



# Revista Brasileira

---

FASE VII 🍀 JULHO-AGOSTO-SETEMBRO 2008 🍀 ANO XIV 🍀 N.º 56

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

MACHADO DE ASSIS

ACADEMIA BRASILEIRA  
DE LETRAS 2008

DIRETORIA

Presidente: *Cícero Sandroni*  
Secretário-Geral: *Ivan Junqueira*  
Primeiro-Secretário: *Alberto da Costa e Silva*  
Segundo-Secretário: *Nelson Pereira dos Santos*  
Diretor-Tesoureiro: *Evanildo Cavalcante Bechara*

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,  
Celso Lafer, 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, Luiz Paulo Horta, Lygia  
Fagundes Telles, Marco Maciel,  
Marcos Vinícios Vilaça, Moacyr Seliar,  
Murilo Melo Filho, Néida Piñon,  
Nelson Pereira dos Santos, Paulo Coelho,  
Sábato Magaldi, Sergio Paulo Rouanet,  
Tarcísio Padilha.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

João de Scantimburgo

COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES

Antonio Carlos Secchin  
José Mindlin  
José Murilo de Carvalho

PRODUÇÃO EDITORIAL

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

REVISÃO

Luciano Rosa  
Frederico Gomes

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS  
Av. Presidente Wilson, 203 – 4.º 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](mailto:publicacoes@academia.org.br)  
site: <http://www.academia.org.br>

As colaborações são solicitadas.

Os artigos refletem exclusivamente a opinião dos autores, sendo eles também responsáveis pelas exatidão das citações e referências bibliográficas de seus textos.

# Sumário

## EDITORIAL

JOÃO DE SCANTIMBURGO Nossas efemérides..... 5

## CULTO DA IMORTALIDADE

MARCO MACIEL Luís Viana Filho, o político e o biógrafo..... 7

MURILO MELO FILHO Luís Viana Filho – o grande biógrafo..... 13

## PROSA

OTÁVIO DE FARIA: TRÊS VISÕES

ANTONIO OLINTO O senhor do mundo ..... 29

ÁLVARO LINS Processo da Burguesia ..... 33

TARCÍSIO PADILHA A aragem metafísica do romance de Otávio de Faria ..... 42

ALBERTO VENANCIO FILHO Alberto Torres ..... 57

AFONSO ARINOS, FILHO Carlos Drummond de Andrade – itinerário poético. .... 83

ARNALDO NISKIER Padre Antônio Vieira e os judeus ..... 111

LÊDO IVO O caminho de Ivan Junqueira ..... 117

ANTÔNIO BRAZ TEIXEIRA Silvestre Pinheiro Ferreira e a filosofia brasileira ..... 123

EROS ROBERTO GRAU Breve nota sobre a prosa jurídica e Lúcio de Mendonça. ... 135

ANDERSON BRAGA HORTA Cinquent’anos da morte de Olegário Mariano ..... 139

ANDRÉ SEFFRIN O ano literário: 2007 ..... 155

IGOR FAGUNDES *Existe é* rio humano: João Cabral na terceira margem de Rosa ... 161

LARISSA DE OLIVEIRA NEVES Artur Azevedo e a dramaturgia de seu tempo. .... 175

RONALDO COSTA FERNANDES Considerações sobre um poeta: Lêdo Ivo. .... 195

GILBERTO MENDONÇA TELES O conto e o romance para Machado de Assis ... 227

NELSON SALDANHA A historiografia e o conceito de “Ocidente moderno” ..... 249

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO Vieira, glória da humanidade ..... 255

PEDRO MARQUES Manuel Bandeira: trajetória e cotidiano..... 265

RACHEL JARDIM Lúcio Cardoso, 40 anos depois ..... 279

TERESINHA MARINHO De “Era uma vez” a “para sempre” ..... 285

## POESIA

RITA MOUTINHO Poemas..... 301

DENISE EMMER Poemas..... 309

## POESIA ESTRANGEIRA

JORGE LOBILLO Traduções de Izacyl Guimarães Ferreira ..... 317

ATILIO BERTOLUCCI Traduções de Geraldo Holanda Cavalcanti..... 334

## GUARDADOS DA MEMÓRIA

MACHADO DE ASSIS Duas cartas de Machado de Assis a Carolina ..... 351

EUCLIDES DA CUNHA Última visita ..... 357

OLAVO BILAC Discurso de Olavo Bilac..... 361



# Nossas efemérides

JOÃO DE SCANTIMBURGO

O ano em curso assinala duas datas de expoentes de nossas letras: os centenários da morte de Machado de Assis e de nascimento de Guimarães Rosa. Multiplicam-se por todo o País justíssimas homenagens aos dois gigantes de nossa literatura, Machado, patrono e fundador da Academia Brasileira de Letras e ocupante da Cadeira 23, e Rosa, sucessor de João Neves da Fontoura, na Cadeira 2.

Cabe o registro de dois outros centenários de nascimento: o de Otávio de Faria, ensaísta, amante do cinema, dramaturgo, analista ideológico, e notável romancista, que ocupou a Cadeira 27 da ABL; e o de Luís Viana Filho que muito justamente Alceu Amoroso Lima considerava “o príncipe dos biógrafos”.

Filho de Alberto de Faria e cunhado de Alceu Amoroso Lima, ambos acadêmicos, Otávio de Faria emergiu cedo para as letras, publicando, na década de 1930, três livros de marcado conteúdo político: *Maquiavel e o Brasil*, *Cristo e Cesar* e *O Destino do Socialismo* impregnados pelas correntes à direita do espectro político, ao tempo em que o maniqueísmo ideológico dominava o horizonte do pensamento. Era o período das opções radicais.

Alceu persuadiu Otávio a abandonar a sua sedução ideológica e o romancista talentoso irá enveredar definitivamente para a sua vocação maior: a literatura.

É quando esboça seu monumental projeto *A Tragédia Burguesa*, que irá desdobrar em 15 romances, concebidos na mocidade e ao qual dedicou 40 anos ininterruptos, em absoluta fidelidade ao que deu sentido à sua vida. Católico convicto, Otávio assentiu: “Sou um católico que é ou pretende ser romancista.”

Leitor de Pascal, Dostoievski, Byron, Victor Hugo, Kierkegaard, Nietzsche e Léon Bloy, o romancista carioca recria a atmosfera do trágico escritor francês Bloy, sorvendo até o fim o cálice da luta interna do cristão extremado em perseguição a uma santidade sonhada e não alcançada. Basta recordar os perfis existenciais de alguns de seus personagens, como Branco, Renée, o Padre Luís, Pedro Borges, dentre muitos que levaram a extremos seus destinos cinzelados por situações-limite, na acepção de Karl Jaspers, para se perceber o romance existencial que Miguel de Unamuno inaugurou em *Niebla* antes que Sartre o houvesse concebido.

Nesta evolução intelectual e espiritual de Otávio de Faria cumpre ressaltar sua enfática declaração de que acima de tudo deve impor-se o primado do espírito. Esta, sim, é sua linha programática íntima, conatural ao seu ser e que imprime o sinete de unidade ao seu labor literário.

Romancista que penetrou fundo na alma humana, Otávio de Faria bem pode ser reconhecido como um ser metafísico, pois seu universalismo suplanta de muito a fenomenalidade da epiderme psicológica para alçar-se a uma dimensão transcendental sempre presente em seu *opus magnum*.

# Luís Viana Filho, o político e o biógrafo

MARCO MACIEL

Ocupante da  
Cadeira 39  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

Quem nasceu primeiro: o escritor ou o político? Esta é a primeira questão que se deve levantar para entender Luís Viana Filho, que em sua plurívoca personalidade tanto enriqueceu a paisagem humana do nosso país.

A vocação não surge como relâmpago, tampouco como “estalo”, atribuído ao Padre Antonio Vieira, cognominado por Fernando Pessoa como o “imperador da língua portuguesa”. A vocação é, além de um dom, uma predestinação. Poeta *non fit, sed nascitur*, isto é, o poeta não se faz, nasce, reza uma conhecida expressão latina. O mesmo se pode aplicar ao político, cujo carisma, étimo de origem grega, parece marcar seus gestos e ações em todas as circunstâncias de sua vida.

Ao procurar definir a múltipla e estuante figura do Senador Luís Viana – o intelectual e o político –, a resposta parece difícil. É ele mesmo, porém, quem responde. No discurso de posse da Academia Brasileira de Letras confessa: “...o ambiente que me cercou a infân-

cia, e por mais que meu pai se desvelasse por afastar de mim o demônio da política, foi esta que primeiro medrou, confundindo-se com a própria vida que começava a desdobrar-se aos meus olhos.”

O pendor para a política também se revela no chamamento, ainda quando estudante, para presidir o Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Mais adiante, contudo, observa Luís Viana: “O que eu acreditava ser o caminho largo para a política levar-me-ia concomitante e irreversivelmente para o campo das letras, que, bem ou mal, não mais pude deixar, tanto é certa a observação de Schopenhauer de que o homem nunca pode ‘querer o que quer’.”

Ademais, sabemos, não há conflito. Pelo contrário, existe uma plena interação entre o intelectual e o político, atividades que dialogicamente se associam no pensar e no agir na busca de tornar, como pretendeu Camões, melhor essa “estranha máquina que se chama mundo”. São talentos que se justapõem em total harmonia.

“O ato de escrever é o mais público de todos os atos”, como, certa feita, definiu Adonias Filho. Por isso, aditava Menotti del Picchia: “No fundo, todo verdadeiro escritor é, de certa forma, um político. Não trarei à baila o caso específico de Dante – o vate supremo –, uma vez que o divino guelfo, por político, acabou exilado....” A política não ousa, portanto, dispensar como virtude “a ciência e a arte do bem comum”, segundo, aliás, ensinamento tomista.

Luís Viana Filho foi cidadão de dois mundos: o *vir probus*, no território da política, e o escritor, que tanto contribuiu para adensar a cultura brasileira, especialmente no sáfaro campo da biografia.

Disse um crítico francês que alguns livros são merecidamente esquecidos, mas nenhum é imerecidamente lembrado... Quer dizer, há obras que, ao tempo, não tiveram a repercussão devida e jazem nas estantes ensombrecidas de poucas bibliotecas públicas. Uma dessas é sempre lembrada: um pequeno volume do Luís Viana, editado em 1945 – *A Verdade na Biografia*.

Dissertava ele, inicialmente, no favor então pouco dispensado às biografias, o que não é hoje – frise-se – um aspecto peculiar aos nossos tempos, e recordou os



exemplos de Carlyle escrevendo sobre Cromwell; Voltaire, sobre Carlos XII; Southey, sobre Nelson; ou Boswell, sobre Johnson, sem citar *As Vidas de Plutarco*.

“Nada interessa ao homem quanto o próprio homem, que continua ser a medida e a razão de tudo”, concluía Luís Viana Filho, ao recordar o ensinamento da antiguidade clássica.

Lembrou, ainda, que o período que medeia o começo do século XIX e o fim do século XX fora uma época pobre de grandes biografias: é que a palavra biografia passara a designar obras nas quais se compilavam, “com pequenas preocupações de verdade e de crítica, alguns feitos capazes de assegurarem ao biografado lugar de honra na posteridade”.

Daí que, nesse período, caíssem as biografias em desfavor e passassem a ser “gênero secundário”. Mas, depois, recuperando seu prestígio, ao retomar sua antiga posição, a palavra biografia acabou – cito mais uma vez Luís Viana Filho – “ganhando uma amplitude que perdeu em exatidão”.

“Ora chamamos biografia” – leciona Luís Viana Filho – “a simples enumeração cronológica de fatos relativos à vida de alguém; ora usamos a mesma expressão para trabalhos de críticas nas quais a vida do biografado surge apenas incidentalmente; ora a empregamos em relação a estudos históricos onde informações sobre certa época se sobrepõem às que se referem ao próprio biografado; ora a emprestamos às chamadas biografias modernas ou romanceadas. E até obras em que a fantasia constitui o elemento essencial da narrativa aparecem com rótulo idêntico.”

Ao analisar os trabalhos que hoje chamamos biográficos, Luís Viana encontrou quatro grandes grupos: a) simples relação cronológica de fatos relativos a alguém; b) trabalhos em que, a par de uma vida, se estuda determinada época; c) trabalhos nos quais a descrição de uma existência se conjuga com apreciações críticas sobre a obra do biografado; d) trabalhos em que a narração da vida constitui objetivo primacial.

Luís Viana fala depois de uma “biografia moderna”, não como novo gênero, antes algo que jamais houvesse existido e somente agora conseguira se

afirmar com a denominação de “biografia romanceada”, “moderna” ou “literária”. Teria ela tomado ao romance “somente elementos que, longe de serem peculiares a este, cabem em qualquer gênero: a graça, a leveza, a elegância, a maneira de apresentar o assunto, atraindo a atenção do leitor para o desdobramento da narrativa”.

Destacou Luís Viana o entendimento de Humberto de Campos, para quem a biografia passaria a ser escrita pelos homens de pensamento – romancistas, poetas e membros de centros literários –, porque ela deixaria de ser história, isto é, ciência, “para tornar-se arte em uma das suas expressões mais puras e legítimas”.

Foi, na verdade, o que disse, anos atrás, Raimundo Faoro ao se referir a duas grandes obras históricas do Brasil: *Um Estadista do Império*, em que Joaquim Nabuco trata do pai, o Conselheiro José Tomás Nabuco de Araújo, e de uma cena política do final do Império; e *Os Sertões*, cuja ciência, segundo o ex-presidente da OAB, “autenticada pelos sábios de seu tempo, se não está morta e sepultada, claudica em ambos os pés”. Com essas duas obras, “lidas e amadas por gerações e gerações, até a consumação da língua portuguesa”, deu-se “o deslocamento da instância histórica para a instância estética”.

Antes de seu livro de 1945, com o acurado exame da arte de biografar, Luís Viana já havia retratado Rui Barbosa em texto de 1941 (*A Vida de Rui Barbosa*). Depois volta a Rui em *Rui e Nabuco* e retorna ainda uma vez ao abolicionista pernambucano com *A Vida de Joaquim*. Em 1959, edita *A Vida do Barão de Rio Branco* e, finalmente, *A Vida de José de Alencar*, *A Vida de Machado de Assis* e *Anísio Teixeira: A Polêmica da Educação*, concluem esse grande painel que, com engenhosa artesanaria, colaborou para a grandeza do nosso memorialismo. E não esqueçamos a sua memorável linguagem de Eça de Queirós.

O que se deve dizer desse empenho de Luís Viana é que ele pode, em suas obras biográficas, se manter nas duas instâncias de que falava Faoro – a história e a estética. Ele, enfim, soube tomar ao romance os elementos que hão de perenizar sua obra: a graça, a leveza, a elegância, a maneira de apresentar o assunto.

Incluam-se ainda na sua densa e extensa contribuição à historiografia brasileira, entre muitos outros trabalhos, livros como *A Sabinada*, *O Negro na Bahia*, trabalho, aliás, tão elogiado por Gilberto Freyre, *O Governo Castello Branco*, em que analisa fase importante na conjuntura brasileira, e preciosos textos que brotam de discursos parlamentares pronunciados na Câmara dos Deputados e no Senado Federal.

Não se pode, afinal, falar sobre o político e o intelectual e esquecer, como sujeito oculto, as qualidades republicanas em seus ofícios por parte de Luís Viana, o humanista, “para quem nada do que era humano lhe era estranho”, na precisa sentença de Terêncio.

Tive a graça de fruir da amizade dele durante quase duas décadas. Acredito não estar contaminado pela “doença da admiração”, que, segundo o historiador Thomas Macaulay, afeta as pessoas ao fazer memória dos grandes vultos. O seu pensamento se aliava à ação, guardando a sobriedade das atitudes e a coerência da conduta marcadamente proba e digna.

Assim como para Joaquim Nabuco, a política era também para Luís Viana não um fim, tampouco um instrumento de conservação, mas uma forma de promover as transformações que a sociedade moderna reclama. Suas atitudes jamais se coadunavam com fórmulas miríficas.

Possuía, como genuíno homem público, a faculdade de antecipar-se aos fatos e exercitar, nas crises e vicissitudes, a adequada provisão de paciência. Buscava sempre descobrir o que podia unir e não o que separasse, pois o êxito pode residir muitas vezes não no resultado final, mas no seu percurso.

Zelar pela sua memória é dever dos seus amigos e também do Congresso Nacional, que ele tanto honrou, e forma de lembrar o passado, o passado que fica, para que possamos pensar o futuro, que, como disse certa feita Carlo Levi, tem um “coração antigo”.



Luís Viana Filho

# Luís Viana Filho – o grande biógrafo

MURILO MELO FILHO

Ocupante da  
Cadeira 20  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

Filho de Luís Viana, um ex-conselheiro do Império e ex-governador da Bahia, e de sua segunda mulher, a alemã Joana Gertrudes Fitcher, Luís Viana Filho nasceu francês, em Paris, no dia 28 de março de 1908, portanto há mais de cem anos, que se completaram no último dia 28 de março, registrado no cartório parisiense da jurisdição do Louvre, inicialmente com o nome de Henrique Luiz.

Esse Conselheiro foi um homem muito importante nos primeiros anos da República. Governara a Bahia justamente durante a guerra de Canudos e tivera o seu nome cogitado como possível candidato à Presidência da República, segundo uma carta de Machado de Assis ao Acadêmico Magalhães de Azeredo.

## ~ Naturalizado brasileiro

O conselheiro não tivera filhos do primeiro casamento com a baiana Joana Mariani, da qual ficou viúvo. Casou em segundas núpcias com essa alemã, Joana Fitcher, vindo a morrer justamente na viagem de núpcias, a bordo do navio que os levava para a Europa.

De volta ao Brasil, sua mãe germânica registrou o jovem Henrique Viana no Cartório do Distrito da Sé, em Salvador, já com o nome de Luís Viana Filho e o naturalizou brasileiro.

Muito moço ainda, o jovem Luís Viana Filho começou a sua vida política apoiando Getúlio na Revolução Tenentista de 1930, logo em seguida rompeu com ele, quando aderiu à Revolução Constitucionalista de 1932 e foi preso na Bahia.

Também moço ainda, começou o seu jornalismo, em Salvador, trabalhando no *Diário da Bahia* e, depois, em *A Tarde*, de Simões Filho.

Era um jovem formado sob a influência sertaneja e atávica dos seus antepassados, da cidade de Casa Nova, por eles fundada na região são-franciscana do Velho Chico.

Anos depois, como professor de História, ouviu um aluno seu declarar que o São Francisco era um afluente do Amazonas e o repreendeu: “Com este erro, eu devia reprová-lo. Mas só não o reprovoo porque com esta resposta errada você bem que poderia acertar e resolver o problema das secas no Nordeste.” E sobre esse problema da água no Nordeste, costumava dizer: “Nas secas, nós, os nordestinos, somos derrotados por pontos. Mas, com as enchentes, somos derrotados por nocaute.”

## ~ O “benjamim” do Parlamento

Em 1934, Luís Viana Filho foi eleito Deputado Federal pelo Partido Libertador da Bahia – como o “benjamim” do Parlamento –, com apenas 26 anos de idade, exercendo o mandato até o golpe do Estado Novo de 1937, quando teve

o seu mandato cassado. O Congresso foi fechado, e ele voltou a trabalhar em *A Tarde*, militando então na oposição à ditadura de Getúlio Vargas.

Alternou, aí, a sua presença na imprensa e no magistério baianos, como professor de História da Faculdade de Filosofia. E, aprovado em concurso, tomou posse, no dia 29 de outubro de 1940, como professor catedrático de Direito Internacional Privado, na Faculdade de Direito, também da Bahia.

Com a queda de Getúlio em 1945, retornou à Câmara dos Deputados, eleito para a Assembléia Nacional Constituinte de 1946, numa bancada de grandes parlamentares baianos, entre outros, Altamirando Requião, Carlos Marighella, Jorge Amado, Clemente Mariani, João Mendes, Manoel Novais, Nestor Duarte, Otávio Mangabeira, Pinto Aleixo, Teódulo Albuquerque, Vieira de Melo, Regis Pacheco e Rafael Cincurá.

Foi então, durante os debates da Constituinte, que nós dois, ele e eu, nos encontramos pela primeira vez, das muitas outras vezes em que nos encontraríamos pelos anos afora, eu como jornalista e ele sempre como parlamentar, eleito e reeleito deputado federal pela Bahia sucessivamente em 1950, 1954, 1958 e 1962, ao longo de 16 anos ininterruptos, além de mais 16 anos como senador, sempre grato aos seus eleitores da Bahia em geral e da região do São Francisco em particular.

## ~ Os anos de ouro da democracia

Durante esses anos, fomos nós dois testemunhas da década de ouro da democracia brasileira, entre 1950 e 1960, antes da transferência da capital para Brasília, quando, extasiados, assistíamos aos históricos debates aqui no Palácio Tiradentes, com suas galerias repletas de entusiasmados participantes, que testemunhavam um permanente e diário exercício de grandes talentos oratórios, travados por cultos e eruditos parlamentares.

Luís Viana Filho chegou à Câmara dos Deputados e foi logo designado para membro da Comissão de Constituição e Justiça, onde trabalhava dia e noite, relatando numerosos projetos e emendas à nova Constituição.

Era um esforço quase anônimo, pois os trabalhos das comissões técnicas chegavam muito pouco ao noticiário dos jornais, mais atraídos pelos discursos e debates no Plenário.

Enquanto isto, o Deputado Altamirando Requião, seu conterrâneo da Bahia e adversário no então PSD, falava no “Pinga-fogo”, e era transmitido todas as noites pela “Hora do Brasil” para todo o país.

No fim do seu primeiro ano de mandato, com a nova Constituição já votada e promulgada em 1946, Luís Viana Filho voltou a Salvador. E viu-se homenageado com um jantar, cujo orador, muito inconveniente, foi incisivo e direto, quando reclamou o seguinte:

“Dr. Luís, nós não estamos nada satisfeitos com a sua atuação parlamentar, que não aparece nos jornais. Já o Deputado Altamirando Requião fala diariamente. Queremos fazer-lhe um aviso muito sincero: ‘O senhor cuide de trabalhar, porque, caso contrário, na próxima eleição, nós vamos votar mesmo é no Dr. Requião’.”

No dia seguinte, Luís Viana, horrorizado, voltou ao Rio e demitiu-se da Comissão de Justiça.

## ~ Dois fatos importantes

Em 1964, ele se viu nomeado para a chefia do gabinete civil do Marechal-Presidente Castelo Branco até 1966 e depois seu ministro da Justiça. No ano seguinte, 1967, elegeu-se governador da Bahia até 1971, tendo sido eleito depois senador baiano e presidente do Senado, no biênio 1978-1980.

Dois fatos acontecidos na vida de Luís Viana Filho merecem aqui um registro todo especial: o primeiro foi o da acirrada polêmica que, apoiado pelo Acadêmico Osvaldo Orico, travou na Academia Brasileira de Letras com o Acadêmico Raimundo Magalhães Júnior, sobre a vida e a obra de Rui Barbosa.



O segundo fato foi a sua declaração feita na “Hora do Brasil”, para todo o país, como chefe de gabinete do governo revolucionário, segundo a qual o ex-Presidente Juscelino Kubitschek não fora cassado por corrupção, mas sim por motivos meramente políticos, o que serviu para amenizar um pouco os sofrimentos e as provações de JK nos últimos anos do seu ostracismo e do seu exílio.

## ~ Um discurso aos baianos

Certa vez, numa campanha eleitoral, Luís Viana Filho dirigiu-se aos seus conterrâneos, dizendo:

“Quero saudar os pescadores de xaréu, os banhistas de Amaralina, os tripulantes dos saveiros, os jangadeiros de Itapoã, os usuários do Elevador Lacerda, os freqüentadores da Baixa do Sapateiro e da Ladeira do Pelourinho, os religiosos dos Mosteiros, da Ordem do Carmo e do Senhor do Bonfim, as baianas do Acarajé e da Menininha de Gantois”.

E, no final do discurso, o candidato se apresentou:

“– Meu nome é Luís Viana, que rima bastante com bacana e com banana.”

## ~ Uma grande obra literária

Durante esses mesmos anos, ao lado de uma intensa atividade político-partidária, ele foi pouco a pouco construindo uma magnífica obra literária, que começou com o livro *O Negro na Bahia*, prefaciado com entusiasmo por Gilberto Freyre, além do romance *O Culto da Boa Conversa* e dos ensaios *A Sabinada*, *A Verdade da Biografia* e, como verdadeiro artífice do nosso vernáculo, escreveu *A Língua do Brasil*, hoje muito atual, em face dos entendimentos e esforços da nossa Academia para o acordo ortográfico na CPLP, a Comunidade dos Po-

vos de Língua Portuguesa. Nesses livros, relatou a existência de todos esses vultos com uma técnica excepcional, fundamentada em documentação precisa, num estilo sóbrio e simples.

