Op. cit., p. 200.

que acionava suas composições. Contornou esse problema graças à perspicácia de Navarro de Andrade, seu funcionário categorizado, que prevenindo a deflagração do conflito, bem antes de sua eclosão, levou a Estrada a criar hortos florestais. Com a introdução neles do eucalipto, logrou, no auge da conflagração, substituir o coque pela lenha, mantendo o tráfego de seus trens.

Esse, todavia, não constituía o melhor meio de propulsão. Então, a partir de 1916, o engenheiro Francisco Pais Leme de Monlevade dá início aos estudos para a eletrificação da linha. E, em 1922, é inaugurado o primeiro trecho eletrificado, de Jundiá a Campinas.

Do conjunto das estradas adquiridas, constavam várias de bitola estreita, com a corte de inconvenientes que criavam para suas operações. Buscando eliminá-los, encetou o alargamento, uniformizando e padronizando de suas linhas. O mais notável desses feitos foi o do trecho de Bauru a Marília, realizado sem a interrupção do tráfego, em poucos dias, mediante o deslocamento de um dos trilhos, sobre dormentes de maior dimensão, anteriormente instalados. À medida que o alargamento avançava, os trens de bitola larga ganhavam distância, e os de bitola estreita reduziam seus percursos!

A II Guerra Mundial (1939-45) afetou as ferrovias de modo geral. O material rodante, como o fixo (trilhos), dada a carência nacional de indústria siderúrgica, era todo importado. Assim, a via permanente, as locomotivas, os carros e os vagões, sofreram desgastes profundos, que só o tirocínio de seus técnicos, a capacidade e a dedicação de seus funcionários, conseguiram superar, mantendo um tráfego seguro e pontual.

O surgimento da indústria automobilística e a construção frenética das rodovias, somados a uma política de inspiração contrária à coexistência das várias modalidades de meios e vias de transportes (**memento** Saraiva, 1855!), acabaram por afetar gravemente o transporte ferroviário, a ponto de aniquilá-lo.

A orientação segura e, acima de tudo, a correção com que seus negócios foram orientados, tornaram a *Companhia Paulista de Estradas de Ferro*, por tempo dilatado, a mais importante ferrovia do Brasil e uma das de maior prestígio internacional.

Antes, porém, de que se lhe desferisse o golpe mortal, a *Paulista* teve suas ações desapropriadas pelo Governo do Estado. Pendia, ainda, a ação judicial envolvendo a expropriação, quando, em má hora, cogitou a administração estadual em unificar toda a rede ferroviária. Como a *Sorocabana*, a *Araraquarense* e a *São Paulo-Minas*, meras empresas industriais do Estado, não tinham personalidade jurídica, foram elas transformadas em sociedades anônimas, com a fixação de seus respectivos capitais, ganhando, assim, condições de empresas privadas. A *Mojiana*, embora administrada pelo Governo estadual, mantinha sua condição de empresa privada, com personalidade própria e com patrimônio conhecido. Já a *Paulista*, que sempre foi uma empresa privada, cujos bens tinham seu valor questionado em juízo, de vez que, com base nele, fixar-se-ia o montante devido pela desapropriação, não podia (e nem convinha) ter seu patrimônio avaliado. Desse modo, a *Companhia Paulista de Estradas de Ferro* incorporou as outras quatro sociedades anônimas, mudando sua razão social para *Fepasa - Ferrovia Paulista S.A.*, mantida sua natureza de empresa privada (1971).

A *Fepasa*, sofrendo as agruras que a concorrência do transporte rodoviário infligia-lhe, aliada a uma política intencional de desestabilização, acabou por fenecer.

A velha *Paulista*, que em seus mais de cem anos de existência tornou-se padrão de eficiência e honradez em sua trajetória operacional e no seu relacionamento comercial, convertendo-se num dos orgulhos da gente de São Paulo, e, graças à grandeza e ao valor ético de seu desempenho, elevou o conceito do País no exterior, foi vítima de atroz conspiração, que a levou, paulatinamente, ao desaparecimento inglório...

Esse é o preço que o desprezo votado aos fastos nacionais acarreta aos símbolos de uma Nação sem memória!

PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS
DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da Revista Brasileira, fase III (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da Revista, na Travessa do Ouvidor, n. 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

CADEIRA	PATRONOS	FUNDADORES	MEMBROS EFETIVOS
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Tarcísio Padilha
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Carlos Heitor Cony
04	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
05	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	José Murilo de Carvalho
06	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cícero Sandroni
07	Castro Alves	Valentim Magalhães	Nelson Pereira dos Santos
08	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Antonio Olinto
09	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Lêdo Ivo
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Helio Jaguaribe
12	França Júnior	Urbano Duarte	Alfredo Bosi
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Miguel Reale
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Pe. Fernando Bastos de Ávila
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Lygia Fagundes Telles
17	Hipólito da Costa	Sílvio Romero	Afonso Arinos de Mello Franco
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Murilo Melo Filho
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	Ivo Pitanguy
23	José de Alencar	Machado de Assis	Zélia Gattai
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Sábato Magaldi
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Eduardo Portella
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domício Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	José Mindlin
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Moacyr Scliar
32	Porto-Alegre	Carlos de Laet	Ariano Suassuna
33	Raul Pompéia	Domício da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	João Ubaldo Ribeiro
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	João de Scantimburgo
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Ivan Junqueira
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	Marco Maciel
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Evaristo de Moraes Filho

Petit Trianon – Doado pelo governo francês em 1923.
Sede da Academia Brasileira de Letras,
Av. Presidente Wilson, 203
Castelo – Rio de Janeiro – RJ



COMPOSTO EM MONOTYPE CENTAUR 12/16 PT; CITAÇÕES, 10.5/16 PT.