## ~ Um biógrafo por excelência

O Acadêmico Alceu Amoroso Lima, certa vez, deu uma definição de Luís Viana Filho que é muito do agrado do nosso Acadêmico Lêdo Ivo: a definição de ser “O Príncipe dos Biógrafos Brasileiros”, na linha do alemão Emil Ludwig, que foi o autor das biografias de Stalin, Goethe, Napoleão, Lincoln, Bolívar e dos ensaios sobre Rembrandt, Beethoven, Balzac, Freud e Lassale.

Longe dos panegíricos, o biógrafo Luís Viana Filho sabia dosar a realidade, com prudência e equilíbrio, ao reconstituir a época em que viveram os seus biografados, que foram grandes escritores e homens públicos: Rio Branco, na diplomacia; Nabuco, no parlamento; Rui, na política; Afrânio Peixoto, na medicina; Anísio Teixeira, na educação; José de Alencar, no romance; Machado e Eça, na literatura, quase todos eles, por coincidência, também admiráveis e históricos solitários.

Fez o retrato de suas vidas interiores, de seus dramas, choques e sonhos. Cada livro seu acrescentava informações novas, com documentos inéditos, usando-os sempre com objetividade e concisão. Introduziu um novo contexto no gênero da biografia.

Como verdadeiro mestre, foi um arguto biógrafo e um competente pesquisador, na qualidade de discípulo de André Maurois e seguindo o conceito de Carlyle, para o qual História não é mais do que a lição de muitas biografias.

Descobriu e dedicou-se a um filão inesgotável. Explica-se aí o êxito dos seus livros, até hoje atuais e muito procurados. Do Barão do Rio Branco, por exemplo, citou uma lenda segundo a qual o nosso chanceler era um espírito guerreiro, belicoso e valente, que, por causa da província Cisplatina, quase provoca uma guerra com a Argentina.

Não escondeu também sua alegria ao descobrir a certidão do casamento sigiloso que o barão, então cônsul em Liverpool, celebrou com Marie Philomène Stevens, uma bonita belga pela qual perdidamente se apaixonara. Luís Viana Neto conta que certa vez encontrou seu pai saltitante como um passarinho, porque descobrira a certidão desse casamento, celebrado pelo Padre Delaney, numa capela da Sardenha, no distrito de Sent Giles, pela qual Marie Philomène, mãe dos seus cinco filhos, passaria a ser a Baronesa do Rio Branco. Como boêmio na noite carioca, José Maria da Silva Paranhos Júnior, conhecido na mocidade como o popular Juca, conhecera Marie Philomène como bailarina no Cabaré Alcazar, da Lapa. Fascinado pela sua beleza, com ela se casou, numa união mantida com discrição. Apesar da importância daquele documento nupcial, Luís Viana não o usou em seu livro *A Vida de Rio Branco*.

## ~ Em relação a Machado

De Machado de Assis (cujo centenário da morte estamos também homenageando justamente este ano), Luís Viana Filho conta que, ao aproximar-se o fim de Machado, amigos quiseram chamar um padre para dar-lhe a extrema unção, mas enfrentaram a reação do doente, que ainda encontrou forças para resistir: “Não posso aceitar esta sugestão, porque sempre fui um agnóstico, e aceitar um padre, agora, poderia ser no mínimo uma hipocrisia.”

Luís Viana Filho conta que Machado de Assis, já viúvo e solitário, escreveu certa vez ao seu grande amigo, o Acadêmico Salvador de Mendonça, irmão de Lúcio, uma que talvez tenha sido de suas últimas cartas, dizendo:

“A morte levou-nos muitos daqueles que, outrora, estiveram conosco. Mas, a esta altura da vida, quando o meu fim está chegando, é doce verificar, meu caro Salvador, que uma voz como a sua, que nos alenta, seja a mesma voz antiga, leal e amiga, que nem a vida nem a morte fazem calar.”

## ~ O candidato à Academia

Como candidato à Academia, Luís Viana Filho certo dia visitou um acadêmico para pedir-lhe o voto. Na saída, quando se despediram, o acadêmico, maçônico e dono da casa, sentiu um aperto de mãos diferente e perguntou ao candidato-visitante:

– O amigo é maçom?

E Luís Viana humildemente respondeu:

– Maçom propriamente dito eu não sou. Mas acontece que não seria pelo erro cometido, num simples aperto de mão maçônico, que eu perderia um voto tão importante como o seu. De novo, vamos apertar as mãos?

Costumava alertar os candidatos que, nos primeiros dias da campanha, saem na frente, com a vitória praticamente assegurada, e depois vêem seus votos minguaem perigosamente. E dizia: “Cuidado que este é um bolo que incha para dentro.”

## ~ Na Cadeira 22

Com 31 votos no 3.º escrutínio, Luís Viana Filho elegeu-se, no dia 8 de abril de 1954, para a Cadeira 22 da nossa Academia, tendo José Bonifácio, o Moço, como patrono, o Acadêmico Medeiros e Albuquerque como fundador e o Acadêmico Miguel Osório como antecessor, sendo sucedido pelo atual ocupante, o Acadêmico Ivo Pitanguy. E aqui permaneceu, como acadêmico, durante 36 anos.

Na noite de sua eleição, foi perguntado por um repórter do *Jornal de Letras* sobre como se sentia, e respondeu: “Graças a Deus, sinto-me o mesmo homem, um mortal ou um imortal como outro qualquer, com os mesmos defeitos e as pequenas qualidades que por ventura tenha.” E a João Condé, para os seus *Arquivos Implacáveis*, fez uma revelação: “Se pudesse recomeçar a vida, gostaria de ter sido médico.” Só se epossou nesta Academia um ano e dez dias depois, e, no discurso de

posse, declarou: “Falarei com simplicidade. Com aquela franqueza de Platão, quando um discípulo lhe perguntou como devia agradecer uma homenagem e ele recomendou: ‘Amigo. Agradeça com simplicidade.’” E acrescentou: “Também assim, simples e livre de qualquer artifício, desejo falar neste momento em que, graças à vossa generosa acolhida, me é dado colocar o meu modesto escudo ao lado de todos vós, na defesa da cultura e da sabedoria.” Coube saudá-lo ao Acadêmico Menotti del Picchia, que disse, entre outras coisas, o seguinte:

“No fundo, todo escritor é, de certa forma, um político, mesmo no caso de Dante Alighieri, o supremo vate florentino, que, por suas lutas políticas em Florença, acabou preso e exilado. Também vós sois um escritor e um político lutadores, que agora realizam o seu sonho de beleza, que é o grande objetivo desta Academia.”

## ~ A ABL, algo misteriosa

Luís Viana Filho achava que a Academia era algo misteriosa, com segredos pelos quais se paga um certo preço.

Nela, as sucessões não têm muita lógica. Um orador sucede a um romancista e vice-versa. Um poeta toma o lugar de um historiador. Um médico substitui um filósofo, um militar a um ensaísta, um médico a um teatrólogo e um esquerdista a um candidato de direita.

Em compensação – adiantava ele –, a ABL jamais pensou em imitar a Academia de Platão, que, em seu pórtico, exibia uma inscrição: “Só entra aqui quem for geômetra.”

O Acadêmico Luís Viana costumava dizer que a ABL podia orgulhar-se de ter elegido os médicos Miguel Osório, Miguel Couto, Antônio Austregésilo, Maurício de Medeiros, Peregrino Júnior, Silva Melo, Deolindo Couto, Clementino Fraga e Afrânio Peixoto, os cientistas Osvaldo Cruz e Carlos Chagas, e o inventor Santos Dumont que, certamente, não teriam sido eleitos se lhes

fosse solicitado, como passaportes – e de suas autorias –, um volume de poesias ou um romance.

E acrescentava ele que, neste assunto, a Academia Francesa, nossa matriz, foi muito sábia quando, fundada em 1635, há quase 400 anos, portanto, reservou uma cota para os “notáveis”, como o seu próprio fundador, o Cardeal Richelieu; os Marechais Foch, Weygand e Villar; e, recentemente, o oceanógrafo Jacques Cousteau e o cineasta René Clair, que nada tinham de escritores.

Enquanto isto, essa mesma Academia Francesa não teve entre os seus membros intelectuais importantes como Stendhal, Baudelaire, Flaubert, Zola, Balzac e Molière, sem falarmos em Victor Hugo, que foi recusado em três tentativas, só conseguindo eleger-se na quarta vez.

Mas – segundo nos informa o Acadêmico Eduardo Portella – a Academia Francesa se penitenciou depois, inaugurando um busto de Molière no seu teatro, com a seguinte legenda: *Rien ne manque a sa gloire; il manque a la notre.*

## ~ Uma entrevista. Gravada?

Certo dia, em 1965, o Acadêmico e Ministro Luís Viana Filho, então chefe do gabinete civil, convidou o jornalista Carlos Castello Branco e a mim para almoçarmos com ele na Granja do Ipê, em Brasília, onde, então, nós três morávamos.

Conversamos durante quatro horas. Castellinho Branco não tomou uma só anotação.

E qual não foi a minha surpresa quando, no dia seguinte, ao ler o *Jornal do Brasil*, ali estava a entrevista do Ministro Luís Viana Filho, literalmente reproduzida, palavra por palavra, como se tivesse sido gravada, o que levou o ministro, no dia seguinte, a perguntar-me: “Murilo, para aquela nossa conversa de ontem o Castello, por acaso, não trouxe algum gravador escondido?”

Eu nada respondi, porque realmente não sabia se sim ou se não.

Noutra ocasião, Luís Viana e sua mulher, D. Juju, com quem foi casado durante 59 anos, me convidaram para jantar, e lá pelas tantas ele me confessou o seguinte:

“Você sabe, Murilo, que a vida intelectual me fez catedrático de Direito Internacional e me possibilitou escrever vários livros, mas sobretudo me deu o título de que mais me orgulho, que é justamente o de ser membro da Academia Brasileira de Letras. Você sabe também, Murilo, que a vida pública proporcionou a mim e ao meu pai o governo e a senatória pela Bahia, além de vários mandatos parlamentares, o ministério da Justiça e este gabinete civil, onde estou tendo a chance de evitar muitos excessos, abusos e injustiças desta Revolução.”

## ~ Aliviando as privações de JK

No seu *Diário da Tarde*, o Acadêmico Josué Montello recorda que, na companhia do médico Aloísio Salles, certo dia procurou o Ministro Luís Viana Filho e encontrou nele toda ajuda e compreensão para aliviar as provações do Presidente Juscelino Kubitschek, alvo, então, das mais cruéis e injustas perseguições da ditadura militar. Luís Viana respondeu-lhes: “Esses generais já têm tantos inimigos para enfrentar que, até mesmo como mínima providência de cautela, não deviam incluir nesse rol um adversário popular, simpático e prestigiado, como JK.” Durante esta sua passagem pelo gabinete civil do governo militar, Luís Viana Filho interferiu em vários episódios:

Primeiro. Quando, a pedido de Jorge Amado, seu conterrâneo, deu um decisivo voto para que o escritor comunista Dalcídio Jurandir ganhasse o Prêmio Machado de Assis, desta ABL, pelo conjunto de sua obra. Enfermo, Dalcídio muito precisava do dinheiro daquele prêmio, para comprar remédios e pagar os médicos.

Segundo. Quando Glauber Rocha estava exilado em Londres e precisava demais voltar ao Brasil, Luís Viana conseguiu com os Generais Geisel e Golbery todas as garantias para o seu retorno à atividade de produtor de cinema, que, aliás, durou pouco. Daí a gratidão de Glauber a Golbery.

## ~ No cemitério

Luís Viana Filho morreu depois, no Incor, em São Paulo, quando tinha 82 anos de idade, vítima de um edema pulmonar, que pegou de surpresa todos os seus médicos e familiares, matando-o na plenitude de sua capacidade física, como homem público, e de sua capacidade intelectual, como escritor.

Seu corpo foi velado em Salvador, no Palácio da Aclamação, de onde, durante quatro anos, ele governara a Bahia.

Quem fez a encomendação do seu corpo, em câmara ardente, foi Dom Lucas Moreira Neves, cardeal-primaz do Brasil, depois nosso confrade aqui na Academia Brasileira e que fez uma homenagem a quatro aspectos do Senador Luís Viana: um, o homem público, que tanto fez pela Bahia; dois, o intelectual competente, que foi o maior biógrafo do Brasil; três, o chefe de família exemplar, que deixou filhos e netos admiráveis; e, quatro, o amigo leal, que morreu respeitado pelos adversários.

Seu enterro passou pelo centro da cidade e atravessou a Avenida Paralela até o cemitério do Campo Santo, onde foi enterrado numa sepultura ao lado do seu pai.

Nas calçadas, o povo humilde debruçava-se em lágrimas à passagem do seu corpo pelas ruas e praças históricas, enquanto os sinos das igrejas badalavam nos campanários, em reverência e homenagem ao seu último adeus.

No meio deles todos, menos como um desafio e mais como um desabafo, uma faixa anunciava: “Luís Viana vive.”



## ~ Homenageado na ABL e no Senado

No dia 7 de junho de 1990, a ABL realizou uma Sessão de Saudade, em homenagem a Luís Viana Filho, que havia morrido 48 horas antes, em São Paulo.

O Senado realizou também uma sessão solene em sua homenagem, durante a qual seu filho e suplente Luís Viana Neto declarou em discurso o seguinte: “Vou sucedê-lo, mas não substituí-lo. Ele estava tão acima de mim que, por mais que me esforce, nunca o conseguirei substituir.”

O Senador Roberto Campos opinou: “Ele era uma rara combinação de realismo político, intuição econômica e sentido ético.”

Disse o Senador Afonso Arinos: “Ele tinha o condão de transformar a vida dos biografados em elaborações quase poéticas.”

## ~ Uma biblioteca com o seu nome

Em 1997, sete anos depois de sua morte, o Senado decidiu comprar a sua biblioteca, com um acervo de 12 mil livros, entre os quais trezentas obras raras, que ele reuniu ao longo de sua vida, numa pescaria e numa garimpagem por sebos e livrarias brasileiras e estrangeiras.

Essa coleção, sem perdas ou mutilações, está sendo guardada e preservada até hoje, como ele tanto sonhou.

Os senadores deram o nome de Luís Viana Filho à biblioteca do Senado, que agora já conta com um acervo total de 170 mil livros.

Na entrega dessa coleção, seu filho Luís Viana Neto disse em discurso o seguinte:

“A sua biblioteca transfere-se hoje de sua casa lá em Salvador para este Senado aqui em Brasília, onde ele passou os últimos 15 anos de sua vida, e para esta Biblioteca, que ele construiu como seu presidente. Ela evocará sempre o bibliófilo Luís Viana Filho, meu pai, que amou os livros, sendo um dos seus mais fiéis amigos e companheiros, quando desmentiu a máxima de que a companhia dos livros dispensa a dos homens e a máxima segun-

do a qual não se pode servir a dois senhores. Porque ele na vida teve sempre duas paixões: a política e as letras.”

## ~ O político e o escritor

É difícil dizer hoje qual delas foi a maior, se a de político ou a de escritor. Pois, afinal, estas duas vocações se complementaram na sua mesma personalidade.

Como político, foi tudo: deputado federal, governador, ministro de Estado, senador, presidente do Senado e do Congresso Nacional.

Como governador, nomeou um secretariado composto, entre outros, por Boris Tabacof, Oliveira Brito, Roberto Santos, Navarro de Brito e Ângelo Sá.

Informa-se que, ao ser conhecido o nome destes seus secretários, foi procurado pelo Ministro Mário Andreazza, que o informou das restrições que o governo militar fazia ao Sr. Oliveira Brito. E reagiu na hora: “O Dr. Oliveira Brito está nomeado meu secretário de Energia. E ponto final.”

Ainda como governador, sua atuação merece um destaque especial, pois começa com o anteprojeto da nova Constituição baiana e com a criação da secretaria de Ciência e Tecnologia, como embrião da futura origem petroquímica baiana; passa pelas escolas, hospitais e faculdades, como sementes da futura Universidade da Bahia, e chega à Biblioteca Central, aos museus do Recôncavo e da Arte e ao Patrimônio Artístico e Cultural, como germes do Pelourinho e do turismo, que são hoje a grande vocação baiana.

Construiu o Estádio Otávio Mangabeira, da Fonte Nova, que foi o seu grande desafio e sobre o qual Luís Viana Filho, segundo informa o Acadêmico Edvaldo Boaventura, ao terminar a sua construção, proclamou, aliviado e vitorioso: “Quando chegar a São Pedro, poderei dizer-lhe que, com esse estádio, eu já cumpri todo o meu purgatório.”

Como escritor, Luís Viana Filho, além da obra imperecível que deixou, foi membro da Academia de Letras da sua Bahia, da Academia de História, da Academia de Ciências de Lisboa, da Academia Internacional de Cultura Portuguesa e desta Academia Brasileira de Letras, da qual foi 2.º Secretário, 1.º Secretário e Secretário-Geral.

De acordo com o escritor baiano Edvaldo Boaventura, atual presidente da Academia de Letras da Bahia, Luís Viana Filho era um homem de humor fino, no molde de Machado e de Eça, que gostava de contar a história daquele governador que, recém-empossado, exigia fidelidade dos prefeitos e ouviu de um deles a seguinte promessa: “Estou com Vossa Excelência e com toda a vossa descendência.” Sobre seus adversários, costumava dizer que, “quando eles iam aos cajus, eu já estava voltando com as castanhas”. E definia: “Política é conversa. E conversa de namorado, que nunca termina.”

## ~ Uma sadia convivência

Durante mais de três décadas convivi pessoalmente com o Acadêmico Luís Viana Filho, firmando-se entre nós dois uma afetuosa amizade, extensiva à sua mulher Dona Juju, ao filho Luís Viana Neto e a seus irmãos Frederico, Lia, Maria Julieta, Celina e Marilu.

Foi este o tempo de uma sadia convivência, eu na imprensa e ele no Congresso, como líder do Partido Libertador, correligionário de Raul Pilla e contemporâneo de uma inesquecível geração de grandes políticos e intelectuais baianos, hoje todos já mortos: Simões Filho, Otávio e João Mangabeira, Aliomar Baleeiro, Nelson Carneiro, Juracy Magalhães, João Mendes, Nestor Duarte, Clemente Mariani, Manoel Novais, Vieira de Melo, Rui Santos, Antônio Balbino, Aloysio de Carvalho Filho, Hermes Lima, Demóstenes Madureira de Pinho, Pedro Calmon, Eugênio Gomes, Homero Pires, Anísio Teixeira, Herberto Sales e Adonias Filho.

## ~ Uma postura elegante

Ao longo de todo esse convívio, pude admirar mais de perto a sua postura elegante, sempre bem-vestido, o cabelo precocemente embranquecido, aquela gravatinha borboleta, seu caráter firme, mas doce, seu trato afável, polido, carinhoso e bem-educado, sempre atento, respeitoso e gentil, sem confrontos e sem arestas, mas sobretudo a sua probidade pessoal, sua honradez, sua coerência, sua lealdade partidária e sua correção política – ingredientes e instrumentos que hoje andam cada vez mais raros e mais escassos na atual e pobre paisagem brasileira.

De acordo com o Acadêmico Josué Montello, ele foi durante 60 anos consecutivos um exemplo e um modelo de lucidez e austeridade, tendo sido o mais civilizado dos brasileiros. Ou, pelo menos, um deles.

Segundo o Acadêmico José Guilherme Merquior, toda vez que o Brasil usar os substantivos da grandeza e da polidez, o vulto de Luís Viana Filho, um fidalgo baiano, sorrirá para todos nós, lá do alto do Senado das Sombras: “Como seu querido Eça de Queirós, ele sabia velar a nudez crua da nossa miséria política com o manto diáfano, não da fantasia, mas da ironia ao mesmo tempo consciente e compassiva, crítica e construtiva.” Dele, de Luís Viana Filho – do seu exemplo de biógrafo honesto e competente, de intelectual culto e de alto nível, de político atuante e pragmático, de liberal inimigo dos radicais, de parlamentarista fiel, de deputado, de senador, de ministro e de governador –, sentimos hoje e sentiremos sempre muita falta e saudades imensas.

# Otávio de Faria: três visões

↪ (NO CENTENÁRIO DE SEU NASCIMENTO)

## O SENHOR DO MUNDO

ANTONIO OLINTO

Ocupante da  
Cadeira 8  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

Um ano de tantas comemorações (centenário de morte de Machado de Assis, centenário de nascimento de Guimarães Rosa, o de Luís Viana Filho e o de um dos melhores romancistas deste país: Otávio de Faria [1908-1980]), exige um levantamento da arte da ficção brasileira como parte de um movimento geral de cultura que justifique a existência de um povo.

Um romance como *O Senhor do Mundo*, de Otávio de Faria, nos põe dentro da obra de arte no seu mais alto sentido. As proporções do livro – mesmo tomado individualmente, como conjunto separado da *Tragédia Burguesa* – são das que honram qualquer literatura. E somos, logo de início, obrigados a falar do “esquema” e do

“não-esquema” em romance. Poucos escritores contemporâneos, de qualquer país, terão, como Otávio de Faria, um esquema tão fundo e tão vasto. *Tragédia Burguesa* é composto pelos romances: *Mundos Mortos* (1936), *Os Caminhos da Vida* (1939), *O Lodo das Ruas* (1942), *O Anjo de Pedra* (1944), *Os Renegados* (1947), *Os Loucos* (1952), *O Senhor do Mundo* (1958), *O Retrato da Morte* (1961), *Ângela, ou As Arcias do Mundo* (1963), *A Sombra de Deus* (1966), *O Cavaleiro da Virgem* (1970), *O Indigno* (1973) e *O Pássaro Oculto* (1979). Publicou ainda ensaios como *Cristo e César* (1937), *Fronteiras da Santidade* (1940), *Dignificação do Faroeste* (1952), *Pequena Introdução à História do Cinema* (1964) e *Novelas da Masmorra* (1966) e a peça teatral “Três à Sombra da Cruz” (1939). Contudo, no desenrolar de seus planos de narrativa, ninguém parece mais afastado de um esquema do que ele.

*O Senhor do Mundo* faz parte de uma das muitas correntes, paralelas ou trançadas, que percorrem a *Tragédia Burguesa*. É a que tem o nome de *Os Caminhos da Vida* e começou no quarto romance da série, *O Anjo de Pedra*. No final do volume, quando Padre Luís chega ao ponto máximo de sua provação, ficamos sabendo que essa vereda particular do mundo criado por Otávio de Faria terá uma continuação, no décimo segundo romance do esquema, *O Indigno*. O caráter sinfônico – não apenas no sentido musical, mas também no de padrões que se cortam, que se afastam, que se buscam – da *Tragédia Burguesa* contribui para eliminar, ainda mais, as dissimulações desse tempo particular a que pertence a ficção e onde as seqüências de acontecimentos se encadeiam num plano de criação em que o previsível, do ponto de observação em que se coloca o romancista, não prescinde do livre-arbítrio de seus personagens.

Cada participante de *O Senhor do Mundo* é uma pessoa, com problemas particulares que interessam ao romancista, mas, ao mesmo tempo, se integra num plano geral em que só os destinos contam. Padre Luís vive ligado a muitas vidas e delas faz motivo de todos os seus atos. O que deseja é salvar almas e, por isso, já desvia o romancista o curso do chamado romance “neutro”, em que a descrição procura cingir-se a um trabalho de câmera cinematográfica, que mostra apenas, sem opinião, sem intervenção. Desde o problema de Arnaldo,

está o padre envolto em destinos e neles tentando intervir. O cerne do romance, porém, é Reni, uma grande criação particular do mundo geral de Otávio de Faria. A menina que sabe que vai morrer e que tem muito daquela ingenuidade demoníaca dos livros de Dostoiévski deixa no romance a mais funda marca. Os outros, Alfredo, Franco, Dona Ana, os padres do patronato, são destinos também, e o romancista não os abandona de todo, mas é no Padre Luís e em Reni que se concentra. A luta é entre os dois. O conflito (pois é de conflito que se trata, conflito da mais antiga espécie, daquela que os gregos percebiam e que o Cristianismo desenvolveu no conceito do pecado), é o da condenação contra o que tenta salvar.

Essa identificação chega a tal ponto que Otávio de Faria tem a coragem de fazer uma coisa que amedronta a maioria dos romancistas contemporâneos: entrar no romance e dele participar, como autor, como homem. De vez em quando, o destino de sua gente lhe toca tão de perto que o narrador com ele se confunde. No momento em que Reni chega ao fim do caminho, o romancista penetra afoitamente no romance:

“Ainda a vejo nesse instante de pensamento. Ainda a vejo, enfim liberta dos inúteis cuidados e das dúvidas atrozes, pobre ser abandonado, flor de pecado, tentação e maldade. Ainda te vejo, sim, minha pequena doentia Reni, e me pergunto (ao te ver, pouco depois, coberta de lírios que são mentiras vivas no teu corpo que é pecado e só pecado), ainda me pergunto que estranho destino trouxe para o teu sangue, originariamente puro, esse tremendo veneno que à tua volta destruiu toda serenidade e toda alegria, manchando com o negror da indelével calúnia o que de mais claro havia nas águas das fontes onde bebias? Sim, ainda te vejo, minha pequena e tormentosa Reni, pranteada como uma mártir, acreditada sob palavra, e minha vista ainda se embaça ao evocar o teu vulto, instável e evanescente. E a madrugada virá e o sol iluminará o teu quarto, e muitas outras madrugadas virão e em cada uma delas o sol tornará a iluminar o teu e o meu quarto, antes que me seja dado colocar em termos claros e inequívocos o mistério irremovível

de tua natureza... A fraqueza humana? O simples pavor do ‘único animal que sabe que tem de morrer’? Ou, unicamente, essa realidade singular: o demônio – a presença dissimulada do Senhor do Mundo?”

Num romance como *O Senhor do Mundo* a linguagem deixa de ter tanta importância. E volto a pensar em Tolstói. Não que Otávio de Faria escreva mal: o que acontece é que as manipulações técnicas desaparecem diante da grandeza – pequena e misericordiosa grandeza – do livro. Os elementos de composição, as distorções e os exageros, que aparentemente não existiam em Tolstói, também faltam a Otávio de Faria. Seus olhos de escritor estão postos muito longe e não podem pensar em recursos exclusivamente literários. Até que *O Senhor do Mundo* faz alguns torneios no tempo e, com a inclusão do caso de Arnaldo, provoca um como que contraponto. Nada disso, porém, conta. O que importa é a superação do inútil que esse estranho romancista consegue promover em seu livro, construindo, sem os falsos conceitos de construção, a mais séria obra de ficção da literatura brasileira contemporânea.



## PROCESSO DA BURGUESIA

ÁLVARO LINS

*Álvaro Lins*  
(1912-1970).  
Quarto ocupante  
da Cadeira 17 da  
Academia  
Brasileira de  
Letras.

**D**iante dos romances do Sr. Otávio de Faria fico sempre imaginando se as suas idéias — as suas idéias de ordem geral, e não as suas idéias mais imediatas de ordem política — nascem dos seus sentimentos, ou se os seus sentimentos é que são provocados pelas suas idéias. Indecisão que me vem da impossibilidade de definir certos limites, da certeza de que eles se juntaram numa região humana de difícil penetração. Idéias e sentimentos se ligam como um só corpo nos volumes da *Tragédia Burguesa*, uma obra, diga-se logo, que não encontra semelhança com nenhuma outra na literatura brasileira. Não está ainda realizada, e por isso torna impossível um julgamento definitivo ou uma interpretação completa. Trata-se de um grande *roman-fleuve* projetado em quase vinte livros, sendo que alguns deles com mais de um volume. E como aconteceu com a obra de Marcel Proust, ao terminar o Sr. Otávio de Faria a sua tarefa, teremos que considerar a *Tragédia Burguesa* como um só livro em muitos volumes. Estou certo, aliás, de que a finalidade do autor se acha exatamente nesta direção. Pode-se concluir assim em face dos três livros já publicados. Logo se observa que o Sr. Otávio de Faria está trabalhando sob o efeito de uma já determinada visão romanesca do mundo, que está construindo a sua

obra dentro de um plano que tem já definidas e colocadas as suas linhas gerais. Este plano, está claro, há de ser, de vez em quando, alterado ou modificado — e sob uma dupla ordem de circunstâncias: a que surge da própria elaboração da obra e a que surge da experiência do romancista, sempre se ampliando ou se modificando na proporção em que vai avançando dentro da vida — mas com certeza se mantendo fiel a certos sentimentos e a certas idéias que determinaram a sua concepção romanesca do mundo.

Uma obra, como se vê, que traz o destino de consumir a vida inteira de um escritor. Hoje sei que a *Tragédia Burguesa* foi imaginada ainda na adolescência do seu autor, que a sua idéia antecedeu, ao que estou informado, os seus ensaios políticos, com os quais me encontro, aliás, em absoluta divergência. E acho que deve ser destacada essa circunstância para que se possa observar melhor o processo de construção dessa série de romances. Parece-me que a *Tragédia Burguesa* só poderá ser realizada integralmente se o seu autor continuar disposto a fazer dela a sua própria vida, a viver mais nos seus romances do que dentro do mundo. Já se disse a propósito da *Comédie Humaine* que Balzac não a teria escrito se a houvesse vivido. De Marcel Proust sabe-se que já estava morto para o mundo ao começar *A la Recherche du Temps Perdu*. Alguma coisa de semelhante há de se passar com o Sr. Otávio de Faria a fim de que o seu *roman-fleuve* seja realmente um corpo íntegro e completo, e não apenas um conjunto de romances fragmentários.

Ele idealizou e está realizando a sua obra ainda na mocidade; a sua vida e a *Tragédia Burguesa* vão se levantando quase juntas, apenas com a diferença indispensável de alguns anos. São duas entidades quase contemporâneas, e sente-se que estes romances já publicados não teriam sido possíveis se o Sr. Otávio de Faria não se houvesse resolvido — ou não se sentisse obrigado — a fazer a renúncia da sua vida natural em favor da vida literária da *Tragédia Burguesa*. E daí esta ligação íntima de sentimentos e ideais através de todas as suas páginas. Muito se enganará, pois, quem julgar que a *Tragédia Burguesa* visa apenas a um efeito artístico ou literário; ela visa, ao contrário, àquele plano de representação humana da literatura em que a arte passa a ser uma realidade tão independente como a vida mesma.

Chama-se *O Lodo das Ruas*, publicado este ano, o terceiro romance da *Tragédia Burguesa* (*O Lodo das Ruas*, 2 vols: Rio, 1942). Apesar da sua independência como romance, apesar de poder ser lido isoladamente, este novo livro melhor será compreendido em ligação com os dois que o antecederam (*Mundos Mortos* e *Os Caminhos da Vida*) e com os outros que já se acham anunciados. Estamos diante do espetáculo de um desdobramento da vida burguesa, contendo no seu seio os destinos individuais de vários personagens. Destinos, porém, ainda não inteiramente definidos; destinos que se podem modificar de romance para romance, em face do que existe de imprevisão e de liberdade nos atos humanos. Quase todos os personagens do Sr. Otávio de Faria acham-se ainda na adolescência, acham-se ainda nos princípios de um caminho que não sabemos bem aonde os levará. Podemos, porém, apreender a significação geral de *O Lodo das Ruas* e de certos personagens da *Tragédia Burguesa* na situação em que se encontram nos três romances já publicados. Vê-se que a *Tragédia Burguesa* está se realizando em dois planos: um plano moral e um plano social, sem que o seu autor seja propriamente um moralista ou um romancista de costumes. Há entre os dois planos a mesma relação de dependência que se deve estabelecer entre a vida moral e a vida social. Exatamente o que corrompeu e arruinou a burguesia foi a sua tentativa hipócrita de ajustar os princípios morais aos seus interesses sociais. A tragédia da burguesia acha-se hoje localizada nesse desajustamento que somente leva à morte ou à degradação. O Sr. Otávio de Faria surpreendeu assim o mundo moderno no seu movimento essencial: a *Tragédia Burguesa* representa a história de algumas figuras que se dirigem para a morte ou para a degradação, ao lado de outras que se colocaram violentamente fora da burguesia, procurando lutar para a salvação do que possa subsistir desse espantoso naufrágio.

No centro dessa história da burguesia coloca o romancista o problema do Bem e do Mal. Essa divisão, no entanto, não aparece assim muito rígida no desenvolvimento dos personagens e do enredo, o que os tornaria bastante convencionais, esquemáticos e desumanos. Não se pode conceber um

personagem que se encarne inteiramente no Bem e outro que se encarne inteiramente no Mal. Este dualismo imóvel resultaria num enjoado primarismo moralizante. O Sr. Otávio de Faria distingue com muita lucidez o que é do plano dos princípios morais e o que é do plano das ações humanas. Por isso, uma complexidade da sua obra romanesca se encontra nesse reconhecimento de muitos graus de existência entre o Bem e o Mal. As fronteiras que dividem uma zona da outra estão demarcadas na sua concepção pessoal do mundo, mas estão flutuantes, móveis e quase irreconhecíveis em certas ações e em certos personagens do romance. Há, no entanto, os que estão de um lado e do outro, os que estão se aproximando do Bem e os que estão se dirigindo para o Mal.

A *Tragédia Burguesa* já se acha bem caracterizada nesse propósito de apresentar dois mundos diferentes: o mundo de Branco e o mundo de Pedro Borges. Aliás, eu preferiria dizer um mundo de duas faces, pois continuo a sentir uma misteriosa ligação entre a realidade de Branco e a realidade de Pedro Borges. Estes dois mundos se definem desde *Mundos Mortos*, sobretudo naquela simbólica cena final da porta do cemitério no dia da morte de Carlos Eduardo. Depois da luta entre Branco e Pedro Borges, os rapazes se dividem. Um grupo segue para um lado, e o outro, para o lado oposto. Ver-se-á ainda mais claramente esta divisão em *Os Caminhos da Vida*, no qual se colocam em posição de combate as duas forças opostas e contrárias. Entre as duas, porém, levantam-se várias outras que não são propriamente conciliações ou acomodações, mas forças novas em acordo com a complexidade e a variedade da vida humana, todas girando, no entanto, umas e outras em torno de Branco e Pedro Borges. O romance *O Lodo das Ruas* conta a história de um mundo que não é de Branco; um mundo que mais se aproxima de Pedro Borges do que de Branco, embora se sinta por toda parte a sombra de um e de outro. É a história de uma família – a família Paiva – sendo ao mesmo tempo a história de um personagem: Armando. Fundem-se na mesma história o plano moral e o plano social, desde que os Paiva simbolizam, sob certos aspectos, uma família, uma classe e uma face da própria humanidade.

Armando representa um caso de desajustamento com a sua família e com a própria vida e somente no suicídio, portanto, poderia encontrar uma solução. A educação burguesa da sua família e o ambiente social da sua classe sufocaram o que havia de melhor na sua natureza humana. Enquanto a formação de Armando aproximava-o do mundo de Pedro Borges, a sua mais íntima natureza de homem colocava-o mais perto de Branco. Vemos, contudo, que Branco e Armando nunca chegaram a se entender, ambos igualmente responsáveis por essa ausência de uma tão possível aproximação. Colocados um defronte do outro, separavam-se depois cada vez mais estranhos. Estamos, nesta altura, diante do que me parece ser a idéia fundamental do Sr. Otávio de Faria como romancista: a impossibilidade de entendimento entre os homens em face da ausência do sentimento de amor. Porque o verdadeiro amor é uma raridade, o entendimento entre os homens se torna igualmente uma raridade. *A Tragédia Burguesa* está cheia de caminhos que nem sempre se repelem; que às vezes se cruzam, mas sem que se encontrem nunca. Esta idéia fundamental dos romances do Sr. Otávio de Faria fora lançada desde *Mundos Mortos*, quando escreveu: “A comunicação entre os homens é o que falta a todos os momentos, o silêncio traindo, as palavras traindo, o mundo inteiro traindo sempre que duas criaturas precisam realmente se entender.”

Este desentendimento entre os homens constitui igualmente o tema de *O Lodo das Ruas*. A família Paiva está marcada por uma força subterrânea que separa todas as suas figuras. Todos substituem o sentimento do amor pela exacerbação do sexo, uma substituição que se espalha por todo o romance e explica o *désarroi* da família Paiva. A distância que se estabelece entre o Coronel Paiva e D. Laura passa para os filhos como um legado. Cada um vive o seu próprio destino particular, sem qualquer comunicação com os outros, mesmo naquelas ocasiões em que todos se reúnem obrigatoriamente.

Um destes destinos isolados, um destino correndo para a morte sem que ninguém o perceba, é o de Armando, interrogando aos vinte anos: “Teria enlouquecido ou era um fantasma, um morto em trânsito pela vida dos outros?” Tudo na natureza humana de Armando indica a possibilidade de um entendi-

mento com Branco, de uma salvação para o mundo de Branco. Contudo, este entendimento fracassa sempre. Toda a história de Armando tem a propriedade de indicar como um gesto de verdadeiro amor entre os homens poderia unir as duas faces do mundo, as duas faces que são vistas como irremediavelmente opostas. Escreveu George Moore que “o dom de contar a mesma história sob uma dupla forma revela o verdadeiro artista”. Esta qualidade de artista se encontra no Sr. Otávio de Faria como romancista. A *Tragédia Burguesa* está constituída de uma mesma história que parece desdobrada em duas porque se acha observada e narrada sob dois ângulos diferentes. Podemos ver assim as duas faces de um mesmo mundo, ao mesmo tempo que os gestos, as palavras e os atos que se acham de um lado e do outro. E em momento nenhum o Sr. Otávio de Faria se comporta como um simples espectador. Não olha nunca o mundo como um espetáculo do qual se sentisse um observador distante. Esta é a razão com certeza por que se coloca sempre na região da tragédia. Não existe na sua obra nenhum vestígio de humor, nenhum vestígio daquele humor que é próprio dos seres que sabem ver de longe. Nenhum dos seus personagens se torna propriamente ridículo, por mais que a sua condição esteja exigindo este resultado. Aqueles que mais se rebaixam permanecem apenas desgraçados e miseráveis. Veja-se o personagem Raul, por exemplo, sendo suficiente compará-lo com o personagem Charlus, de Marcel Proust. É que o temperamento do Sr. Otávio de Faria se revela essencialmente trágico, o que decorre da sua certeza de que sobre os gestos mais simples ou sobre os atos mais inferiores está pairando a misteriosa sombra de Deus. Por isso, o romancista não se coloca numa atitude farisaica em face do que ele próprio chama “a imensa tristeza que é a natureza humana”. Ele tudo procura compreender, identificando-se com a miséria da natureza como alguém que sabe estarmos todos comprometidos numa responsabilidade que é contemporânea do nascimento do homem. Não se aproxima dos homens nem com displicência nem com humor, mas com um duplo e às vezes desencontrado sentimento de solidariedade e de revolta. O seu pessimismo, a sua visão noturna da vida tem origens mais profundas que as da inteligência. Aproxima-se dos homens como Pascal, de quem retirou esta pro-

posição que serve de epígrafe à *Tragédia Burguesa*: “*Je blâme également, et ceux qui prennent parti de louer l’homme, et ceux qui le prennent de se divertir; et je ne puis approuver que ceux qui cherchent en gémissant.*” Lembro mais uma vez o nome de Marcel Proust, mas para marcar uma diferenciação. Também Proust tornou-se um revelador da miséria da natureza humana. Na sua obra, porém, não existe qualquer preocupação de ordem moral, toda ela se concentrando mais sobre a memória do que sobre a consciência. A consciência, ao contrário, constitui um elemento dramático sempre presente na obra do Sr. Otávio de Faria. Através dela é que se explica o seu conhecimento da natureza humana. Na verdade, o que se admira em primeiro lugar durante a leitura da *Tragédia Burguesa* é a capacidade com que o romancista sabe ver o que há de mais profundo na vida interior dos seres humanos. Um conhecimento que não se aprende em parte nenhuma, que não se conquista nem mesmo com a observação minuciosa de uma vida inteira. Ele constitui um privilégio da intuição artística, a iluminação de um caráter de romancista. O Sr. Otávio de Faria movimenta todos os seus personagens com uma segurança e um domínio que logo o caracterizam como um romancista de poderes e recursos excepcionais. Passando da angelitude até a animalidade, o autor vai revelando a consciência que se debate em atos e pensamentos. Parece-me impossível, por isso, realizar qualquer operação no terreno das exemplificações. Nem sequer se poderá resumir para o leitor o que seja o drama da família Paiva ou da situação romanesca que a representa. É que *O Lodo das Ruas* está construído de maneira que impossibilita qualquer síntese ou qualquer propósito de transmitir detalhes. Das suas mil páginas não existe uma única cena, um único personagem, uma única palavra que não seja de necessidade obrigatória para a compreensão e o sentimento da obra em conjunto.

Estamos agora diante de um aspecto muito discutido desta obra: o da sua técnica e o do seu estilo. Bem sei que o Sr. Otávio de Faria apresenta certos defeitos de técnica e de estilo, mas não creio que eles sejam os que se indicam mais geralmente, ou que possam ser julgados sob critérios comuns. Não acredito, por exemplo, que seja um prejuízo a extensão dos seus romances, nem que obteriam mais resultados se fossem mais concentrados. Ao contrário: o

seu resultado mais eficiente, como técnica, decorre da sua extensão, da lentidão da narrativa, da conjunção de minúcias e detalhes. Estou certo de que, para atingir todos os seus efeitos, *O Lodo das Ruas* tinha realmente necessidade das suas mil páginas. Eram necessários todos os seus episódios miúdos, todos os seus diálogos, todas as suas repetições de detalhes e de palavras para que tivéssemos a revelação em conjunto do caráter de Armando e do ambiente social da família Paiva. “Eles revelam o que há de essencialmente dramático nas realidades banais de todos os dias” – escreveu H. L. Mencken a propósito de Balzac e Thomas Hardy. Podemos dizer que uma finalidade semelhante é a que visa a alcançar a *Traquédia Burguesa*, sobretudo num livro como *O Lodo das Ruas*. Ao estilo do Sr. Otávio de Faria caberá outra observação. Diz-se, por toda parte, como lugar-comum, que o Sr. Otávio de Faria escreve mal, que tem uma forma detestável. Ainda neste ponto sinto a necessidade de fazer uma distinção. Pode-se admitir que sua forma de expressão não se reveste de uma convencional beleza artística nem se apresenta agradável para um primeiro encontro. Na verdade, é sempre com dificuldade que se faz a leitura das primeiras páginas dos seus livros. Não creio, porém, que esta verdade signifique uma deficiência, sendo antes uma virtude da sua personalidade que não se oferece senão aos que estão em condições de compreendê-la. Uma dificuldade e uma virtude proustianas, como se sabe. Depois as dificuldades todas desaparecem na proporção em que se avança na leitura. Não se deve esquecer, além disso, que o romance tem o seu próprio estilo, ou mais ainda: que todo romance em particular tem o seu estilo em acordo com a realidade que está exprimindo. Um personagem terá que falar nos seus diálogos e se exprimir no seus pensamentos em acordo com as suas próprias condições e o seu próprio caráter. Parece-me, assim, que há uma harmonia entre o estilo do Sr. Otávio de Faria e a realidade humana e literária da *Traquédia Burguesa*. E não devemos condenar, como mau ou inexistente, aquilo que apenas tem um caráter diferente, aquilo que apenas está fora do nosso gosto de hábito e de rotina. Da técnica sem controle e do estilo sem gramática do Sr. Otávio de Faria julgo exatamente assim: que não são condenáveis, mas diferentes. O que se pode provar com a verificação de que nem a sua técnica nem o



seu estilo impedem a revelação da realidade humana e literária que se encontra na *Tragédia Burguesa*, o que aconteceria inevitavelmente no caso contrário. Lembro além disso aquelas páginas em que o romancista suspende a narração para debruçar mais diretamente, mais pessoalmente sobre o destino de seus personagens. Por exemplo: a sua visão antecipada do destino de Silvinha, as reflexões sobre a incompreensão de Branco e Armando, as meditações com que encerra o romance. Páginas todas que revelam um estilo não só de romancista, mas de verdadeiro escritor. Confesso, aliás, que após a leitura de *O Lodo das Ruas* senti alguma coisa mais do que o movimento de admiração que sempre provoca um livro de qualidades acima do comum; confesso que me senti comovido diante deste quadro que se poderia chamar “a miséria da natureza humana” e que se acha levantado numa construção romanesca que desafia o tempo.

## A ARAGEM METAFÍSICA DO ROMANCE DE OTÁVIO DE FARIA

TARCÍSIO PADILHA

Ocupante da  
Cadeira 2  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

Otávio de Faria nasceu nas Laranjeiras, no Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 1908. Filho do Acadêmico Alberto de Faria, autor de uma famosa biografia de Mauá, e de Maria Teresa de Almeida Faria, filha de Tomaz Coelho e Almeida, Ministro do Império e fundador do Colégio Militar, sua vida transcorria entre o Rio de Janeiro e a cidade imperial de Petrópolis e, mais tarde, também em Teresópolis. Na cidade imperial viveu em casa tombada pelo patrimônio histórico que pertenceu ao Barão de Mauá, antes de ser adquirida pelo seu pai. O próprio Otávio desenhou o seu mundo:

“Meus cunhados Afrânio Peixoto e Alceu Amoroso Lima e a grande companheira de leituras e passeios, (minha irmã) Heloísa..., somados ao exemplo e carinho de meus pais e à afabilidade do mundo familiar, representaram o quadro quase completo das relações humanas de minha meninice. Não tive nenhum amigo na infância.”

Conta Alceu Amoroso Lima que Otávio, em tenra idade, brincava com formigas e por um telescópio contemplava as estrelas do céu.

Introvertido, tímido *à outrance*, o romancista carioca vivia em seu mundo interior, parecendo concentrar-se para cumprir seu fecundo destino de escritor, um dos mais talentosos ficcionistas de nossa língua. Afrânio Peixoto desposou sua irmã Chiquita em 1914 e, quatro anos mais tarde, Alceu se casará com sua irmã Maria Teresa. A introversão do patrono da nova cadeira era patente. Morava com sua irmã no morro da Viúva. Lá foi entrevistado por Marisa Raja Gabaglia: “Você é casado?” Resposta: “Não. Não houve ocasião. Acho que teria dado certo.”

A adolescência iria mudar este quadro de isolamento infantil, incorporando numerosos amigos que haveria de conservar ao largo de sua vida de quase 72 anos. Os autores mais afeitos ao gosto infantil e juvenil cederão lugar, dentre outros, a Byron, Shakespeare, Victor Hugo, Dostoiévski.

Concluiu seus estudos primários e secundários no Colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, dos padres barnabitas, de 1922 a 1926, e sua formação superior se deu na Faculdade Nacional de Direito, de 1927 a 1931 – ano em que se firmou como escritor, mercê da publicação de *Maquiavel e o Brasil*.

Sua personalidade introspectiva jamais o impediu de se firmar como líder intelectual que foi, já durante o curso de Direito, quando adentrou o Centro de Estudos Jurídicos e Sociais (o famoso Caju), com a apresentação de uma tese sobre “Desordem no Mundo Moderno”. Nele figuraram intelectuais de valor inquestionável como San Tiago Dantas, Antonio Galloti, Chermont de Miranda, Américo Lacombe, Helio Vianna, Thiers Martins Moreira, Álvaro Penafiel (meu padrinho), Vinicius de Moraes, Plínio Doyle, Mario Vieira de Melo, Clovis Paula da Rocha, Almir de Andrade e muitos outros escritores.

Havendo se imposto a intelectuais de elevado corte no início de sua fecunda vida literária, Otávio porejava uma seriedade madura e, por esta razão, se manteve distante de polêmicas, preservando a sua vida interior a alimentar os seus escritos. Sua liderança não era apenas política, mas também artística, no sentir de Francisco de Assis Barbosa.

Seu cunhado Afrânio Peixoto foi um mestre para o jovem escritor. Cinema e literatura se imiscuíram em sua biografia mercê de forte influxo de Afrânio. A Alceu Amoroso Lima, Otávio deve, entre outros ganhos, a revelação de Léon Bloy.

Otávio assente que “depois de Nietzsche, foi o encontro mais importante de minha vida. Pode parecer estranho eu gostar de dois autores tão opostos, tão irreduzíveis, diferentes”.

Léon Bloy, o trágico romancista gaulês, viveu a aventura solitária e também solidária com sua mulher e filhos. Otávio de Faria deixou-se imantar por seus escritos, parecendo redigidos com uma pena embebida em sangue. Afonso Arinos de Melo Franco obtempera que Otávio, em seus romances, havia rompido com a inocência, mas não com a pureza. Daí o porquê da menção privilegiada em sua obra à palavra fulgurante de fé, de entrega e de sofrimento existencial. Bloy escancara a alma, deixa-a inundar de lucidez, ao declarar enfaticamente: “Só há uma tristeza: a de não sermos santos.” Nada mais apropriado e ajustado ao perfil espiritual de Otávio e de muitas de suas personagens. A perfeição nos acena de longe, nós nos encaminhamos para o grande encontro. Ela não nos acolhe em seu regaço. Otávio sabe que ela é inatingível, que o embate entre as potências *praeter* ou sobrenaturais propendem para dominar nosso espírito, a nossa carne, nossos instintos, nossas paixões. A perfectibilidade irrompe como limite natural, delineando as fronteiras de uma santidade frustrada. O romancista nos propõe, segundo Alceu, solução dramática, espiritual e sobrenatural aos desafios existenciais que ele mesmo cria e ocupam todos os espaços de nossa intimidade.

No dia 17 de outubro de 1980, Otávio de Faria participava de um almoço de atribuição do prêmio literário Fernando Chinaglia, no clube Ginástico Português, quando sobreveio um derrame cerebral fatal. Otávio partiu para a eternidade legando-nos uma obra portentosa.

Qual o perfil existencial de Otávio?

Eis como ele mesmo se define: “Sinto-me cristão, católico, católico mesmo, até às entranhas e no sangue que me corre nas veias.” E mais: “Sou um católico que é ou pretende ser romancista.”

Coisa totalmente diferente, me parece. Um autêntico romance não deve ser “católico”, isto é, visar a fazer moral católica – que é matéria dos manuais de apologética. Acontece, porém, que se o romancista, pessoalmente, for católico, e se escrever com total sinceridade, fatalmente seu romance terá de ser classificado como “católico”. Testemunhando sua verdade íntima, sendo absolutamente sincero na forma como mostra o mundo – o universo que Deus criou – e, sobretudo, como funciona, como se afasta e como se aproxima de Deus, de suas leis, o romancista estará certo, mas não poderá deixar de ser classificado como “romancista católico”, ou melhor, como um romancista que é católico.

Dedicou-se plenamente à sua vocação de escrever, como Marcel Proust e, no Brasil, Antonio Carlos Vilaça. O múnus de escritor sufocou, com plena consciência dessa opção, quaisquer outras possibilidades de seu viver.

Comenta-se o estilo octaviano apontando-lhe um certo desleixo. Otávio não se defende. Apenas acentua o empenho de seu viver-escrevendo: “Trabalho muito, mas trabalho quando quero e sem nenhum horário rígido, prefixado.” E adiante, assente: “Uma literatura com alma pode dar-se ao luxo de descuidar-se em alguma medida da perfeição do estilo.”

Mário de Andrade, após ler *Mundos Mortos*, o primeiro volume da *Tragédia Burguesa*, editado em 1937, escreveu a Otávio: “Seu livro é muito bem escrito, numa linguagem natural que a gente nem percebe que é boa, tanto faz ela em não aparecer.”

Antonio Carlos Vilaça no mesmo sentido sustenta que “há alguma coisa de definitivo num texto, mesmo imperfeito, mesmo inacabado”, para acrescentar “a arte literária requer uma espécie de liberdade interior”.

Os reparos ao estilo de Otávio são recorrentes. Uma ou outra exceção confirma o veredicto. É bem de ver que a espontaneidade no ato de escrever é co-natural à obra de Otávio. Ceder aos rogos de um purismo neste caso talvez

equivalesse a lhe malbaratar a criatividade. Só o impulso de transferir para o papel as emoções, os sofrimentos pungentes, os dramas de consciência no preciso momento de seu nascimento poderia ditar regras ao autor.

Foi copiosa e farta a colaboração de Otávio de Faria em revistas e periódicos. *A Ordem*, do Centro Dom Vital, fundada em 1921 por Jackson de Figueiredo, passará a receber a colaboração de Otávio a partir de 1927. *A Literatura*, dirigida por Augusto Frederico Schmidt, abriu as portas ao romancista carioca com sua crítica literária e de cinema. *Letras e Artes*, *Leitura*, *Revista Acadêmica*, *Boletim Ariel*, *Pelo Brasil*, *Hierarquia*, *Revista de Estudos Sociais* e *Panorama* acolheram escritos do romancista que madrugara para as letras.

Suas primeiras obras respiram temáticas de cunho marcadamente político: *Maquiavel e o Brasil*, (1931) e *Cristo e César* (1937). O livro *Destino do Socialismo* (1933) recolheu as surpresas da era das ideologias e processou as confidências políticas de Otávio. É bem de ver que o autor partiu de convicções socialistas para, logo após, com elas romper e, numa época de opções radicais, ancorar no porto do outro lado de sua visão inicial.

A ideologia pende para a adoção de certezas, por constituir vezes sem conta um sistema apriorístico e até acrítico de idéias de deficiente organicidade. Havendo se desligado do socialismo, passou Otávio a lhe ver os escolhos e as deficiências estruturais. Criticou igualmente o liberalismo, aí restringindo seu espaço de escolha política.

Na década de 1930, Alceu, com sua persuasão consistente, desviou o jovem escritor da militância convidativa e o romancista enveredou definitivamente para a sua genuína vocação de romancista – uma vitória da literatura. O ciclo político manifestado nos bancos universitários, e que prosseguiu com a publicação dos três livros citados, haveria de ceder decisivamente com a publicação do primeiro dos 15 romances que compõem a obra imortal de Otávio, *Tragédia Burguesa*. O envolvimento com temas políticos nunca o levou à militância. Foi talvez um passo ideológico, numa curva da história em que as escolhas eram radicais de um lado e de outro dos extremos em conflito, nesta espécie de hemiplegia na expressão de Raymond Aron. Em seu discurso de posse na Acade-

mia Brasileira de Letras, Otávio de Faria explicita a sua verdadeira prioridade, aquilo que constitui o solo preferencial de seu caminhar existencial: a defesa do Espírito.

Neste primeiro período de sua fecunda vida intelectual, Otávio se empolgou com a nova arte: o cinema. Em *Fan*, órgão oficial do Chaplin Clube, que havia fundado, publica dois ensaios, “O Cenário e o Futuro do Cinema” e “Significação do Far-West”, respectivamente em 1928 e 1930 e, em 1964, publicou *Pequena História do Cinema*. Imaginou os passos do progresso humano e se fixou nas surpresas que adviriam da sétima arte. Seguiu a palavra de Bergson: “O mecanismo de nosso conhecimento é de natureza cinematográfica.” Daí seu fascínio por Chaplin que costumava afirmar que “dar voz ao cinema é o mesmo que colocar palavras numa sinfonia de Beethoven”, para acrescentar “estão arruinando a grande beleza do silêncio”.

Otávio não via diferença entre escritores e diretores de filmes, ambos contribuindo igualmente para a cultura. Além de ser a arte do século XX, o cinema é testemunho da liberdade humana.

Houve um interregno no caminho de Otávio ao se lançar à desafiante tarefa de dramaturgo, quando publicou *Três Tragédias à Sombra da Cruz* (1939).

De minha parte, julgo quase impossível para um cristão cavar fundo, com sua pena, o mistério da cruz, tal o envolvimento ontológico do escritor com a dimensão do desafio. Otávio enfrentou o óbice visceral e produziu três tragédias à sombra da cruz.

Das três, *Judas* é a mais comovente. Nela, o dramaturgo recolhe as fortes emoções que povoaram a alma de Judas. Seus pais são as personagens principais. Simão de Iscariotes, pai de Judas, sem atentar para a transcendência da traição, ante-sala do magno acontecimento da história dos homens, diz ao filho “amanhã não te lembrarás de nada”; “tudo se esquece, filho... Tudo... Nada fica no coração dos homens por muito tempo”. “Nem o remorso, nem o sofrimento, nada...” Mas Judas processa a sua tormenta: “A face do Mestre, a face beijada por mim, não me sai dos olhos...”; “Meu desespero é maior do que qualquer esperança.” Teologicamente está fixado o limite que nem Deus pode

transpor. O perdão é pleno para quem se abre ao amplexo do amor divino. A rejeição total da mão estendida para o perdão exclui o homem do espaço da recuperação moral e espiritual e sela o divino respeito pela liberdade conferida aos mortais.

Mais uma vez, em seus escritos Otávio confere ao homem o recanto da escolha plenamente assumida e o desdobramento existencial que dela decorre.

Otávio tinha verdadeiro fascínio pela poesia. Parafraseando Nietzsche se pergunta: será que “nós temos a poesia para não morrer da realidade?” O romancista e crítico aproxima a poesia do sofrimento, chegando a avançar que “o poeta é um enviado que vem de Deus aos homens para lhes contar o seu sofrimento, a sua caminhada pela terra”. Assim se confere ao poeta uma missão sagrada.

Em seu livro *Dois Poetas* (1935), Otávio desvela a contribuição de Augusto Frederico Schmidt e de Vinicius de Moraes. Os aplausos ao *Canto da Noite* (1934) suplantam os limites da generosidade: “Não me resta a menor dúvida – dos livros de poesia escritos na nossa língua – dos que eu conheço pelo menos, e dos vivos como de mortos – *Canto da Noite* é o maior.”

Talvez o entusiasmo promanasse da consciência do romancista de que nele estivesse embutida a vocação de poeta que não emergiu. Afinal, a poesia não se confunde com o versejar. Versos vazios de poesia se acumulam em antologias à espera do ostracismo.

Otávio, com seu suporte filosófico, bem sabe que não se podem impunemente segregar poesia e filosofia como se foram universos impossíveis, medindo apenas a distância entre a metáfora e o conceito.

É o momento de abordarmos a grande obra da vida do romancista carioca: a *Tragédia Burguesa*, o cerne de seu legado.

Essa monumental obra, em que pôs todo o seu engenho e arte, foi prevista para 20 volumes, depois reduzida a 15. O plano estava concluído quando da publicação do primeiro volume, *Mundos Mortos*, em 1937. Trata-se do mosaico mais completo da sociedade carioca dos anos 20 e 30. Ao primeiro romance haveriam de seguir-se *Os Caminhos da Vida* (1939), *O Lodo das Ruas* (1942), *O*



*Anjo de Pedra* (1944), *Os Renegados* (1947), *Os Loucos* (1952), *O Senhor do Mundo* (1957), *Atração*, *O Retrato da Morte* (1961), *A Montanheta*, *Ângela ou As Areias do Mundo* (1963), *A Sombra de Deus* (1966), *O Cavaleiro da Virgem* (1971), *O Indigno* (1976), *O Pássaro Oculto* (1979). *Atração e a Montanheta* somente foram publicados após a morte de Otávio.

Este painel literário se alça a um patamar universal pela temática profundamente humana que a impregna e não pelo momento fugaz de uma crise da burguesia carioca das décadas de 1920 e 1930. Suas personagens ganham vida na pena ágil de Otávio, por maneira a que os reconheçamos como se foram seres vivos diante de nós, com suas paixões, seus dramas de consciência ou sua inconsciência ética, e até seu intento por vezes angélico de perfeição. Todas as paixões humanas aí são desentranhadas, vividas ante nossos olhos atônitos, que não desgrudam da leitura que abrasa a alma do leitor, que acompanha com frêmito o desenrolar de biografias sempre à beira do precipício, a sinalizar situações-limite, tal a dramaticidade de seus impulsos voltados para uma negatividade que parece tantas vezes impor-se a seres humanos desamparados de esperança e mais propensos a sorver o cálice existencial bem amargo que lhes é ofertado. A fé, a paixão, o amor verdadeiro, o adultério, o aborto, a dedicação, o perdão, a graça, o pecado, compõem com os matizes diferenciais das personagens esculpidas com invulgar mestria a nos revelar a grandeza e miséria do homem.

A obra ciclópica mescla com originalidade os grandes temas da interioridade pessoal e os desvãos da vida social, numa rara harmonia de tratamento psicológico com a visão global da sociedade em processo de decadência moral e espiritual.

Pela vastidão e profundidade do projeto, *Tragédia Burguesa* pode ser comparada ao painel de grandes romancistas como Balzac, Proust, Faulkner, Dostoiévski. Por suas páginas, as personagens Branco, Carlos Eduardo, Padre Luis, Remi, Pedro Borges, Ivo, Ângela, Lisa Maria e dezenas de tantos outros desfilam com suas entranhas cinzeladas com tal vigor que passam a viver conosco ao longo da vida, até porque o projeto nasceu no dealbar da

trajetória do autor, já inteiramente concebido. Durante décadas Otávio nos manteve atentos à sua grandiosa obra romanceada, iniciada em 1937 e concluída em 1977. Quarenta anos de plena dedicação e mesmo devoção ao seu gigantesco projeto o consagrou como um dos maiores romancistas brasileiros. Mesmo quando apenas os dois primeiros volumes da grande obra haviam vindo a lume, já Mário de Andrade, emitiu o juízo altamente encomiástico ao *opus magnum* de Otávio de Faria: (ele) “já nos deu dois romances de grande valor, obras que pela sua originalidade e força criadora estão entre as principais da nossa ficção. Só nossa?”

Muitos críticos se debruçaram sobre a obra ficcionista de Otávio de Faria. Seu amigo fraterno, Adonias Filho, soube captar a riqueza metafísica do romancista, ao sublinhar “o encontro de Otávio de Faria com a ficção existencialmente inquiridora e contemporânea de Mauriac, Bernanos, Chesterton, Graham Greene”. E situa a criatura “na condição de sofrimento entregue à própria liberdade para a salvação, herdeira de pecados, solidão e angústia”. Assinala ainda que “o ficcionista se move em torno de um valor ético, de uma consciência moral e de um sentido psicológico que se associa à introspecção. E é a introspecção que, provocando um certo impulso metafísico, conduz o romance em direção ao roteiro de Deus, sua motivação fundamental. O romance... dirige todos os seus movimentos para Deus”.

Vilaça aponta três figuras mais expressivas do mundo mural de Otávio: o padre, o adolescente, o demônio. E continua o saudoso escritor,

“o demônio não é folclórico, mas teológico, tragicamente verdadeiro sem uma negatividade absoluta, em seu élan de tudo pervadir, até as entranhas da alma humana, neste mister poderoso de aluir as bases da condição humana, retirando-lhe a razão de ser”.

Deus e o demônio terçam as armas e afinam sua acuidade para mais bem inspirarem o humano agir das personagens. É onde se reflete o influxo de Georges Bernanos e Julien Green no desempenho ficcionista de Otávio e por

ele de certo modo reconhecido. Escreveu o autor em *A Ordem*, órgão do Centro Dom Vital: “A religião de Bernanos procura mostrar Deus e o caminho do paraíso. A de Green o diabo e o caminho do inferno.”

Ao tratar da composição romanesca em Otávio de Faria, Eduardo Portella lhe reconhece o alcance metafísico, sem descuidar do sentido social e da “fruição dramática”. Realça o esforço octaviano para “resistir à derrocada do espírito nas malhas da razão instrumental”, num mundo empobrecido por perdas do paraíso, das ilusões e da linguagem, das ideologias. Em uma simples frase, Portella resume com raro senso de penetração crítica, ao assentir: “O que a ideologia desfez, a arte refez.”

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Otávio sintetiza o seu escopo fundante:

“No pequeno horizonte de minha visão pessoal, outro ideal não tive, em toda a minha já hoje longa vida, senão esse de viver sem trair o espírito, de manter sempre acesa essa fidelidade que aprendi no berço e que meus mestres, os de meninice e como os de maturidade, os de vida ensinada como os de vida vivida, sempre me fizeram colocar acima de tudo [...]

Minha geração foi uma geração que lutou, que sofreu, que sangrou, que se consumiu nessa batalha em torno da fidelidade ao espírito. E, se muitos erros cometeu, ao se deixar levar a posições extremadas quase inumanas às vezes, freqüentemente fronteiriças dos piores abismos – os que ladeavam a direita e os que ladeavam a esquerda – não duvideis, um só instante, de que somente uma preocupação a norteava: essa obsessão intemorata na defesa do Espírito.”

O mosaico complexo dos dramas que se entrelaçam apontam para um realismo subjetivo, na expressão de Alfredo Bosi, mas que, a meu juízo, não descarta o enfoque social que se percebe em torno da introspecção predominante.

Há uma riqueza de personagens que habita o universo romanesco de Otávio: Branco (o sofrido ser em busca de uma perfeição impossível), o Padre Luís

(o conselheiro de todos, a absorver os dramas dilacerantes dos personagens que nele perseguem o intento de encontrar uma paz já então inatingível), Paulo Borges (o sedutor insensível aos mínimos reclamos éticos), Ângela (a moça solitária prestes a se deixar envolver em tramas diabolicamente arquitetadas), Reni (a infeliz encarnação do mal, alma catalizadora do Senhor do Mundo), Carlos Eduardo (um adolescente que desapareceu conservando a sua inteireza), Ivo (flutuando entre os degraus do pecado como forma de alcançar, adiante, a possível perfeição) e dezenas de outros figurantes da tragédia esmiuçados pelo romancista.

Branco é nome indicativo de um roteiro existencial. Fala da pureza ansiada, só detectada nas fímbrias dos romances de Otávio. É o adolescente que timbra em viver a retidão moral, um jovem católico impregnado pela busca de perfeição, sabendo embora que os seus pares não haverão de poupá-lo do rodamoinho das paixões, nem ele conseguirá distanciar-se da negatividade que envolve toda uma geração da classe burguesa. Ivo parece empreender a mesma caminhada. Mas o autor nos adverte, num cotejo entre Branco e Ivo:

“O que Branco não compreende em relação a Ivo é que Ivo pertence a essa espécie de pessoas que precisam experimentar, um por um, todos os caminhos errados para então, no final, aceitar livremente o caminho certo (conclusão que, naturalmente, só se tira depois que se acaba de ler toda a *Tragédia Burguesa...*). Mas Branco, que pensa um momento nisso, logo no início, não pode compreender esse modo de ser de Ivo. Experimentar todos os caminhos significa, para Branco, perder-se, perder-se inevitavelmente. Pois ele pensa, de acordo com a sua natureza, que, na prática, o número de caminhos do mal é infinito. Uma série de combinações misteriosas faz com que nunca ninguém (assim pensa Branco, sempre de olhos abismados na sua natureza) chegue a considerar esgotados os caminhos do mal. E recomeça sempre. E não se salva nunca. Inútil insistir: basta lembrar que, para Branco, o grande perigo é justamente sair do caminho certo.”

Carlos Eduardo foi ceifado em sua inocência e, na visão cristã, a perda implica redução humana significativa. É a comunhão dos santos, vaso comunicante entre todos os homens neste sobe e desce da contradição que permeia a terra dos homens.

Padre Luis está numerosas vezes no olho dos furacões que ocorrem à sua volta neste auto-aniquilamento da burguesia, sim, mas, sobretudo, de almas jovens que jamais encontram a paz, fruto de uma ordem interior buscada, porém nunca alcançada. Parece haver uma dicotomia, ou melhor, um maniqueísmo vindo de Pascal e que vincou o tecido existencial de Otávio, transplantado para as folhas em branco. Antonio Carlos Vilaça atira a barra mais longe e chega a falar de jansenismo presente na visão cristã de Otávio. Ou então, como se o romancista vivesse circundado pelos muros da fortaleza de Carcassone, plena de cátaros a secretar como albigenses que eram a heresia tisonada de maniqueísmo, e haja sido assediado sem proteção diante da sedução do Senhor do Mundo. Como todos os reducionismos a propensão em abrir espaço para o demônio se mostra nos romances de Otávio com todo o seu cortejo de jogos em que a sedução prima sobre as demais manifestações da imperfeição conatural aos homens.

As dicotomias cristalizam o real, impedem o espírito de navegar em águas mais amplas e abertas a um olhar perquiridor preñado de profundidade. Aqui, não. É o padre Luís vivendo as tragédias de uma classe burguesa em processo de autoflagelação permanente. Em sua solidão, o reverendo recorre a todos os argumentos e mesmo se vale de artificios para redesenhar algumas almas (na maioria jovens), jovens que buscam ou pressentem a aproximação, não de uns seres abstratos, com que Aristóteles nos presenteou, e sim à cata do Deus vivo e não do Deus dos filósofos. O padre acolhe confidências, numa escuta privilegiada. A verdade é que o sacerdote vive a sua *via crucis*. As personagens são as estações que o católico persegue nas igrejas e capelas a nos falar a linguagem do sofrimento ontológico de muitos que vivem, pascalianamente, gemendo, nesta certeza paulina de que a crucificação de Jesus Cristo está em marcha. Nós a estamos completando diuturnamente. Assim, Ele está a nosso lado, em vigília e

na acolhida da misericórdia. Branco, Pedro Borges, Ângela, Rení, Ivo, Lisa Maria, Paulo Torres e tantos, tantos outros recorrem ao padre Luís, cuja alma se despedaça no silêncio de seu refúgio em que a reflexão sobre os destinos que transitam pelos corredores de seu *habitat* faz contraponto com suas preces tingidas do sangue das dores, melhor dizendo, do lodo das ruas.

Otávio se imiscui na narrativa e o faz com vigor. São momentos ou instantes privilegiados em que a tragédia firma o seu domínio e parece aluir as bases de sustentação das personagens. É como se ele, com sua interveniência, esperasse trazer um halo de paz às almas sofridas, às carnes dilaceradas, aos espíritos flutuando sem destino ao sabor de suas paixões incontidas e incontroláveis. Corre um frêmito qual grito de socorro e o escritor comparece em lágrimas à cena do romance e lhe empresta a sua solidariedade, feita de permanente atenção à alteridade. Parece em tais momentos que a fé se estiola no palco escuro em que a vida não mais clama por si mesma, mas se entrega perdida aos ventos impiedosos do tempo vivido, da culpa que teima em habitar o coração das personagens, da malignidade que emerge dos dramas pungentes que bosquejam a arena do romance-mar. O mal por tal maneira se insinua e mesmo por vezes domina o cenário que somos tentados a cuidar que o Senhor do Mundo já não deixa espaço para o Bem. Com Otávio, o demônio faz sua entrada na literatura brasileira, como sublinhou Vilaça. E nós adicionaríamos: pela porta da frente. Já o Deus escatológico comparece como um centro das súplicas, das preces sofridas e do conselho do padre para prosseguir na caminhada em que encontra muitos ouvidos moucos, já desembarcados do sentido da vida, despovoados axiologicamente porque entregues à desesperança.

O embate entre a luz e as trevas cifra e mesmo perpassa o projeto global e nos aponta para as fronteiras da santidade, convite aberto a todos, mas de difícil praticagem.

Otávio, ao buscar os caminhos da vida – para ele, da santidade –, respira as dores do mundo, mergulha na condição humana e parece secretar um certo pessimismo cristão. Pudera, não foram Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Bloy os seus inspiradores mais freqüentes?

Otávio mergulhou nas profundezas do mistério existencial e parece se identificar com as personagens, designadamente Branco. Diz ele: “Muitas vezes me pergunto se não estou caminhando para fazer de Branco eu mesmo. Vou, aos poucos, metendo no personagem tantas coisas que são minhas – e que não estavam absolutamente no personagem inicial – que não sei como acabará.”

As dimensões multifárias da cultura de Otávio nunca obscureceram a sua vocação medular de romancista, para quem “o verdadeiro romancista não morre. Se morreu, não era romancista”. Assinalamos o pessimismo cristão de Otávio, que tangencia o desespero. Este terá sido o vinco de seu recado. Mas, ao fim da obra ciclópica, no fecho do último volume da *Tragédia Burguesa*, Otávio se vê diante de Branco, na prisão, ele o cavaleiro da Virgem, o ser vocacionado para a santidade sofrida, e se insinua na gravidade do momento uma res-tia de luz e o jovem prossegue em sua oração “cada vez mais longe do mundo, da lógica ensandecedora dos seres. É quase madrugada. E, a seus pés, desfeito, jaz o Príncipe do Orgulho... É cedo, é manhã quase, é aurora... e os pássaros já começaram a cantar, em mim, em todos nós”.

O romancista excepcional nos confia, nas derradeiras linhas de sua majestosa contribuição literária, a mensagem de que o mal, no início de um novo dia, terá sido ultrapassado e a aurora firmado o seu vigor. E, agora sim, os pássaros poderão cantar livremente simbolizando, mesmo no fundo do abismo, a Presença pela qual almejam as almas sequiosas de amor, esperança e justiça. Esta foi a derradeira mensagem de Otávio de Faria, ora homenageado, no centenário de seu nascimento.



Alberto Torres



# Alberto Torres

ALBERTO VENANCIO FILHO

Ocupante da  
Cadeira 25  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

**E**u não falaria hoje apenas do grande pensador político senão do fundador desta Casa, não fosse a peripécia da história.

De fato, às tentativas frustradas de Afonso Celso no Império e à sugestão de Medeiros e Albuquerque na República, coube a Lúcio de Mendonça a iniciativa da fundação desta Casa, ao pedir o apoio de Alberto Torres, então ministro da Justiça.

Na correspondência entre os dois, em 9 de novembro de 1896, Lúcio de Mendonça sugeria ao ministro a fundação da Academia no dia 15 de novembro. Chegou a redigir o decreto de criação, bem como o decreto de designação de Machado de Assis como o primeiro acadêmico.

E o futuro Acadêmico Valentim Magalhães se dirigiu a Alberto Torres:

“Vá, meu caro Alberto, um pouco de coragem. Olhe que você talvez não tenha no seu reinado, digo, no seu governo, uma tão bela ocasião de recomendar seu nome ao respeito daqueles que

são os únicos que fazem e desfazem reputações – os mentalmente idôneos. Não se arrezie de imitar o Cardeal Richelieu, nem se envergonhe antecipadamente de que a posteridade venha a chamar-lhe, como àquele estadista – que não foi de todo um beócio –, ‘o amigo das letras.’”

O apoio do governo não se materializou, e, felizmente, a Academia surge como entidade particular. Não são bem claras as idéias da recusa, uns atribuem ao pensamento positivista então dominante, outros ao desinteresse do governo por iniciativas culturais. No diário de Inglês de Sousa, acadêmico fundador, se afirma que Alberto Torres teve dúvidas da constitucionalidade da iniciativa, o que procederia por ser provector constitucionalista.

Pode-se também cogitar que Alberto Torres, ministro da Justiça na transição da vice-presidência de Manoel Vitorino, por força do afastamento de Prudente de Moraes, talvez não tivesse condições de promover a iniciativa.

É curioso que na excelente biografia de Barbosa Lima Sobrinho sobre Alberto Torres não haja referência ao episódio.

Passados 19 anos, Alberto Torres se candidatou à vaga de Aluísio Azevedo, sendo eleito o escritor gaúcho Alcides Maya.

A série “Intérpretes do Brasil”, no ano de 2006, se inicia com uma exposição sobre Alberto Torres, a que se seguirá a palestra sobre Vicente Licínio Cardoso entregue à competência da professora Nísia Trindade Lima.

No pensamento político de meados da República, Alberto Torres se colocou em posição de destaque em face de uma evolução na qual, realmente, este pensamento não alcançara posição de destaque.

Na colônia, evidentemente, nada ocorreria de forma consistente, e com a vinda de D. João VI ao Brasil aponte-se apenas a figura de Silvestre Pinheiro Ferreira. Do período é José da Silva Lisboa, o Visconde de Cairu, com idéias inspiradas no liberalismo econômico inglês, mas sem formular um pensamento político.

Então se destaca a figura de José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca da Independência, que, além de inúmeros trabalhos de ciência e mineralogia,

elaborou estudos sobre a situação política, entre os quais “A Memória sobre a Abolição da Escravatura”.

A Assembléia Constituinte de 1823 revelaria a pobreza do pensamento político. Armitage aponta que, com exceção de três ou quatro pessoas, o nível dos deputados era bem inferior, embora Otávio Tarquino de Souza faça restrições a esse depoimento. No seio da Constituinte se revelaria a pouca expressão dos parlamentares, compensada com a criação do Conselho do Estado, com figuras eminentes que elaboraram um texto constitucional, com destaque para a idéia do Poder Moderador, chave da organização política do país, e inspirada nas idéias do escritor francês Benjamin Constant.

Os cursos jurídicos de Olinda-Recife e de São Paulo formam aos poucos figuras de plano. No campo jurídico, podem-se apontar as obras de “Direito Administrativo”, de Uruguai, e “Direito Público Brasileiro”, de Pimenta Bueno. A grande figura do período é Tavares Bastos, que em trabalhos expressivos procura defender a idéia do federalismo e o fortalecimento das províncias, com estudos também sobre organização política e administrativa.

Embora voltado para temas mais filosóficos, cabe menção à figura de Tobias Barreto, que analisou a estrutura política no famoso “Discurso em mangas de camisa”.

O nosso saudoso confrade Afonso Arinos de Melo Franco, ao fazer a tipologia das idéias políticas da República, caracterizou o juridicismo de Rui Barbosa, o sociologismo de Alberto Torres e o realismo de Campos Salles.

Na visão estritamente jurídica, há de fato Rui Barbosa, responsável pelo projeto da Constituição de 91 e pela introdução do federalismo e da doutrina do *habeas corpus*.

É nessa seqüência que surge a figura de Alberto Seixas Martins Torres. Fluminense, natural de Porto das Caixas, nasceu em 26 de novembro de 1865. Matriculou-se com apenas 14 anos na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mas no terceiro ano transferiu-se para a Faculdade de Direito de São Paulo, vindo a bacharelar-se na do Recife. Foi um dos fundadores do Centro Abolicionista de São Paulo, cuja folha defendia os ideais da libertação dos escravos e a adesão ao movimento republicano.

Deputado à Assembléia Fluminense, em 1896 foi nomeado ministro da Justiça, e em seguida presidente do Estado do Rio de Janeiro, cargo que exerceu com sérios obstáculos de 1897 a 1900, e afinal ministro do Supremo Tribunal Federal de 1900 a 1909, quando se retira da vida pública.

Depois dessa rápida carreira política e judiciária, dedicou-se ao estudo dos problemas da organização nacional e escreveu considerável número de opúsculos e artigos em diversos jornais, alguns reunidos em livro. Faleceu no Rio de Janeiro em 29 de março de 1917.

Assim se expressava sobre sua formação intelectual: “Meus estudos eram o reatamento de uma vida intelectual e moral, nascida com as primeiras inspirações da mocidade, que os azares da existência e, principalmente, os da política haviam perturbado.” Explicava:

“Duas aspirações viviam em combate em meu espírito, durante todo este tempo: servir ao meu país e ao regime republicano, e completar a minha formação mental, que o advento da República interrompera. Dos meus serviços, prestados com despreendimento que resgata seus erros prováveis, nem todos aproveitaram, porque a República foi sempre volúvel, e não fundou glórias e reputações senão sobre as ruínas de suas obras. Não foi sem certo contentamento que aceitei, assim, com a inatividade na última das minhas funções públicas, a liberdade de trabalhar, para repor minha carreira no ponto em que a deixara, quando entrei em atividade política.”

E quanto às suas influências:

“Despreocupado de ser filósofo, sociólogo, economista ou cultor de qualquer outra ciência, abri caminho às minhas pesquisas políticas e sociais, tomando por guias os primeiros ideais da minha vida e a ambição de cooperar praticamente por sua realização, através de ciências e de sistemas, mas, principalmente, através das realidades e dos fatos.”

Como magistrado, compôs o Supremo Tribunal Federal com juristas que alcançaram renome, seja na função judicante, seja em outras atividades. Epitácio Pessoa, Amaro Cavalcanti e Pedro Lessa são uns deles.

Nos sete anos em que trabalhou efetivamente no Tribunal, com inteligência, cultura e dedicação ao país, deu à Corte grande contribuição. Duas foram as preocupações principais: a defesa da liberdade individual com a ampliação do conceito de *habeas corpus*, desenvolvido, depois, por Pedro Lessa, e a defesa da soberania da União. Voltado para o segundo tema entre 1906 e 1907, ocupou-se da elaboração de obra sobre impostos interestaduais, que não chegou a concluir.

Em um dos *habeas corpus* declara:

“Nos termos do artigo 72 § 2.º da Constituição depreende-se que o *habeas corpus* aplica-se à proteção da liberdade individual em sentido amplo e não restritamente ao caso de poder ser preso e conservado em prisão por ato ilegal”, e realiza uma exposição teórica sobre a necessidade de ampliação do *habeas corpus* no Brasil.

Votou no pedido de *habeas corpus* preventivo requerido por Dom Luiz de Orleans e Bragança, filho da Princesa Izabel que desejava ingressar no país. Alberto Torres foi vencido, sustentando que em face da Constituição o banimento não podia prevalecer. E em longo voto declara que “a República não inventou a hierarquia na sociedade, nivelou a sociedade. Isto posto, todos os brasileiros, quaisquer que sejam a sua origem, as suas crenças, o seu passado, têm o direito de entrar no território nacional e dele sair sem necessidade de passaporte”.

Alberto Torres foi um juiz torturado pelo ofício de decidir, razão pela qual não permaneceu muito tempo no Tribunal. O seu ideal de administração de justiça “se resolvia de acordo com regras jurídicas certas, criteriosas, inspiradas nas necessidades do nosso tempo. O conflito que ocorreu chocava-se com a realidade”, segundo dizia, “de uma Constituição onde se haviam imitado, sem as adaptar, intervenções estrangeiras cheias de contradições e conflitos entre os

diversos princípios e termos da dualidade da justiça, erro imperdoável da Constituição que criou um regime de disparates e de atritos permanentes de direito”.

Em 1907 entra em gozo de licença para tratamento de saúde e viaja à Europa com a família. No retorno pede sucessivas licenças e se aposenta a pedido em 1909.

Aposentado, com disponibilidade de tempo passa a realizar intensa pregação intelectual. Desejava que essa intensa atividade intelectual fosse traduzida em ação, mas ela se reduziu praticamente a um círculo de intelectuais e notas críticas em jornais, revistas especializadas, algumas extensas, outras reduzidas.

Alberto Torres publicou inicialmente duas obras, curiosamente em francês: *Vers la Paix* (1909), com uma edição póstuma em 1927, e *Le Problème Mondial* (1913). O tema de ambos é o pacifismo e o esforço pela paz. *Vers la Paix* abrange dois capítulos, o primeiro “Projeto de Reunião de uma Conferência para estabelecer a Paz Geral e Organizar a Ordem Internacional” e o segundo o “Projeto de Organização da Corte Internacional de Justiça”. Em *Le Problème Mondial* há estudos diversos sobre o estabelecimento da paz e o combate à guerra.

No prefácio à segunda edição de *Vers la Paix*, nosso Confrade Roquette-Pinto comentou:

“Na obra de Alberto Torres, tão profunda e tão pessoal, o sentimento nacional, ainda que dominador, não obscureceu jamais o pensamento geral fixado sobre os interesses da humanidade. Foi o maior pensador no que se refere à evolução do seu país, mas jamais esqueceu que seu povo é apenas um ramo jovem e vigoroso da grande árvore social. A unidade lógica de seus trabalhos é perfeita. O Brasil tinha necessidade de organizar seus recursos naturais, disciplinar a vida do seu povo e poupar seus formidáveis recursos naturais para chegar mais depressa ao progresso desejado.”

Pouco antes de morrer, deixou um testamento político, espelho de suas convicções:

“Neste momento o mundo é revolvido por um poderoso trabalho de reação com o qual se pretende resistir aos movimentos necessários da Liberdade e à organização da ordem na liberdade mantendo e consolidando os princípios da autoridade e do Império.

A organização da Liberdade pela fundação do Estado – uma vez regulada a vida individual em sociedade, tendo por condições e por limites as restrições da liberdade do outro, o interesse social e a conservação das riquezas e dos bens da Terra na continuidade do tempo e sobre toda a extensão do planeta –, este é todo o problema, o único problema da nossa época.

O individualismo não é a Liberdade, ele foi uma transição do despotismo à democracia, e é hoje a base das tiranias espontâneas que se revestem das funções do Estado.

Sobre essas ilusões o imperialismo eclesiástico e anglo-saxônico procura empolgar os destinos do mundo.

Além disso, a ordem social é gravemente perturbada na ordem econômica pela supremacia do comércio e do transporte sobre a produção e a distribuição, e no terreno espiritual pela da indústria e da publicidade sobre o pensamento.

A organização representativa do Estado, como centro político da sociedade – modelada de acordo com os interesses, as necessidades e os problemas de cada região e cada povo –, e a organização de certos corpos temporais para solução de problemas humanos e mundiais, capazes de assegurar a paz, garantindo não somente a vida, mas a livre expressão de todas as atividades contra as forças, os interesses e as tradições que tendem a perpetuar os regimes de opressão e de violência e de astúcia são uma necessidade de nossa época, imposta pelo interesse supremo de impedir que as ambições e as paixões se criem nos regimes espirituais e temporais retrógrados – incompatíveis com o aumento da população do nosso tempo e com a disseminação dos meios da ação mental –, estados de luta e de interesses, capazes de estabelecer guerras de indivíduos contra indivíduos e de multiplicar os maiores excessos de luxo e de fortuna.

A paz mundial é um problema temporal. Ela é incompatível com o Império e com a idéia de desigualdade das raças. Impõe uma organização que refreie os excessos dos fortes e que assegure a liberdade dos fracos no acesso aos meios e às condições de seleção.

Se essa obra não se realiza, o mundo passará por um período de dominação imperialista e eclesiástica, para cair em seguida numa longa anarquia, de desordem e de violência incalculáveis e terríveis.”

A obra de Alberto Torres decorreu como uma pregação intelectual. Articulou comentários, escrevia críticas sobre reformas que estavam na mente de muitos que o cercavam. Poucos haviam chegado ao ponto de transformá-las em formulações.

Alberto Torres insistiu nos temas que no momento não chamavam a atenção da elite: anti-racismo, nacionalismo econômico, reforma constitucional, necessidade de soluções nacionais, restrição a fórmulas estrangeiras. Talvez sua contribuição mais importante tenha sido o ataque frontal ao pensamento racista.

Alberto Torres teve a coragem de rejeitar a moldura determinista, ajudando a combater o aspecto da inferioridade racial e abrindo caminhos para as novas indagações sobre o futuro da nacionalidade.

Notou a superficialidade, a falsa dialética, o excesso da linguagem, o gosto pelas frases ornamentais das elites.

Para Alberto Torres, o Brasil constituía um país “sem direção política e sem orientação social e econômica”. Procurando precisamente programar e fundamentar essa direção e essa orientação, propôs-se a tarefa de dar ao país uma organicidade. Mas para tanto era imprescindível a ação do Estado. Neste aspecto, Torres estava em seu tempo: em vários países do Ocidente o fenômeno do intervencionismo estatal se fazia notar e impressionava teorias e teorizadores.

Criticando o absentismo liberal dos constituintes de 1891, achava Torres que só o Estado arrancaria da nação suas potencialidades organizativas, suas sinergias necessárias à consolidação da autonomia nacional – inclusive no plano econômico. Mas, embora denunciasse a gradativa subordinação do país aos



estrangeiros e desse grande relevo ao problema das relações entre capital e trabalho, minimizava e desconsiderava a questão do socialismo. Entretanto, seu antidemocratismo formal – simpatizando inclusive com a idéia de um “Poder Moderador” – convivia com preocupações profundas com o povo, que queria mais educado, mas lúcido, mais coeso.

Em sua obra, emergia a idéia de organização: a idéia de que o problema primordial do Brasil era o de assumir uma estrutura autêntica e eficiente em função de determinados projetos globais.

Em 1914 publica dois livros, *O Problema Nacional Brasileiro* e *A Organização Nacional*, e no ano seguinte um pequeno opúsculo, *As Fontes de Vida no Brasil*. Pelo pouco interesse das editoras comerciais, os dois primeiros foram, por decisão do Ministro da Justiça Herculano de Freitas, editados pela Imprensa Nacional.

*A Organização Nacional* contém uma primeira parte – a Constituição, com três seções e um apêndice, “A terra e a gente do Brasil” em dez capítulos, “O Governo e a Política” em seis capítulos, “Da Revisão Constitucional” em quatro capítulos, além de um apêndice importante com o projeto de revisão da Constituição do autor.

*O Problema Nacional*, com o subtítulo de “Introdução a um Programa de Organização Nacional”, após algumas palavras de introdução, tem os capítulos “Senso, caráter e consciência nacional”, “Em prol de nossas raças”, “A soberania real”, “Nacionalismo”.

Em 1915, depois dessas obras, Alberto Torres publicava a monografia *As Fontes de Vida no Brasil*, que, pela atualidade do assunto, pode ser considerada hoje mais importante do que aquelas duas outras, quase um breviário precoce de ecologia. Após essa primeira edição, somente em 1990 a Fundação Brasileira para Conservação da Natureza tomou a iniciativa de reeditá-la pela Fundação Getúlio Vargas, ao perceber a importância da obra, com prefácio de Marcos Almir Madeira.

Em nota para esclarecimento, Alberto Torres acentuava as grandes crises que perturbavam a vida do país: a crise da natureza e a crise do trabalho, dois temas que desenvolveria na monografia.

Dizia ele que o “estudo revela a realidade pungente de um país novo que chegou a esta fase crítica da História sem haver nada construído e tendo estragado a sua terra e anemiado o vigor comprovado das suas raças, e confronta-a com as tendências irrefletidas da nossa política e com as dos centros financeiros e do pensamento superficial do mundo”.

Completava ele:

“A restauração das forças da vida, nas terras, nas gentes do Brasil, impõe-se como um problema imediato e urgente. A sanção da nossa incúria já não vale por simples ameaça para os que fazem a realidade, nas coisas e nos fatos. Base de toda a nossa vida, entretanto, aquela obra é impossível sem a organização do nosso mecanismo político em molde próprio.”

Em seguida examina a capacidade nacional e a sua aptidão para o trabalho, mostrando que, durante um século de independência, pouco se fez para transformar em povo a massa de ociosos. Indaga: “Criaram-se umas poucas escolas públicas? Estabeleceu-se qualquer regime de colonização nacional? Nem sinal disso se encontra em toda a nossa legislação.” Afirmava que o Brasil não tem trabalhadores rurais porque as classes superiores, por seu egoísmo, nunca tiveram interesse pelo patricio proletário, preferindo explorá-lo a educá-lo, e abandoná-lo, por fim, em sacrifício à máquina e ao trabalhador estrangeiro.

Acentua: “Eis por fim a obra sagrada da nossa relação: restaurar as fontes de vida, no corpo do país, e as fontes de vida no corpo e no espírito de seus habitantes, aqueles pelo clima, e sobretudo pela água, e esta pelo trabalho.” Como síntese dessa explicação, ele declara:

“Neste momento, a organização política demanda duas ordens de regime: o regime definitivo e o regime transitório. O regime transitório deve, por sua vez, compreender também ordens de providências: providências de soluções das crises presentes e providências de adaptação do novo sistema político. É o que nos cumpre levar a efeito.”

Ardoroso republicano no tempo de estudante, ocupando cargos de administração e legislativos no início da República, cedo se desiluiu com o regime, embora não tenha declarado que: “Esta não é a República dos meus sonhos.”

O desencanto com a realidade brasileira reafirmou em várias ocasiões:

“Minha confiança na Constituição de 24 de fevereiro era, então, completa; ao passar, em 31 de dezembro de 1900, o governo da terra fluminense a meu sucessor, o General Quintino Bocayuva, já não podia ser tão firme – desiluida, como fora, pelos fatos – a minha confiança no regime político que havíamos adotado; e, quando no decurso de alguns anos de magistratura vim a fazer trato mais íntimo com a Constituição da República, fixou-se em meu espírito a convicção da sua absoluta impraticabilidade.”

Descrente do funcionamento da Constituição de 1891, Alberto Torres filiou-se aos adeptos da revisão constitucional, mas, em vez de permanecer em palavras, se dispôs a organizar um projeto completo. Em primeiro lugar, alterou a denominação de República dos Estados Unidos do Brasil, por não corresponder à realidade do federalismo, para República Federativa do Brasil, afinal adotada.

Ampliava o mandato do presidente da República para oito anos, a fim de possibilitar o melhor desempenho das funções. Alterava o processo de eleição do presidente da República, bem como dos senadores e dos deputados. E, afinal, como novidade, a criação de Poder Coordenador, com amplas atribuições, que tinha semelhança com o Poder Moderador do Império.

Apontava o problema da Amazônia com terrível atualidade:

“O problema da Amazônia é gravíssimo, do ponto de vista social, no econômico e, possivelmente, no político. Com os abusos da exploração e desbarato de terras e dinheiro, com a destruição vandálica de suas preciosas florestas de seringais e madeiras, excesso de tributação e desgoverno, e com o já considerável desenvolvimento de propriedades estrangeiras, é muito

para temer-se que esta região não possa, dentro em pouco, competir, no comércio de seu principal produto, com o Ceilão e a Índia, e que fique sendo, na parte inteligentemente explorada, simples feitora estrangeira, e na parte devastada, viveiro insalubre de populações miseráveis, abandonadas ao ócio, ao álcool, ao impaludismo.”

Sobre o impacto da sua obra, escreve em 30 de dezembro de 1916, pouco antes da morte:

“Sou um homem isolado na vida pública. Toda esta carreira se manifestou na modéstia que me impunha a minha subordinação, como político ainda moço, à direção e à orientação de outros — e que só agora rompi nesta fase avançada da minha vida pública para assumir individualmente e à custa de sacrifícios de toda a espécie, na saúde e nos interesses, meus e de minha família, a responsabilidade de dizer à minha Pátria, sem nenhum ato de força exterior e sem o menor artifício ou laivo de sugestão, incompatível com a espontaneidade ingênita de meus móveis, que toda a vida, a sorte e os destinos de nossa nacionalidade estão irremediavelmente comprometidos por vícios e defeitos de regime e instituições alheios à sua natureza e em estado completo de dissolução neste momento.”

Confessava-se no mesmo ano, em carta a Pedro Lessa:

“O mais abandonado dos trabalhadores mentais dessa terra, que cumpre deveres de consciência e não conta, para compensação da alma, do sangue e dos nervos que põe em seus trabalhos, senão com a consoladora animação puramente moral.”

Deprimido e bastante desiludido no final da vida, lamentava em outra carta a Pedro Lessa: “Eu não cometerei a covardia de afetar modéstias pueris. Estou convencido de haver compreendido o meu País e de ter achado o programa da sua vida.” Confessava-se “um homem que, não tendo nome de família, não tendo fortuna, não havendo sido conduzido pelos fados a

dirigir uma corrente, ou a ser levado por ela, isolou-se, deixando fermentar as desilusões em travor ácido”. Pedia, suplicava a todos que lessem os seus livros e até que os relessem. Constrangia-o, dizia em carta ao *Jornal do Comercio*, “até dar-me quase a sensação de dor física, ter de ousar esta súplica”; não podia, porém,

“melhor justificar-me da ousadia que tomo do que declarando-lhe que só o faço por força da íntima e profunda convicção em que estou de que este país segue pleno caminho da dissolução e que o remédio é a revisão constitucional que proponho”.

Por ocasião de sua morte vários oradores se manifestaram na Câmara dos Deputados, entre eles um jovem escritor e jornalista que alcançaria brilhante carreira: Gilberto Amado:

“Da obra sou um perlustrador quotidiano, minudencioso e ativo. Eis por que posso dizer que, com Alberto Torres, perdemos um dos raros brasileiros que serão companheiros no futuro da Pátria. A maioria de quantos vociferam na atualidade há de desaparecer no turbilhão de suas palavras, interessantes ou vazias. Mas o ardente formulador sintético das verdades objetivas da vida social e política do Brasil há de sobreviver, como pedagogo das gerações porvindouras, às quais deve caber a tarefa, por certo não pequena, de executar, de concluir a obra que mal esboçamos às tontas, nos tormentos dos dias presentes. Tendo sido dos raros brasileiros que, pela observação dos fatos que compõem a trama de nossa existência nacional, chegaram, por inferências lógicas, e não por adaptações de teorias estrangeiras, a formar uma noção pessoal da civilização brasileira, Alberto Torres se desesperava de assistir, no confronto que fazia entre as realizações que imaginava e os fatos que presenciava, ao choque, no antagonismo entre o passado e os acontecimentos de que era testemunha.”

Gilberto Amado o comparava a uma vela sobre um vasto navio, “pobre vela agitada, que não tinha força bastante para conduzir longe esta pesada nau, que é a Pátria brasileira”.

Alberto Torres reunia em torno de si um grupo de discípulos, e Oliveira Viana descreveu este grupo:

“O grupo que cercou Torres era pouco numeroso. Nos serões semanais da sua casa de Copacabana, e, depois, das Laranjeiras, os discípulos que sentavam em torno do mestre não chegavam, penso eu, à metade dos que seguiam Jesus pelas estradas da Galiléa: Gentil, Saboia Lima, Porfírio Netto, Antônio Torres, Carlos Pontes, Mendonça Pinto e eu, o menos freqüente e o mais esquivo de todos, e talvez o que tivesse maiores pontos de dissidência com o pensamento de Torres. Nesses serões, às segundas-feiras, era Torres, em regra, quem falava; nós ouvíamos, limitando-nos, uma vez ou outra, a aproveitar a oportunidade, aliás rara, que se abria, para interferir com um aparte. Torres tinha uma palavra fácil, colorida, vibrante, fluentíssima, de uma fluência quase incontida e incoercível. Falava alto, em tom oratório, como se estivesse em estado permanente de exaltação. Uma das coisas que mais me impressionava em Torres, nestas palestras feitas ao modo de discursos, era a facilidade, mais do que isto, a segurança absoluta com que ele, depois de pontilhar a sua exposição com uma série de interrupções, digressões e devaneios incidentes, voltava ao tópico inicial, retomando o fio do raciocínio inconcluído, para continuar o seu pensamento, expondo-o com lucidez perfeita e ardente, exaltadamente, como sempre. Do seu convívio eu não recebi apenas a impressão de uma das mais poderosas e surpreendentes organizações intelectuais da nossa raça; mas, principalmente, a impressão de uma das mais nobres consciências cívicas que tenho até agora conhecido.”

Em capítulo “O Sentido Nacionalista da obra de Alberto Torres” do livro *Problemas de Política Objetiva*, Oliveira Viana destacava a importância da obra com considerações bem pertinentes:

“Das páginas de seus dois grandes livros, tão profundamente impregnadas das virtudes singelas de nossa raça e das fragrâncias de nosso solo, ressuma uma consoladora confiança em nós mesmos, nos nossos destinos, na nossa reabilitação, na melhoria e triunfo final de nosso povo.”

Cabe uma reflexão sobre a filiação intelectual de Oliveira Viana. Desde o início Oliveira Viana declarou que não aceitava na totalidade as idéias de Alberto Torres, mas é inegável o quanto ele se abeberou nas obras do mestre como revelado nesse livro. Há que se levar em conta que Torres faleceu em 1917 e Oliveira Viana sobreviveu até 1950, continuando a produção de uma obra intelectual que se abeberou na produção científica nesses 33 anos. A expressão mais justa é a de Barbosa Lima Sobrinho ao falar da presença e não da influência de Alberto Torres sobre Oliveira Viana.

No livro *Instituições Políticas Brasileiras*, Oliveira Viana tem um capítulo, “Alberto Torres e a Metodologia Objetiva ou Realista”, em que aponta divergências e pontos de concordância analisando o papel de Torres na sociologia de nossas instituições políticas.

A preocupação de Alberto Torres com a formação de quadros dirigentes voltados para a realidade brasileira era patente. Nas Disposições Gerais do livro *Organização Nacional*, propõe a criação do Instituto de Problemas Nacionais para o estudo dos problemas práticos da terra e da nacionalidade brasileira, de seus habitantes e de sua sociedade. O Instituto seria composto de quatro seções, uma das quais seria uma Faculdade de Altos Estudos Sociais e Políticos para formação das classes dirigentes e governantes. Já anteriormente, ao tomar posse no Instituto Histórico, em 1911, pensou numa associação de entidades culturais para formar uma Universidade Brasileira que manteria na capital da República um Centro de Estudos de Problemas Brasileiros.

Após a morte de Alberto Torres surgem alguns livros a seu respeito. Saboia Lima, que fazia parte do grupo de discípulos, publicou *Alberto Torres e sua Obra* (1.<sup>a</sup> ed., 1918; 2.<sup>a</sup> ed., 1935). Na década de 1930, há uma renovação no interes-

se pelas idéias de Alberto Torres e saem, então, além da 2.<sup>a</sup> edição de *O Problema Nacional e A Organização Nacional*, pela coleção Brasiliana, os livros de Cândido Motta Filho, *Alberto Torres e o Tema de Nossa Geração* (1931), e Alcides Gentil, *As Idéias de Alberto Torres* (1932). A passagem do centenário ensejou a excelente biografia escrita por Barbosa Lima Sobrinho, *Presença de Alberto Torres. Sua Vida e Pensamento* – 1970, (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira).

A repercussão da obra de Alberto Torres não foi imediata, mas já na década de 1920 um pensador importante, Vicente Licínio Cardoso, escrevia sobre ele, chegando a fazer um paralelo entre ele, Euclides da Cunha e Farias Brito, e comentando a indiferença com que pelo menos os dois primeiros estavam sendo tratados. E que também estranhava por não ter sido aproveitada em cargos públicos a capacidade política de Alberto Torres.

Em 1931 Cândido Motta Filho publicava o livro *Alberto Torres e o Tema de Nossa Geração*. Plínio Salgado, no prefácio, referia-se ao desaparecimento dos partidos políticos da Monarquia e à política republicana, com a luta dos partidos pela disputa do mandonismo local e a dos grandes Estados pela posse do poder federal, e afirmava: “E foi por esses dias que a obra de Alberto Torres avultou diante de nossos olhos como um grande monumento.”

Cândido Motta Filho compreendia que havia na obra de Alberto Torres enganos e afirmações incorretas. Nem tudo o que ele escrevia estava certo. De modo que em sua luta belíssima e heróica, no sentido mais elevado da palavra, foi excessivo algumas vezes, mas conclui: “Quando se olha o aspecto do problema brasileiro é que cresce o valor de tamanho a obra de Alberto Torres. Ela foi um grande e nobre apelo à inteligência brasileira, para que não permitisse a continuação desse regime de ruimento. Esse Brasil que se fazia e se desfazia ao mesmo tempo precisava desaparecer para ser substituído por um Brasil dotado de uma organização nacional, com suas instituições constitucionais fortalecidas e com uma consciência larga e definitiva de si mesmo.”

Em seguida acentuou:



“Nessa consagração de valores surgiu Alberto Torres, que foi coroado como o apóstolo do realismo social no Brasil. A sua obra não vale em todos os seus aspectos, em seus detalhes, como vale muito seu conjunto, pelo processo de exame que usa e pela sóbria coragem com que encara o complexo brasileiro. Alberto Torres viu muita coisa. Marcou com admirável perspicácia os perigos que moviam a vida do Estado republicano no Brasil.”

Em 1935, em artigo com o título “Corpo e Alma do Brasil”, contendo algumas idéias que seriam desenvolvidas em *Raízes do Brasil* e republicado recentemente na reedição do livro, Sérgio Buarque de Holanda examinava a hipertrofia entre nação e sociedade, com citação de Alberto Torres:

“Alberto Torres salientava há cerca de vinte anos o paradoxo dessa situação. ‘A separação da política e da vida social’, dizia ele, ‘atingiu, em nossa pátria, o máximo de distância. A força de alheação da realidade da política chegou ao cúmulo do absurdo, constituindo em meio de nossa nacionalidade nova, onde todos os elementos se propunham a impulsionar e fomentar um surto social robusto e progressista, uma classe artificial, verdadeira superfetação, ingênua e fracamente estranha a todos os interesses, onde, quase sempre com a maior boa-fé, o brilho das fórmulas e o calor das imagens não passam de pretextos para as lutas de conquistas e a conservação das posições. A política é, de alto a baixo, um mecanismo alheio à sociedade, perturbador de sua ordem, contrário a seu progresso, governos, partidos e políticos sucedem-se e alternam-se, levantando e combatendo desordens, criando e destruindo coisas inúteis e embaraçosas. Os governantes chegaram à situação de perder de vista os fatos e os homens, envolvidos entre agitações e enredos pessoais.’”

Mas ressaltava a atitude livresca de Alberto Torres:

“Alberto Torres não viu e não quis ver, todavia, que foi justamente a pretensão de compassar os acontecimentos pelos sistemas, as leis e os programas, a origem da distância em que se acha a nação de sua vida política. Acreditou sinceramente, ingenuamente, que a letra morta pode influir de modo enérgico sobre os destinos de um povo e, na sua doutrina política, sempre acentuou o que chama o ‘eixo de ação consciente’, inspirada ‘no sentido de uma utilidade a realizar-se e, portanto, previsível’. Coerente consigo mesmo, o que nos legou como fruto de suas observações e de suas meditações foi tão-somente um extravagante projeto de revisão constitucional.”

Escrevendo em 1935 sobre *A Atualidade de Alberto Torres*, disse Alceu Amoroso Lima, em síntese, que era sobretudo “sua visão do panorama social brasileiro”, e que lhe parecia adequada às nossas perspectivas do presente. Ressalta que Alberto Torres formulou um programa de ação em que a agricultura merecia uma preocupação prioritária, “não para impedir o surto industrial do Brasil, mas para evitar o catastrófico desnível entre indústria e agricultura, que é uma das causas de nossa atual crise, não apenas econômica, mas política”; lutou a favor da distribuição da propriedade e de uma reforma agrária baseada na propriedade agrícola disseminada, e, portanto, contra o latifúndio improdutivo ou concentrado em poucas mãos; lutou pela colonização organizada do país pelos próprios nacionais, em vez da imigração estrangeira; lutou por uma economia de consumo, reagindo contra a obsessão do produtivismo a todo transe, sem qualquer preocupação de justiça social. Apesar de discordar de aspectos da sociologia “torreseana”, como os que apontara em 1931 no seu livro *Política*, terminou Tristão de Ataíde fazendo votos “para que o futuro lhe desse uma atenção que em vida lhe foi negada, como sempre acontece aos precursores”.

O movimento tenentista também se inspirou em Alberto Torres. Em carta de 31 de março de 1930, às vésperas da Revolução de 1930, Juarez Távora escrevia a Luís Carlos Prestes, que ainda não aderira ao comunismo:

“Creio no equilíbrio e excelência de um regime baseado na representação proporcional de todas as classes sociais, e erigido em regulador imparcial de suas dependências e interesses recíprocos. E suponho que o regime republicano democrático (democrático num sentido menos amplo e mais real do que este que até hoje lhe temos conferido) é aquele que mais facilmente nos permitirá aproximarmo-nos desse equilíbrio ideal. Tratem, pois, de adaptá-lo às nossas realidades, seguindo a diretriz já apontada por Alberto Torres, ou por um caminho paralelo, que busque as novas tendências e necessidades do nosso povo e do nosso meio.”

E na década de 1950, o sociólogo Guerreiro Ramos, fazendo um balanço da evolução histórica da disciplina, diria:

“Veja os homens que estou sempre citando: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres – que diz que no Brasil a sociedade não chegou a se formar. O maior sociólogo brasileiro é Alberto Torres, foi o homem que escreveu os livros mais lúcidos. O *Problema Nacional Brasileiro* é um livro que antecipa a questão da formação dos países africanos. O problema nacional de Gana, *institution building*, muito antes, está ali.”

E em seguida: “Alberto Torres é a figura mais eminente e egrégia da história da inteligência brasileira.”

Os analistas contemporâneos se debruçaram sobre Alberto Torres. No livro *História das Idéias Políticas no Brasil* (1968), Nelson Saldanha examina o papel de Alberto Torres:

“Esta época de reexame da vida política brasileira somente em 1914 iria, porém, ter um momento de maior altura especulativa. Neste ano, Alberto Torres publicaria *A Organização Nacional* e *O Problema Nacional Brasileiro*. No ano anterior, publicara, no Rio, *Le Problème Mondial*, que seus discípulos

(utopistas a seu modo, embora dizendo-se realistas) consideraram texto capaz, se lido em todo o mundo, de ter evitado o conflito de 1914-1918. Alberto Torres aparecia numa fase em que o pensamento brasileiro – e já se podia, agora, um pouco mais do que antes, falar em pensamento brasileiro – começava a tomar corpo e a assentar formas em torno de dúvidas e de temas próprios, dúvidas sobre nossas coisas ou nossas trajetórias e temas tirados dessas dúvidas.”

Vicente Barreto e Antônio Paim, em *Evolução do Pensamento Político Brasileiro* (1989), assinalam que, “embora partidário do sistema representativo, Alberto Torres entendia que o principal deveria consistir no fortalecimento do Executivo. A liderança liberal estava mais preocupada com a independência dos poderes, especialmente com a intangibilidade da magistratura, na esperança talvez de que esta acabasse por exercer uma espécie de magistratura moral, impedindo que a luta política descambasse para o arbítrio e a ilegalidade. Alberto Torres, em contrapartida, escreveria em *A Organização Nacional*.

Com espírito de renovação iria Alberto Torres contemplar a reforma institucional do país. Governo forte e atuante plataforma pressupõem o aprimoramento da representação. No caso do Senado, imagina completar a representação obtida mediante o sufrágio pela indicação de mandatários das organizações religiosas, instituições científicas, profissionais liberais, industriais, agricultores, operários urbanos e rurais, banqueiros e funcionalismo.

Um dos discípulos de Alberto Torres, Alcides Gentil publicou em 1932 o volume *As Idéias de Alberto Torres* (síntese com um índice remissivo), de 506 páginas, contendo o pensamento do homenageado em sentenças e aforismos. Não seria possível nesta conferência reproduzir todo o texto do volume, mas destacar três grandes temas: a organização nacional, o problema das raças e o nacionalismo.

Alberto Torres tinha como fulcro de seu pensamento o pensamento de organização. O subtítulo de um de seus livros era “Introdução a um Programa de Organização Nacional”. Toda sua obra gira em torno de ideário, e as numero-

sas observações tópicas que faz estão centradas nesse tema, ainda que nem sempre essa vinculação esteja patente. Alguns exemplos serão ilustrativos:

“O nosso problema vital é o problema da nossa organização; e a primeira coragem de que nos cumpre dar provas é a da longa, máscula e paciente tenacidade, necessária para empreender e sustentar, com vigor e inteligência, o esforço múltiplo e vagaroso da construção da nossa sociedade. É uma obra de arquitetura política, mas de uma arquitetura destinada a edificar um colossal e singular edifício, que deve viver, mover-se, crescer e progredir, a que incumbe à nossa geração.

O Estado é, no Brasil, um fator de dissolução. A influência deletéria dos interesses anti-sociais, criados e alimentados em torno do poder público, desde os municípios até à União, sobre a vida brasileira, é um fato cujo alcance não foi ainda atingido pelos observadores das nossas coisas públicas. Este regime deve ser substituído por outro, capaz de levar a termo o encargo da geração presente para com o futuro do Brasil.

E o povo brasileiro — é a minha inteira e viva convicção — é capaz deste esforço.”

E em outro passo:

“As lacunas e os erros da nossa vida pública são apenas sintomas do mal profundo da nossa desorganização; são mesmo manifestações gravíssimas, é certo, de desorganização; mas o fato de as ter em foco, como problema governamental, mostra o estado rudimentar do nosso critério político e da nossa capacidade organizadora.

O nosso problema não é um problema de moralidade pessoal: os abusos apontados, em nossa vida pública, nada valem quase, por muitos e grandes que sejam, em face das perdas colossais que sofremos com a nossa inadvertida política, ou melhor, com a nossa inteira falta de política.”

E voltando ao tema:

“Nosso país está hoje transformado em vasto cenário onde se agita um povo que não sabe caminhar, conduzidos uns pela moda, outros pela ambição de efeitos literários, jornalísticos e de tribuna; pela popularidade de terceiros; pela auto-admiração e cultura de estéreis virtudes passivas e severas intransigências pessoais, alguns mais. Preparando-se aqueles para o céu, estes para a glória, outros para o aplauso, para a admiração ou para a simpatia, renunciaram todos à aspiração da eficiência, pela utilidade das idéias e dos atos.

Não temos opinião e não temos direção mental.”

A idéia da organização aflora mais uma vez:

“Tenhamos em mente que as nações não se formam espontaneamente em nossa época: são construídas por seus dirigentes; são obras da arte política. É este, aliás, o critério que vamos seguindo, mas justamente com rumo oposto ao que convém.”

Alberto Torres como Manoel Bonfim, outro pensador esclarecido da época, ridicularizava os defensores do arianismo e observava que as teses dos cientistas alemães coincidiam exatamente com as ambições internacionais de seus países. Considerava o Brasil como um laboratório vivo, o que desmentia as teorias de superioridade racial ariana, uma vez que os demais tipos saxônicos estavam na mesma situação dos outros grupos étnicos na luta para adaptar-se às condições do Brasil.

Em matéria de raças, apresentava o pensamento renovador, descartando as teorias então vigentes de Gobineau, Lapouge e Agassiz.

Ao fornecer suas argumentações sobre o problema de raças, mostrava grande conhecimento da antropologia nos Estados Unidos e na Europa e da Escola Culturalista do pensamento antropológico nos Estados Unidos, sob a liderança de Frans Boas, da Universidade de Columbia, cuja obra seria divulgada mais tarde entre nós por Gilberto Freyre.

“A idéia de ‘raça’ é uma das mais abusivamente empregadas entre nós. A raça é um tipo biológico, e, particularmente, morfológico, da espécie humana. Para que se possa determinar distinção étnica, é mister que se encontrem caracteres físicos e psíquicos, distintamente marcados, de identidade entre grande massa de indivíduos, e de divergência destes com outros grupos. Onde um ou alguns destes caracteres estiverem apagados ou confundidos, deixa de se dar a figura característica da raça, para surgir uma variedade composta, que se pode estender a uma tribo, a uma classe, a uma nação ou a uma sub-raça. O número das raças puras é limitadíssimo, sendo poucos, em nossos dias, os exemplares de verdadeiros espécimes de raças, virgens de mescla.

No conflito dos caracteres étnicos com os fatores mesológicos e sociais que operam sobre os diversos tipos humanos, a vitória cabe à última destas influências. O homem moderno resulta, muito mais diretamente, do meio que habita, e, principalmente, da sociedade que o cerca, que dos impulsos congênitos da sua estirpe. É o caso do índio civilizado – ontem selvagem e antropófago, hoje cristão e moralizado – e do preto.

Brasileiros, o nosso afeto patriótico deve abranger, numa igual e completa cordialidade, os descendentes dos portugueses, dos negros, dos índios, dos italianos, dos espanhóis, dos eslavos, de alemães, de todos os outros povos que formam a nossa nação. Fora destes, não temos que reconhecer senão homens, senão semelhantes, seres da mesma natureza e do mesmo espírito, para quem o nosso país teve sempre abertas, com urbanidade e franqueza talvez inigualadas, e com vivos transportes de hospitalidade, casas e almas.”

Que juízo se deve formar do cruzamento, como fator étnico?

Duas idéias capitais devem dominar o espírito na solução deste problema: a de que não há raças superiores, em absoluto, e a de que a raça ou representa um ramo originário da espécie humana, como pretendem os poligenistas, ou representa uma variante, produzida na evolução da espécie, em período remoto, a qual só se pode explicar como efeito de fatores mesológicos e, acentuada-

mente, do clima. Isto posto, a afirmação mais segura que é lícito fazer, com relação às raças atuais do Brasil, é que a raça colocada em posição mais vantajosa em relação às condições da adaptação, e, por conseguinte, a mais apta, é a dos índios, vindo em segundo lugar a dos negros, originários de um clima evidentemente mais semelhante, e em terceiro, a dos europeus de origem mediterrânea ou ibérica, produtos, em geral, de uma longínqua fusão eurafricana ou eurasiática e nascidos em regiões de climas mais aproximados aos nossos.

E sobre o nacionalismo, em *Organização Nacional*, Alberto Torres disse:

“Meus estudos sobre o nacionalismo não tiveram a facilidade de ser compreendidos por muita gente, o que não é de surpreender, dado o estado de espírito do nosso povo, sujeito em sua paixão estática por imagens e uma crise de indolência mental a confundir as coisas mais claras e admitir as maiores extravagâncias.”

Explicava a sua posição de ser:

“As idéias que venho desenvolvendo servem para acentuar a divergência capital que me separa dos vários tipos de ‘nacionalismo’ que têm por aí surgido nos últimos tempos e que ou transportam para o nosso meio o nacionalismo emotivo de além-mar, ou agitam na opinião, a ‘título de regeneração patriótica’, como expressamente se diz, uma das cruzadas de excitação de que a História exhibe inúmeros exemplares, como produtos românticos de sonhadores políticos – sempre terminadas em crises histéricas de fanatismo.”

Falando de nacionalismo:

“Certa vez disse que o nacionalismo que pregava distinguia-se dos vários nacionalismos que têm surgido e que transportam para o nosso meio o nacionalismo emotivo de além-mar, ou agitam na opinião pública a título de ‘renewação patriótica’ uma dessas cruzadas de excitação de que a História



exibe inúmeros exemplos como produtos românticos de sonhadores políticos – sempre terminadas em crises históricas de fanatismo.”

E:

“O meu nacionalismo, se posso falar de mim mesmo, consiste apenas no horror às indistinções que apagam a nossa já apagada individualidade internacional e na repugnância que sinto por este critério moderno que faz da história uma mera expressão econômica.”

E defendia a idéia de um autêntico pensamento nacionalista, sem xenofobia:

“Os países novos carecem de constituir artificialmente a nacionalidade. O nacionalismo, se não é uma aspiração, nem um programa, para povos formados; se, de fato, exprime, em alguns, uma exacerbação mórbida do patriotismo, é de necessidade elementar para um povo jovem, que jamais chegará à idade da vida dinâmica sem fazer-se ‘nação’, isto é, sem formar a base estática, o arcabouço anatômico, o corpo estrutural da sociedade política.

A nacionalidade não é, aqui, um desses conceitos verbais a que a tradição habitua os espíritos e que transforma em sugestão, mas a própria vida do povo, base da vida do indivíduo, da família, das classes e das gerações, médium da tranqüilidade, da confiança e da coragem, no presente e para o futuro.”

E como sùmula de seu pensamento:

“Nossa história é toda feita dessas sucessivas peregrinações em prol de idéias arbitrariamente concebidas – para as quais caminhamos às cegas, pensando realizá-las de improviso e objetivando-as com o mesmo olhar ingênuo do homem rústico que fosse colocado diante da tela, onde tivesse de pintar uma paisagem. E nem são sempre aspirações idealísticas que assim nos distraem. Já tive ocasião de me referir às utopias retrógradas, invocadas,

em todos os tempos, pelo espírito reacionário, sob autoridade de princípios tão fictícios como os mais arrojados sonhos de reformadores.”

A expressão “utopia retrógrada” me parece extremamente feliz para caracterizar o pensamento supostamente dirigido para o futuro, mas preso às raízes negativas do passado.

Alberto Torres pode cunhar esta expressão, porque sua obra é o cabal desmentido da expressão, olhando o futuro sem obsessão do passado.

Esta palestra teve a tentativa de resumir e explicar a profunda obra de Alberto Torres. Decorrido quase um século de sua morte, desse exame veio-me a convicção de que não houve no período nenhum outro pensador político que tratasse desses problemas com tanta competência. É de se esperar que neste próximo século surja um novo Alberto Torres.

# Carlos Drummond de Andrade – itinerário poético

AFONSO ARINOS, FILHO

Ocupante da  
Cadeira 17  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

“*L*e siècle avait deux ans quand je naquis”, Victor Hugo pôde dizer do dezenove. Ao perguntarem a André Gide qual o maior poeta da França, ele admitiu, suspirando: “*Victor Hugo, hélas!*” Em 1902, nascia Carlos Drummond de Andrade. Agora, em 2008, não precisamos suspirar para reconhecer qual o poeta do século XX no Brasil. Um dia, indaguei de Afonso Arinos quem era, a seu ver, o maior escritor brasileiro. E ele, sem distinguir entre prosa e verso, apontou Drummond. A citação tinha cabimento, ao referir-se a um autor cuja obra poética ultrapassara 20 livros, e que escrevera mais de 15 em prosa.

Carlos afirmou que, “se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes”. Tanto numa quanto noutra, foi exímio, exemplar. Mas, nesta modesta homenagem pelos cem anos

do seu nascimento, tentaremos acompanhar o itinerário que ele traçou de si mesmo, sobretudo em poesia.

Drummond traduziu em versos o que sentimos, o que pensamos, vivemos ou desejamos. No realismo social, na interrogação existencial, na reflexão poética sobre a própria poesia, na independência moral e na consciência individual, ele se fez o maior e o melhor escritor de poesia moderna no Brasil. Entre a doçura amarga de Bandeira e a dureza seca de Cabral, significou tudo isso, e mais. Controlava a emoção com humor. Inclusive corrosivo, do qual esta Academia não escapou:

Bem faz a Academia: esconde o voto  
para evitar prantina ou terremoto.  
(Há candidatos que provocam certo  
enjôo de votar a descoberto,  
e se o talento insiste em ser oculto,  
há que prestar-lhe sigiloso culto.)

Era o cantor do homem de todos os dias, das coisas corriqueiras, que elevou às cumeadas poéticas. O anti-sentimental possuía a mais entranhada emotividade.

Não o morto nem o eterno ou o divino,  
apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente  
e solitário vivo.  
Isso eu procuro.

De inteligência e sensibilidade incomparáveis, não teve predecessores nem sucessores. Sua inspiração e técnica literárias eram rigorosamente individuais. Leu muito, mas tirou tudo de si mesmo. Foram a casa, o jardim, a rua, o campo, a cidade, o mundo, o universo, a mulher, o homem, o bicho, o amor, o humor, a infância, a família, a filosofia, a vida e a morte, enfim, feitos poesia, aguda como aço cortante, translúcida como cristal. Verso-universo, lembraria Merquior.

O menino Carlos, nono filho de pais primos-irmãos, veio ao mundo em Itabira do Mato Dentro a 31 de dezembro de 1902.

Quando nasci, um anjo torto  
desses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

E ali, no seio de uma família dominada pelo pai imperioso, levou vida comum aos filhos de fazendeiros do interior, passando a primeira infância entre a casa, a fazenda, a escola e a rua. A lembrança de Itabira era suave, serena. “Até hoje interrogo aquele menino que durante quatro anos foi aluno deploravelmente bom do grupo escolar, e não o sinto nem aprumar-se, nem enriquecer-se de experiências vitais, nem desprender-se do cenário familiar. No entanto, o menino existiu, sofreu, brigou, amou, desesperou, cresceu”, Carlos reconhece nas *Confissões de Minas*.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.  
Minha mãe ficava sentada cosendo.  
Meu irmão pequeno dormia.  
Eu sozinho menino entre mangueiras  
lia a história de Robinson Crusóé.

Mas a fazenda também o encantava.

Amanhece na roça  
de modo diferente.  
A luz chega no leite,  
morno esguicho das tetas  
e o dia é um pasto azul  
que o gado reconquista.

Em 1916, aos treze anos, o menino já enfrentava o pai. Aquele pai com quem a relação conflitante de resistência e amor seria tema de tantos versos.

No deserto de Itabira  
a sombra de meu pai  
tomou-me pela mão.  
Tanto tempo perdido.  
Porém nada dizia. [...]  
Vi mágoa, incompreensão  
e mais de uma velha revolta  
a dividir-nos no escuro. [...]  
Porém nada dizia. [...]  
Senti que me perdoava  
porém nada dizia.

E noutro poema:

Perdoa a longa conversa  
Palavras tão poucas, antes!  
É certo que intimidavas.  
  
Guardavas talvez o amor  
em tripla cerca de espinhos.  
  
Já não precisas guardá-lo.  
No escuro em que fazes anos,  
no escuro,  
é permitido sorrir.

Internaram-no no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, onde teve por contemporâneos Gustavo Capanema e Afonso Arinos. A saúde frágil levou-o de volta a Itabira.

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

Aos quinze anos, em 1918, nova internação, no Colégio Anchieta, dos jesuítas, em Nova Friburgo. Ali escreveu sua primeira crônica para a *Aurora Colegial*, o jornal dos alunos. Carlos era conhecido pelos outros como “o anarquista”, e não sem razão:

Abomino a ordem  
que confisca tempo,  
que confisca vida  
e ensaia tão cedo  
a prisão perpétua  
do comportamento.

Em 1919, Drummond foi expulso do colégio, após reação contra um professor. No ato, o padre-reitor e o padre-ministro humilharam-no diante dos colegas. As conseqüências do fato seriam profundas, conta o poeta nas *Confissões de Minas*:

“Primeiro aluno da classe, é verdade que mais velho que a maioria dos colegas, comportava-me como um anjo, tinha saudades da família, e todos os outros bons sentimentos, mas expulsaram-me por ‘insubordinação mental’. [...] A saída brusca do colégio teve influência enorme no desenvolvimento dos meus estudos e de toda a minha vida. Perdi a Fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgavam.”

No ano seguinte, mudou-se, com a família, para Belo Horizonte. Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ganha prêmio em concurso da *Novela Mineira* e colabora com *Para Todos*, *Careta* e *Ilustração Brasileira*, do Rio de Janeiro. Começa a publicar trabalhos no *Diário de Minas* em 1924. Fizera amizade com os meios literários e boêmios da sua geração, das maiores que Minas Gerais já produziu, conforme descreveria em 1933:

“Um recuo de dez anos projeta no presente esse grupo que em 1923 procurava o caminho [...]. Aogar Renault, Gustavo Capanema, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mário Casassanta, Martins de Almeida, Gabriel Passos, e outros mais episódicos, decompunham e recompunham o espetáculo humano e preparavam materiais de cultura. Mas não éramos felizes. Fomos as primeiras vítimas da nossa própria ironia, e, impiedosos com o próximo, não nos perdoávamos a nós mesmos nenhuma fragilidade. O nosso compromisso, que era o de não possuímos nenhum, impunha-nos disciplinas severas. A voluptuosa disponibilidade deixava de ser uma condição edênica para constituir fonte contínua de angústias.”

Todos eles iriam sobressair na Política, na Literatura, no Direito, na Medicina. E Nava seria, nas tropelias com que assustavam os bem pensantes de Belo Horizonte, um Sancho Pança alto e magro de Carlos, o Dom Quixote desmandado.

Esse mocinho Nava, tão levado,  
que [...]  
na minha aloucada companhia  
noturna, [...]  
emudece douradas campainhas [...]  
ou vai trocando as coisas de lugar,  
a placa do causídico eminente  
levando para a porta do dentista,  
e a do médico ilustre despejando



no barrento fluir do ribeirão [...]  
 Esse Pedro  
 penso às vezes que fui seu lado esquerdo [...]  
 de busca, de revolta, de amarugem,  
 de desvairado humor sem rumo certo  
 a desviá-lo do seu bom caminho...  
 Alguns meses mais velho, e má presença  
 de subversivo, incompetente e aéreo,  
 sem rabo de diabo mas diabólico,  
 era eu, talvez, seu anjo de desguarda?  
 [...] incendiando (ou quase) residências  
 [...] arremetendo  
 contra o inimigo burguês que nos despreza...

Drummond levava Nava, além de provocações noturnas no cemitério, a incendiar tanto a *lingerie* das moças Vivacqua, pendente no varal, quanto os bondes da cidade.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.  
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.  
 Porém meu ódio é o melhor de mim.  
 Com ele me salvo  
 E dou a poucos uma esperança mínima.

Eles se encontravam na calçada, na porta do cinema, no Giácomo, na Livraria Alves, na Confeitaria Estrela. Carlos recorda:

“Era ainda naquele tempo (bom tempo) em que se tomava cerveja e café com leite na Confeitaria Estrela. Entre dez e onze horas, o pessoal ia aparecendo e distribuindo-se pelas mesinhas de mármore. Discutia-se Política e Literatura, contavam-se histórias pornográficas e diziam-se besteiras, puras

e simples besteiras, angelicamente, até se fechar a última porta (você se lembra, Emílio Moura? Almeida? Nava?).”

Pontos de referência dos boêmios daquela Belo Horizonte que, se houvesse sido tombada, na ocasião, por um Patrimônio Histórico ainda inexistente, seria hoje a única cidade do mundo construída, no seu núcleo central, em estilo arte nova.

Não, meu, nosso castelo, a Confeitaria Estrela  
é bem terrestre, [...]  
e já não somos nem Raros nem Malditos,  
mas simples Doidinhos de nova espécie,  
arrancadores de placas de advogados e dentistas  
em noites de pouca ronda,  
pequenos incendiários sem tutano de atear completas labaredas.

A grande desordem começara no cinema.

Ninguém vê o preto-e-branco  
enrolo das peripécias  
do dramalhão Paramount.  
A bagunça, num arranco,  
toma conta do recinto,  
malhando cadeira e tudo  
quanto é peça de madeira.  
Acende-se a luz. E sinto

que é hora de grande alvitre:  
levar essa massa humana  
para a reforma do mundo.  
Começar? Já, num segundo,

Deixar a sala-ratoeira  
(pois a Polícia é finória)  
e sair, queimando bondes  
que nada têm com essa história. [...]

Do cinema em polvorosa,  
na turba, sai o anarquista.  
A noite, incendiada rosa,  
abre um clarão na Lagoinha.

O tumulto foi tal que o secretário do Interior, Afonso Pena Júnior, ocorreu. Carlos Drummond confrontou-o, desatinado, com um balaústre quebrado na mão: “Morra o doutor Afonso Pena Júnior!”. Porém o mineiro velho o desarmou: “Praga de urubu magro não mata cavalo gordo!”

Anarquista embora, o jovem Carlos devia contas à sociedade. Precisava formar-se em alguma profissão. Como escritor, já se revelava talentoso e promissor, mas não havia faculdades de letras disponíveis. Assim, optou por matricular-se na Escola de Odontologia e Farmácia de Belo Horizonte em 1923. Dois anos mais tarde, concluiria o curso de Farmácia. No impedimento de um colega, foi escolhido orador da turma. Entretanto, mais tarde, confessou nunca haver chegado a praticar a profissão, para “preservar a saúde dos outros”.

Meu Deus, formei-me deveras? [...]  
Companheiro, tu me salvas  
do embrulho em que me meti?  
Dou-te plenários poderes: [...]  
faze tudo que eu devia  
fazer e que não farei  
por sabida incompetência:  
[...] sê por mim  
o que jurei e não cumpro.

Fico apenas na moldura  
do quadro de formatura.

Em 1924, deu-se a famosa visita da caravana dos modernistas de São Paulo às cidades antigas de Minas Gerais e à capital mineira, onde nasceu o admirável “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade. Entre aqueles, além de Mário, se encontravam Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars. Drummond conta que “um senhor maduro, de trinta e um anos [...], passou por Belo Horizonte numa alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais [...]. Foram apenas algumas horas de contato no Grande Hotel; os burgueses agitados regressaram a São Paulo, o senhor maduro com eles; e de lá começou a escrever-nos. As cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável da nossa vida intelectual belo-horizontina.”

No ano seguinte, Carlos se casa com Dolores. Com três companheiros, funda *A Revista*, periódico de curta duração. Em 1926 era professor em Itabira, mas voltou a Belo Horizonte como redator do *Diário de Minas*, do Partido Republicano Mineiro, o legendário PRM, onde chegaria a redator-chefe. E não lhe escapou a ironia contraditória da própria situação.

Ó P.R.M.

[...] em começo indeciso de carreira,  
tu dás o pão, dás a pancada  
conforme o nosso vário proceder: aos correligionários, pão-de-ló,  
aos adversários, pontapé  
em sensível, recôndito lugar.

[...] Bem, contra ti me levanto, pigmeu,  
gritando em frente à sacada política do Grande Hotel  
os morras que é de uso em comícios inflamados,  
antes que irrompa a cavalaria.

[...] Afinal, sem eu mesmo saber como,  
[...] serei teu redator  
no obscuro jornal que em teu nome se imprime.

No *Diário*, Drummond teve colegas ilustres:

É redação?  
É academia, Parnaso?  
Afonso Arinos cintilante,  
João Alphonsus calado-irônico,  
Ciro dos Anjos expectante [...]

Em 1927, uma tragédia familiar. Seu primogênito Carlos Flávio, recém-nascido, sucumbiu com meia hora de vida, de insuficiência respiratória.

O filho que não fiz  
hoje seria homem.  
Ele corre na brisa,  
sem carne, sem nome.

[...] O filho que não fiz  
faz-se por si mesmo.

Perdas assim não se compensam; podem aceitar-se ou não. Em 1928, veio Maria Julieta, sobre quem Drummond escreveria, muitos anos depois, dirigindo-se ao fantasma do pai:

Repara um pouquinho nesta,  
no queixo, no olhar, no gesto,  
e na consciência profunda  
e na graça menineira,

e dize, depois de tudo,  
se não é, entre os meus erros,  
uma imprevista verdade.  
Esta é a minha explicação,  
meu verso melhor ou único,  
meu tudo enchendo meu nada.

No mesmo ano, o poema “No meio do caminho”, que tanta polêmica iria suscitar, foi publicado na *Revista de Antropofagia*.

O individualista, cuja independência moral e consciência individual se exacerbavam até o paroxismo, tornar-se-ia, em 1929, funcionário, futuro poeta da “Noite na repartição”, ao trocar a redação do *Diário de Minas* oficioso pela do oficial *Minas Gerais*. Antes, já fora admitido como auxiliar de redação da *Revista do Ensino*, da Secretaria de Educação.

Em 1930, sua vida profissional tomou rumo que se revelaria definitivo. Carlos era auxiliar de gabinete do secretário do Interior, Cristiano Machado, quando irrompeu a revolução. Muito ativo, Cristiano transformou a Secretaria em centro de operações militares, que, em Belo Horizonte, foram severas e sangrentas. Vitoriosos os insurretos em todo o Brasil, o antigo companheiro do Colégio Arnaldo, Gustavo Capanema, assumiu a Secretaria do Interior. E, nos quinze anos seguintes, até a queda do Estado Novo em 1945, Drummond seria seu fiel escudeiro. Acompanhou-o da Secretaria à interventoria, por três meses, em 1933, e, em 1934, se transferiu para o Rio de Janeiro, quando Capanema, preterido por Vargas na chefia do governo de Minas Gerais, que ambicionava, foi contemplado, em compensação, com o Ministério da Educação e Saúde Pública, onde Carlos se tornaria seu chefe de gabinete.

Ainda em 1930, Carlos Drummond de Andrade publicara *Alguma poesia*. Começava, então, o seu longo itinerário poético, cujos tomos iniciais ele mesmo criticou:

“Meu primeiro livro, *Alguma Poesia* (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em *Brejo das Almas* (1934), alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor. Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do Mundo* (1940).”

Meu verso é minha consolação.

Meu verso é minha cachaça. [...] E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...

Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota, mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.

Eu bem me entendo.

Não sou alegre. Sou até muito triste.

Em 1934, enquanto multiplicava a atividade jornalística, colaborando simultaneamente com o *Minas Gerais*, o *Estado de Minas* e o *Diário da Tarde*, fora editado o segundo livro de Carlos Drummond, *Brejo das Almas*. E aí passou a tomar forma mais nítida seu diálogo sofrido e irresoluto de toda a vida com a finitude e a permanência, com o tudo e o nada.

“Entretanto há muito tempo  
nós gritamos: sim! ao eterno.”

Contudo,

“de nada vale  
erguer mãos e olhos  
para um céu tão longe,

para um deus tão longe  
ou, quem sabe? para um céu vazio.

A Segunda Guerra Mundial rebentaria em 1939. E a tragédia dantesca que engolfou a terra levaria o poeta a uma reconsideração profunda da própria atitude diante da vida e dos homens.

O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas. [...]  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.

No ano seguinte, ele publica *Sentimento do Mundo*, seu primeiro livro de poesia filosófica. O mineiro retraído e introspectivo, ao mudar-se para o Rio, se foi tornando fraterno. Precisava comunicar-se, sentia necessidade premente de se abrir.

Não, meu coração não é maior que o mundo.  
É muito menor.  
Nele não cabem nem as minhas dores.  
Por isso gosto tanto de me contar.  
Por isso me dispo,  
por isso me grito,  
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:  
preciso de todos.

Seus versos começam a exibir nítida tendência ideológica.

Aurora,  
entretanto eu te diviso, ainda tímida,  
inexperiente das luzes que vais acender



e dos bens que repartirás com todos os homens. [...]  
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos [...]"

E não se detém diante da profecia terrorista, que, 60 anos mais tarde, cumprir-se-ia nos Estados Unidos.

Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

Carlos entrou a colaborar no suplemento literário de *A Manhã* em 1941. Em 1942, apareceram, com José, as suas *Poesias*, primeiras a serem custeadas por uma editora. José aprofundou a penetração popular do poeta, sem abandonar o questionamento existencial que lhe roía a alma.

No céu também há uma hora melancólica.  
Hora difícil, em que a dúvida penetra as almas.  
Por que fiz o mundo? Deus se pergunta  
e se responde: não sei.

Mas foi com *A Rosa do Povo*, em 1945, que a sensibilidade social de Drummond explodiu, após a publicação, no ano anterior, do primeiro livro em prosa, *Confissões de Minas*, o mais autobiográfico. *A Rosa do Povo* significou o pináculo da sua exacerbação anticapitalista, de curta duração, pois o realismo social cedo se afastaria do socialismo real. O poeta permaneceu, por toda a vida, um liberal de esquerda, mas arredio a engajamentos ideológicos ulteriores.

Em 1945, quando colaborava no suplemento literário do *Correio da Manhã* e na *Folha Carioca*, Carlos deixou a chefia do gabinete de Capanema para, a convite de Luís Carlos Prestes, ingressar no Partido Comunista e figurar como co-editor da *Tribuna Popular*, diário fundado quando o partido, com a redemocratização, emergiu da clandestinidade. Meses depois, entretanto, se afastaria do jornal, discordando de sua orientação ideológica. Mas, em *A Rosa do Povo*, o

Poeta do finito e da matéria,  
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas [...]

radicalizara o engajamento político.

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta,  
um verme.

E essa radicalização, como toda poesia politicamente engajada, se exerceu – poucas vezes, é verdade – à custa da qualidade de versos, como os de “Com o russo em Berlim”, não libertos de grandiloquência ideológica:

Uma cidade atroz, ventre metálico,  
pernas de escravos, boca de negócio,  
ajuntamento estúpido, já treme  
com o russo em Berlim.

Essa cidade oculta em mil cidades,  
trabalhadores do mundo, reuni-vos  
para esmagá-la, vós que penetrais  
com o russo em Berlim.

O cantor do pequeno, do humilde que sofre, é injustiçado e morre, sempre se preocuparia, também, com as tragédias mundiais. Assim, ele viria, mais tarde, a protestar contra os morticínios levantinos, incessantes já então há meio século, e em pleno vigor nos nossos dias:

Angústias de Oriente Médio,  
ó fazedores de morte  
que não cansais de fazê-la  
em vossa maligna sorte  
de redigir pesadelos,  
quando deixareis à vida  
a chance de ser vivida?

Ainda em 1945, Rodrigo Melo Franco de Andrade convidou-o para trabalhar consigo na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ali Drummond chefiará, mais tarde, a Seção de História na Divisão de Estudos e Tombamentos, e servirá até aposentar-se.

O Prêmio de Conjunto de Obra, da Sociedade Filipe de Oliveira, foi conferido a Carlos Drummond de Andrade em 1947. Em 1948, ele publicou *Poesia até Agora*, e passou a colaborar na revista *Política e Letras*, fundada por Virgílio de Melo Franco.

Em 1949, já definitivamente rompido com o monolitismo ideológico e a disciplina partidária do Partido Comunista, entrou firme na campanha pela escolha de uma diretoria democrática para a Associação Brasileira de Escritores, apoiando a chapa encabeçada por Afonso Arinos de Melo Franco. E era de vê-lo, agarrado ao livro de atas e distribuindo pontapés nos esbirros que tentavam subtraí-lo.

Com *A Rosa do Povo*, Carlos atingira a maturidade artística:

Uma ordem, uma luz, uma alegria  
baixando sobre o peito despojado.  
E já não era o furor dos vinte anos  
nem a renúncia às coisas que elegeru,  
mas a penetração no lenho dócil,  
um mergulho em piscina, sem esforço,  
um achado sem dor, uma fusão,

tal uma inteligência do universo  
comprada em sal, em rugas e cabelo.

Os seus *Contos de Aprendiz* foram editados em 1951. *Passeios na Ilha*, reunindo ensaios e crônicas, seria publicado em 1952, bem como *Viola de Bolso*.

Mas foi com *Claro Enigma*, ainda em 1951, que se apresentou, incontestado, o grande clássico dos poetas modernos brasileiros. Em “A máquina do mundo”, “Os bens e o sangue” e “A mesa”, ele parte de temas familiares e pessoais para chegar à cimeira, no Brasil, da poesia como conhecimento e sabedoria. Sempre atormentado por dúvidas existenciais, abre-se, de súbito, em surpreendente apelo à “Divina Pastora”:

Esse ressaibo de pureza  
que cada um guardou no lodo; [...]  
a meninice restituída, o caminho de rosas; [...]  
intercessora do humano gênero abatido,  
faze-nos de novo crianças e leva-nos a brincar  
nos jardins do céu com teu filhinho de ouro.

No fim da vida, em *Farewell*, Carlos confrontaria diretamente “O Rei Menino”:

O Rei, criança,  
permanecerá criança mesmo sob vestes trágicas  
porque assim o vimos e queremos [...].  
Seu sangrento destino prefixado não dilui  
a luminosidade desta cena.  
O menino, apenas um menino,  
acima das filosofias, da cibernética e dos dólares,  
sustenta o peso do mundo  
na palma ingênua das mãos.

No *Discurso de Primavera e Algumas Sombras*, ele manifestara, ainda, clara devoção a São Francisco de Assis:

Francisco, bom dia no seu dia!  
 O dia de sua morte... [...]  
 Sobe o poeta a conversar com os anjos.  
 Ninguém repara em suas mãos transparentes  
 o signo de cinco cravos sangrentos.  
 Cruzes e cravos que amor transmuda  
 em alegria superior a sofrimento.  
 Não é morte. É dia pleno.

O diálogo com a morte e com o eterno, contudo, seria sempre constante inarredável da sua poesia. Carlos Drummond quis jogar até o fim aquela partida de xadrez que cada um de nós sabe, antes de iniciá-la, antecipadamente perdida.

Assim no *Fazendeiro do Ar*, em 1954:

E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde pousou uma sombra e que não fique o chão nem fique a sombra mas que a precisão urgente de ser eterno bóie como uma esponja no caos.

Às vezes, a descrença prevalece na consciência permanente da finitude, como em *A Vida Passada a Limpo*:

A morte sem os mortos; a perfeita  
 anulação do tempo em tempos vários,  
 essa nudez, enfim, além dos corpos,  
 a modelar campinas no vazio  
 da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

Mais adiante, ele revelaria todo o desejo de ter fé, e a tristeza de não crer, numa inteligência essencialmente trágica do universo.

O homem arrependo-me  
da criação de Deus,  
mas agora é tarde.

Depois, inconformado, reclamaria:

Deus, como entendê-lo?  
Ele também não entende suas criaturas  
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.

Então, o poeta

já não destila mágoa nem furor:  
fruto de aceitação da natureza,  
esta alvura de morte lembra amor.

E se pergunta:

Por que morre o homem?  
Campeia outra forma  
de existir sem vida? [...]  
Indaga outro homem  
por que morte e homem  
andam de mãos dadas [...]

A dúvida angustiada prosseguia, irresoluta, em 1973, em *As Impurezas do Branco*:

A morte não  
existe para os mortos.

Os mortos não  
têm medo da morte desabrochada.

Os mortos  
conquistam a vida, não  
a lendária, mas  
a propriamente dita  
a que perdemos  
ao nascer.

[...] A morte sabe disto  
e cala.  
Só a morte é que sabe.

Mas o combate com o Anjo não excluíra a esperança, uma espécie de aceitação  
cristã da existência.

Meu Deus, essência estranha  
ao vaso que me sinto, ou forma vã,  
pois que eu essência não habito  
vossa arquitetura imerecida;  
meu Deus e meu conflito,  
nem vos dou conta de mim, nem desafio  
as garras inefáveis; eis que assisto  
a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo [...]

E essa esperança se manifesta na mais pura visão metafísica da alma desencarnada:

Este silêncio tão completo  
em si, em nós, em nossa volta,

converte-nos em transparente  
esfera  
contemplada, contemplativa.

Os meios de comunicação de Carlos Drummond de Andrade se diversificaram em 1954. Na Rádio Ministério da Educação, dialogando com Lia Cavalcanti, produziu a série de palestras “Quase memórias”, e começou a publicar crônicas no *Correio da Manhã*, que, sob o título geral de “Imagens”, manteria pelos 15 anos seguintes.

O livro de crônicas *Fala, Amendoeira*, foi editado em 1957.

Em 1961, o poeta voltou a colaborar com a Rádio Ministério da Educação, no programa “Quadrante”, mantido por Murilo Miranda. Pela mesma época, chegou a ser membro da Comissão de Literatura do Conselho Nacional de Cultura, mas por pouco tempo.

A sua aposentadoria como chefe de seção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1962, após 35 anos de serviço público, coincidiu com a publicação de *Lição de Coisas*, que lhe valeria, no ano seguinte, prêmios literários da União Brasileira de Escritores e do Pen Clube do Brasil. Neste ano também se reuniram as crônicas de *A Bolsa & a Vida*. Ainda em 1963, Drummond cooperou, mais uma vez, com Murilo Miranda no programa “Vozes da cidade”, da Rádio Roquette-Pinto, e deu início a “Cadeira de balanço”, na Rádio Ministério da Educação.

*Versiprosa* apareceu em 1967, *Boitempo & A Falta que Ama* em 1968. Em 1969 o poeta trocou o *Correio da Manhã* pelo *Jornal do Brasil*, onde seria cronista regular por outros 15 anos, perfazendo, ao todo, 64 de jornalismo, encerrados em 1984. E publicou *Reunião* de dez livros de poesia. Outro livro de crônicas, *Caminhos de João Brandão*, viria à luz em 1970.

Em 1972, o *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, *O Estado de São Paulo*, *O Estado de Minas*, de Belo Horizonte, e *O Correio do Povo*, de Porto Alegre, publicaram suplementos comemorativos dos seus 70 anos. Era o reconhecimento e a glorificação, em vida, do nosso poeta maior.



O Prêmio de Poesia da Associação Paulista de Críticos Literários foi conferido a Carlos Drummond em 1974, e o Prêmio Nacional Walmap de Literatura em 1975, ano em que recusou, por objeções de consciência, o Prêmio Brasília de Literatura, da Fundação Cultural do Distrito Federal.

Ele foi exigente com a própria arte, lembrando que “até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser a mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. Infelizmente, exige-se pouco do nosso poeta; menos do que se reclama ao pintor, ao músico, ao romancista...”

Ainda em 1975, Afonso Arinos cumpriu 70 anos. Nesse dia, ao levantar-se pela manhã, Anah encontrou-o sozinho no escritório, chorando, com um exemplar do *Jornal do Brasil* entre as mãos. No jornal, um longo poema do contemporâneo de escola em Belo Horizonte, do companheiro em tantas circunstâncias, do amigo da vida inteira, dedicado “A Afonso Arinos, setentão”, que começava:

Afonso, que brincadeira!  
Ontem, no Colégio Arnaldo,  
garotinho irresponsável;  
hoje, em teus setenta anos,  
verbete de enciclopédia

e terminava cantando o

revelador do passado  
em sua íntima verdade,  
renovador de caminhos  
de nossas letras e artes,  
derrubador de odiosas  
linhas de cor e prejuízo  
(irmãos de pele diversa  
já podem sentar-se à mesa

nacional, a teu chamado),  
criador de nova atitude  
do país perante os grandes,  
humano e humanista Afonso,  
salve, [...] te amamos.

Em 1979, Afonso pediu a Carlos que escrevesse o prefácio das cartas de amor que trocara na mocidade com Anah, reunidas – após compreensível resistência da esposa – sob o título de *Retrato de Noiva*. E o poeta disse que

“li, deliciado e nostálgico (oh, a claridade que os velhos tempos conservam dentro da gente, o viço de uma idade em que tudo era descoberta e revelação), o romance epistolar de Afonso e Anah. Encontrei nele a explicação profunda de uma vida pública que vem honrando a paisagem cultural do Brasil. Meu amigo Afonso Arinos de Melo Franco, muito embora toda a força e sedução do seu talento, e a copiosa instrumentação de seu saber humanístico e político, malgrado ainda a retidão de sua consciência pública, não teria sido o notável homem de Estado que é se não contasse à sua direita com o ponderado, lúcido e cristalino espírito de Anah Rodrigues Alves Pereira de Melo Franco, sob cujo signo estelar a carreira do esposo se foi construindo. [...] Ainda há casamentos perfeitos, não obstante o numeroso exemplário contemporâneo que parece atestar a ruína dessa instituição, a meu ver mais espiritual do que jurídica ou adstrita a confissões religiosas. Aí está o casamento de Anah e Afonso, como símbolo de união de seres não necessariamente semelhantes, mas afinados à maneira de flauta e piano que se enlaçam para a execução de um acorde sublime. Eu disse sublime, e não me arrependo. Afonso e Anah, em cartas admiráveis de pureza e verdade, divulgadas depois de mais de meio século, ensinam como o amor sabe traçar os caminhos que levam à unidade, esta suprema vitória sobre as contingências e limitações humanas.”

Drummond não era amigo de viagens. Do Brasil só saiu para conhecer os netos que lhe nasciam em Buenos Aires, a partir de 1950. Lembro-me das precauções que Afonso Arinos pedia aos companheiros que lembravam a candidatura do poeta ao Prêmio Nobel de Literatura, precavendo-os quanto à reação previsível do amigo ante a idéia de desembarcar na fria Escandinávia e enfarpelar-se para enfrentar cerimônias presididas por cabeças coroadas.

Tive um exemplo curioso dessas resistências em 1977 (ano em que apareceria o seu *Discurso de Primavera*), quando eu era cônsul-geral no Porto. Carlos, ao recordar-se menino de 11 ou 12 anos, trabalhando como ajudante numa mercearia, publicara, em *Boitempo*, o poema “História do vinho do Porto”:

O melhor na caixa de vinho  
não é o vinho constelado de medalhas.  
É o brinde oculto, destinado a quem? A mim,  
caixeiro de armazém de secos e molhados.

[...] O patrão acompanha os gestos de pesquisa:  
Olhe lá, não vá quebrar uma garrafa.  
Me dará o que for? Guardará para um filho?  
Vou lhe pedir? Surripiar  
quando um freguês o chame, num segundo?  
Melhor talvez do que pedir  
E sofrer um não.

A par destes versos, um amigo meu, poeta e fadista, membro de família tradicionalmente produtora e exportadora de vinho do Porto para o Brasil, pediu-me que oferecesse ao poeta, em nome da firma, viagem, hospedagem e passeios por Portugal, entremeados de homenagens e alguma palestra. Transmiti a proposta e, em troca, recebi carta de Drummond, interessante por reiterar-lhe o caráter introspectivo e sedentário:

“O convite [...] causou-me a maior e mais deliciosa surpresa. Quando podia eu imaginar que o menino de 1914, interessado em ajudar na abertura das caixas de vinho do Porto, para ganhar do patrão (ou roubar) o brinde nelas contido, faria jus, por esse motivo, a uma viagem a Portugal [...]? Fiquei meditando no mistério das correspondências e interações que ligam os fatos mais humildes, ao longo do tempo. Ao me debruçar sobre a caixa de vinhos, eu estava conquistando, mais do que um canivete ou uma tesoura de unhas, um passeio remansoso por quintas, montes e vales, comes & bebes deleitáveis [...]! É com pesar que me confesso incapaz de viajar a essa altura da vida, não propriamente por invalidez física, mas por um estado de espírito muito particular, que me convida antes à renúncia do que à fruição dos bens incontestáveis. Fico a imaginá-los e a fruí-los na imaginação, pois já me falta o ânimo viajante, se é que algum dia o tive. A idade vai-me congelando num pacato estar-no-escritório, de onde descortino o mundo sem deixar os chinelos. Por isso, [...] deixo de atender ao aceno amável [...]; e peço-lhe que explique ao homem as razões psicológicas que fizeram de mim o tatu na toca, muito bem definido por você. Achei a definição tão perfeita que arqueei outra, anterior, achada por um americano trêfego que um dia, como ninguém atendesse à campainha de nossa casa, pulou a varandinha da frente e bateu ruidosamente na vidraça da sala de estar: *polar bear*. Sinto-me muito mais e brasileiroamente tatu do que urso.”

O tatu estava, de fato, velho e triste. Presenciei uma sua conversa telefônica com Afonso Arinos na qual ele — observou-me o interlocutor —, falando em velocidade de bala, se dizia deprimido, obcecado com a idéia da morte. Afonso indagou por que não se ocupava escrevendo, e o amigo explicou que só conseguia compor versos eróticos. Era a velha reação de Eros contra Tânetos, a conformar os poemas de *O Amor Natural*.

Pobre carne senil, vibrando insatisfeita,  
a minha se rebela ante a morte anunciada.

## Pois

Falta pouco para o mundo acabar  
sem explosão  
sem outro ruído  
além do que escapa da garganta com falta de ar,  
  
agora que ele estava principiando  
a confessar  
na bruma seu semblante e melodia.

Drummond recebeu, em 1980, os prêmios Estácio de Sá, de jornalismo, e, em Portugal, Morgado Mateus, de poesia. Neste mesmo ano, ele publicava *A Paixão Medida*, que me enviou com uma dedicatória epistolar, carinhosa e tocante, pelo cinquentenário do menino que vira nascer em Belo Horizonte.

Em 1981, publicou seus *Contos Plausíveis*, e, em 1982, a Biblioteca Nacional e a Casa de Rui Barbosa abriram os salões para celebrar, em exposições comemorativas, os 80 anos do poeta universal. Entrevistado na ocasião, opinou que o único bem da velhice era a aquisição de uma certa serenidade.

“Nunca tive pretensões a nada na vida, nunca pretendi ser rico ou poderoso, nem mesmo feliz. Eu, na medida do possível, vivi uma vida tranqüila. Posso ter errado muitas vezes. Isso acontece, ao longo de 80 anos, uma idade chata de se fazer. Mas valeu a pena. Foi bom.”

*Amar se Aprende Amando* apareceu em 1985.

No ano seguinte, insuficiência cardíaca levou-o a hospitalizar-se por duas semanas. Enquanto isso, moléstia fatal minava progressivamente o organismo da única filha e escritora talentosa, Maria Julieta, submetida a intervenções cirúrgicas consecutivas. Na Casa Rui, durante a exposição pelo octogésimo aniversário de Afonso Arinos, Carlos me dissera: “Afonso, minha filha é muito mais corajosa do que eu.”

Em 1987, a Estação Primeira de Mangueira seria campeã do carnaval carioca com o samba-enredo “O Reino das palavras”, homenageando o poeta. No mesmo ano, eu me encontrava em Roma, como chefe de missão no Vaticano, quando uma prima de Carlos, que trabalhava comigo, irrompeu em prantos na minha sala: “Embaixador, Maria Julieta morreu!” Tive a intuição imediata: “Nesse caso, prepare-se, porque, em duas semanas, ainda vamos receber outra notícia muito triste.”

Não foram precisos tantos dias. Doze, apenas. À doutora que ponderava necessitar medicá-lo, Drummond obtemperou: “Então, receite-me um enfarte fulminante.” No caderno de notas, escrevera. “Assim termina a vida da pessoa que mais amei neste mundo. **Fim.**”

A 17 de agosto, Carlos se juntou à filha querida. Três anos mais tarde, o mesmo sucederia a Anah, seis semanas depois do falecimento de Afonso Arinos. Ela também se recusara a continuar tratando do coração.

Morrer de amor é a mais bela das mortes. Mas o poeta já se despedira:

E a matéria se veja acabar: adeus, composição  
que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade.  
Adeus, minha presença, meu olhar e minhas veias grossas,  
meus sulcos no travesseiro, minha sombra no muro,  
sinal meu no rosto, olhos míopes, objetos de uso pessoal,  
idéia de justiça, revolta e sono, adeus,  
vida aos outros legada.

# Padre Antônio Vieira e os judeus

ARNALDO NISKIER

Ocupante da  
Cadeira 18  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

“Somos todos semitas espiritualmente.” A afirmação foi do Papa Pio XI, que no auge do hitlerismo teve a coragem de publicar uma encíclica contra o nazismo arrogante e desumano. E quem a cita é o escritor Antônio Carlos Vilaça em seu prefácio ao livro que lancei pela Imago, *Padre Antônio Vieira e os Judeus*. Vilaça acrescenta:

“Que bom, que confortador ver-se um jesuíta sair em defesa dos judeus. O anti-semitismo é um absurdo, uma vergonha, um crime. Não tenho dúvida em dizer que Vieira é a maior figura da história colonial do Brasil. Culturalmente, foi. E socialmente. Um líder. Um articulador. Um inspirador. Um contemporâneo do futuro. Pois esse homem singular, poderoso, defendeu os judeus. E os quis defender mais de uma vez, com toda a sua eloquência irresistível e nobre. Um homem como Vieira não podia ser indiferente à causa dos judeus. Soube fazê-lo com um realismo que a nós hoje nos impressiona. Esse padre era um realista.”

O padre Antônio Vieira viveu num período decisivo da história da humanidade, o século XVII, que ele ocupou não só quase inteiro (1608-1697) como marcou também profundamente com o brilho de sua inteligência e a firmeza da sua atuação. Vieira foi um dos raros homens, em todos os tempos, a alcançar um equilíbrio perfeito entre ação e contemplação. Seus sermões e suas cartas bastariam para imortalizá-lo, mas ele não se contentou apenas com o gênio literário: foi missionário e catequista, estadista e diplomata, político e estrategista. Tivesse sede de poder e seria um líder da magnitude de um Richelieu ou de um Mazarino, cardeais da sua época que mandaram na França mais do que os próprios reis.

Mas Vieira era, acima de tudo, um “soldado de Cristo”, um membro obediente da Companhia de Jesus, e pautou sua vida pelos princípios da ordem fundada por Santo Inácio de Loiola em 1540. Prestou os três votos essenciais — obediência, pobreza e castidade, sendo que a obediência era definida, nos estatutos da Companhia, como *perinde ac cadaver*, “igual à do cadáver”, indo para onde lhe ordenassem sem nunca esboçar a menor reação.

Interessei-me pela relação do padre Antônio Vieira com o que ele chamava “a nação hebraica” por dois motivos essenciais: o primeiro foi a inesquecível conferência a que assisti, na Associação Religiosa Israelita do Rio de Janeiro, quando o poeta Augusto Frederico Schmidt abordou o delicado tema; o segundo se refere à bibliografia de João Francisco Lisboa, patrono da Cadeira número 18 da Academia Brasileira de Letras — que hoje ocupo — e que tratou também com muita propriedade a intervenção de Vieira na questão dos índios do Maranhão, igualmente discriminados.

Quando os judeus foram expulsos de vários países da Europa, no vendaval da Santa Inquisição, no século XVII, Vieira, sem temer os riscos a que se expunha, partiu em sua defesa e chegou até a aconselhar a Portugal:

“E não só virão para este Reino os mercadores que agora são de Holanda e Castela, mas os de Flandres, França, Itália, Alemanha, Veneza, Índias Ocidentais e outros muitos, com o que o Reino se fará poderosíssimo...”



Seus argumentos foram questionados e Vieira padeceu na carne com a intolerância vigente. A sua vida é bem um exemplo que precisa ser conhecido, sobretudo pelas novas gerações brasileiras — afinal, Vieira morou 52 dos seus 89 anos no Brasil. E os judeus serão eternamente reconhecidos à sua memória.

Por mais pragmáticos que fossem os motivos de Vieira na defesa dos “homens de nação”, ele não descurou dos aspectos humanos e religiosos e, principalmente, da liberdade de credo, na sua famosa *Proposta feita a el-rei D. João IV* em 1643:

“Primeiramente, favorecer aos homens de nação ou admiti-los neste Reino, na forma que se propõe, não é contra lei alguma, divina nem humana, antes é muito conforme aos sagrados cânones, doutrina dos Santos Padres e resoluções de muitos concílios gerais e particulares, que não ponho aqui, por não embarçar este discurso, e se alegarão, sendo necessário. [...]

Finalmente, o Sumo Pontífice não só admite o que nós chamamos cristãos-novos (entre os quais e os velhos nenhuma diferença se faz em Itália), senão que, dentro da mesma Roma e em outras cidades, consente sinagogas públicas dos judeus que professarem a Lei de Moisés.

Pois se na cabeça da Igreja se consentem homens que professam publicamente o Judaísmo, por que não admitirá Portugal homens cristãos batizados, de que só pode haver suspeita que o não serão verdadeiros?”

Pela veemência na sua defesa dos judeus, muitos inquisidores acreditavam sem nenhuma hesitação que Vieira tinha sangue hebraico em suas veias. “Seus desafetos no Maranhão diziam que fora batizado em pé e em todos os tempos foi explorada a calúnia,” escreve o seu biógrafo, João Lúcio de Azevedo; segundo ele, da rigorosa *investigação de sangue* a que procederia o Santo Ofício foi apurado que, em vez de ascendência judia, Vieira tinha na verdade *alguma coisa de mulato*, havendo seu pai, Cristóvão Ravasco, por mãe, “uma mulata serviçal na casa dos Condes de Unhão, de onde com o galã, avô de Vieira, foi despedida, por não lhes levarem os amos a bem os amores, que o casamento em segui-

da consagrou.” Ainda segundo João Lúcio de Azevedo, a bisavó de Vieira teria vindo da África para Portugal como escrava, sendo abundante a população de negros e mulatos no Reino naquela ocasião.

O padre Antônio Vieira nunca ocultou sua grande simpatia pela “nação hebraica”. Era amigo pessoal do rabino Isaac Aboab da Fonseca (1605-1693), cujo tempo de vida coincidiu quase com o de Vieira. No breve período em que exerceu atividades diplomáticas na Holanda, o padre Vieira se aproximou de Aboab, e freqüentou a sinagoga para ouvir seus sermões, chegando a escrever elogios à sabedoria religiosa e eloqüência do rabino. Outro judeu com quem Vieira manteve uma relação importante foi o rabino da sinagoga de Amsterdã, Manassés ben Israel, autor de uma obra profética, *Esperança de Judá*, cujo título inspirou a Vieira o da carta conhecida como *Esperanças de Portugal*. Vieira o conheceu durante a missão de 1647 à Holanda, quando foi à sinagoga de Amsterdã assistir ao serviço religioso e à pregação de Manassés. Segundo observa o biógrafo de Vieira, João Lúcio de Azevedo,

“os judeus da Península Ibérica tinham desde 1598 sinagoga em Amsterdã, não ainda o edifício tantas vezes celebrado, se bem que com demasias por monumento insigne, e que só em 1675 se inaugurou, mas uma casa simples de oração. A natural curiosidade levou ali uma vez Antônio Vieira. Assistiu ao serviço religioso e à prédica pelo afamado rabino Manassés ben Israel. É de crer que este, sabendo que ouvinte tinha na assembléia, quisesse exibir seus dotes de orador, e não poupasse argumentos com que provar ao cristão amigo a superioridade da antiga lei. À saída, porém, Vieira, sequioso de discussão, foi buscá-lo, tornando-lhe os golpes de retórica, e os dois disputaram longo tempo. Eram ambos de igual força dialética, ambos por índole disputadores, ambos versados na Escritura. Eram dois teólogos, dois exegetas, dois sabedores. A rota do espírito de cada um levava-os a encontrarem-se em um ponto de onde depois divergiam. Ligar as extremas distantes, a que por este modo chegavam, era obra impossível. Deixaram a contenda como gladiadores cansados, cada qual por seu lado cantando vitória. Não se

contentando Vieira com essa pugna, mandou desafio a outro rabino famoso, Saul Levi Mortera, que foi mestre de Spinoza. Este, porém, mais idoso e prudente, lembrado talvez do preceito da sinagoga em que ele e Manassés oficiavam, e segundo o qual não deviam os hebreus, por amor da paz, disputar matérias de crenças com os cristãos, acabou recusando o encontro, com o que Vieira mais ruidosamente triunfou. Há quem diga ter o jesuíta convencido Manassés de que o verdadeiro Messias já tinha vindo e era Jesus Cristo; que Manassés por seu turno o convencera do segundo advento daquele que havia de ser o imperador universal e daí a origem de um tratado que sobre o assunto mais tarde compôs. Se assim foi, Antônio Vieira jamais o confessou, não esquecendo, pelo contrário, de publicar a sua vitória. A lenda jesuítica ampliou o caso, para introduzir na biografia, como é de uso nas lendas, o elemento maravilhoso.”

A sinceridade com que se empenhou Vieira na defesa dos judeus reflete-se no alto preço que pagou. Em 1º de outubro de 1665, o padre Antônio Vieira foi encarcerado em Coimbra num cubículo de quinze por doze palmos (3m30 por 2m64, um palmo equívulendo a 0,22cm). A esta altura o padre tinha 53 anos e ficaria dois anos e três meses praticamente incomunicável. Vieira amargou 813 dias naquele covil apertado e escuro, sob as agruras do *sertão frigidíssimo* — como ele costumava se referir ao clima de Coimbra. Sabia Vieira que enfrentava um inimigo implacável, capaz do que ele definiria tempos depois de coisas horrendas, quando imputou aos inquisidores as mortes súbitas do Marquês das Minas, da Marquesa de Fronteira e da Duquesa de Cadaval e a apoplexia que vitimou D. Rodrigo de Meneses, uma vez que se achavam todos vinculados ao grupo favorável à causa dos judeus. Proclamou Vieira: “Horrendas coisas são as que se imaginam e ainda mais horrendas as que se inferem.”

E, numa demonstração notável do seu espírito de síntese, e do manuseio genial das palavras, ele definiu que “os inquisidores *viviam da fé*, enquanto os jesuítas *morriam por ela*.”

Na carta aos judeus de Ruão, de 1646, Vieira faz esta importante reflexão:

“A minha jornada foi feita de perigos e trabalhos, que em nenhuma parte dela faltaram, escapando milagrosamente das mãos dos dunquerquezes e de várias tempestades em que os companheiros padeceram naufrágio; e *Deus*, que de tantos perigos me guarda, deve ser para algum bem.”

Caberia muito bem, como epitáfio deste grande homem, outra frase profética desta mesma carta:

*“As coisas grandes não se acabam de repente; hão mister de tempo e todas têm seu tempo.”*

# O caminho de Ivan Junqueira

LÊDO IVO

Ocupante da  
Cadeira 10  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

A primeira impressão que se colhe na abordagem da obra poética de Ivan Junqueira, desde a sua estréia até agora, é a da presença de uma inconfundível voz pessoal, o sentimento que tem o leitor de estar visitando um domínio regido pela arte de fazer versos e poemas, e de saber fazê-los com admirável destreza.

Haverá de surpreender a muitos leitores que o Modernismo brasileiro, após tanta estridência e tentativas estimuladas pela busca do chamado verso-livre, e ostensiva negação ou mesmo ridicularização do nosso passado poético – especialmente do Parnasianismo, que foi um período basilar de nossa cultura –, não tenha deixado nenhuma marca visível nesse poeta de alta e nobre qualificação. Mesmo a geração de 45 e suas suburbanas subsidiárias tipográficas se mostram ausentes de seu labor poético. Somos obrigados a reconhecer que sua obra teria existido sem a estética deflagrada pela borbulhenta Semana de Arte Moderna.

A antimodernidade de Ivan Junqueira é a sua modernidade: é o outro lado de uma contemporaneidade atemporal que fecha os olhos à vertigem da escalada tecnológica e se empenha em buscar uma linha de permanência no turbilhão do dia. O ontem faz parte do hoje. É ao mesmo tempo memória e olvido, ausência e incitação à presença, legado e vivência.

Nesse ostensivo distanciamento, sobressai a característica dominante de sua poesia: o sentimento da intemporalidade, a sua imersão num tempo absoluto, que não fixa nem o dia nem a hora, e se encaminha para uma finitude total, sem qualquer radioso dia seguinte. A essa noção de um tempo não fixado, não ancorado na vida cotidiana, acrescenta-se o seu despreço topográfico e geográfico. Os imperativos de uma noção consuetudinária da nacionalidade e da regionalidade inexistem na sua poesia. Em vão se buscará nela um indício da paisagem brasileira captada em seus pitorescos mais sedutores ou em suas cores mais crepitantes, ou o burburinho e estridência de nossas grandes cidades. Suas paisagens são espirituais. Não as banha nenhuma luz tropical.

Ele pertence à linhagem dos poetas que situam na língua a sua verdadeira pátria: uma venerável pátria filológica que lhe permite a expressão poética e se completa com o seu amor a Portugal.

Não é sem razão que o carioca Ivan Junqueira celebrou o amor e a morte de Inês de Castro, num compromisso sentimental que, conduzindo-o às suas raízes linguísticas e psicológicas, o leva a percorrer a trilha nostálgica de João do Rio, Afrânio Peixoto, Cecília Meireles, Ribeiro Couto e outros escritores brasileiros marcados pela nostalgia da cognominada Pátria Mãe. Nessa boa e até ilustre companhia, realiza Ivan Junqueira um caminho inverso ao percorrido pelos românticos Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela, pelos modernistas Mário de Andrade, Raul Bopp e Cassiano Ricardo e pelos parnasianos Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, que cantaram as nossas matas e os nossos mares, em cuja poesia formigujem mitos e temas gulosa e escancaradamente nacionais. E até a alusitanizada e ibericizada Cecília Meireles glosou, num poema dramático, a Inconfidência Mineira.

Esse amor de Ivan Junqueira não se limita ao acervo lírico lusitano. Estende-se a outras paragens: às ruas e ladeiras ilustres de Lisboa, às igrejas e conventos, às praças e palácios, que fazem dele um *flâneur* da melhor cepa baudelairiana; convívios literários convertidos em amizades duradouras; e até às comezainas e bebezainas guardadas amorosamente nas adegas de tascas vetustas, memoráveis, como certos vinhos verdes ou maduros, o grandioso cabrito assado do Solar dos Presuntos, a panelada de frutos do mar do Solar do Duque ou o bacalhau maravilhoso e o portentoso polvo ao forno da Casa do Além-Tejo. Não só de banquetes espirituais e livrescos vivem os poetas; como todos os homens, têm sempre fome e sede. A melancolia do taciturno Ivan Junqueira, embora considerável, não o faz desviar-se da boa casa de pasto nem de um cardápio insigne. Sua aparência ascética é um ledo engano; ele sabe farejar numa cidade desconhecida os lugares onde há boa carne e bom peixe regados a vinhos capitosos.

O culto à língua, ao seu poder de nomeação e ainda de tradução, de magia e encantamento não se circunscreve, em Ivan Junqueira, somente ao uso do idioma poético. Vibra também em sua densa e rica e altaneira prosa ensaísta, na qual a reflexão crítica é sempre iluminada pela sua própria experiência criadora. Uma prosa cujos grandes modelos ocidentais são a prosa de Baudelaire e Valéry.

Ele, Ivan Junqueira, engata-se na família seleta dos grandes poetas que são também grandes prosadores; dos poetas para os quais o uso inventivo da língua é uma operação total, que cobre prosa e verso e desvenda território desafiador em que prosa e verso se enlaçam num grande casamento de amor – ao contrário de grandes poetas que só são grandes no verso, ou na mesmice de um verso repetitivo e até contagioso, de uma forma tornada “fôrma” pelo seu uso abusivo, e definham e se encolhem e se apequenam em prosas mancas e irrisórias.

Assim a arte poética de Ivan Junqueira nos remete a outros territórios: o do Simbolismo e o do labor parnasiano, nas molduras não apenas brasileiras, mas ocidentais, pois uma fina e paciente formação intelectual lhe assegurou as galas

e graças de uma irrefutável ocidentalidade. Num poema como o “Poética”, só comparável ao “A profissão de fé”, de Olavo Bilac, o poeta fala belamente de sua arte de fazer poemas: uma arte vigilante, baseada em cálculos e estratégias, conduzida por um ritmo que excede ao mesmo tempo pela musicalidade e obstinada abrangência de significado:

A arte é pura matemática  
como de Bach uma tocata  
ou de Cézanne a pincelada  
exasperada mas exata.

Mas o próprio poeta adianta que:

E mais que isso: uma abstrata  
cosmologia de fantasmas  
que de ti lentos se desgarram  
em busca de uma forma clara.

Escuridão e exasperação, geometria e cosmologia, clareza e obscuridade, o visível e o fantomático se fundem nessa poesia noturna, soturna e taciturna em que a voz anunciada, e que se quer lúcida e senhora de si mesma, provém das profundezas do espírito, dessa escura noite da alma sem a qual o poeta não tem acesso ao dia configurado em expressão poética.

Como todos os grandes poetas, Ivan Junqueira se distingue pela virtuosidade métrica e rimática, e capacidade de cinzelar o poema, tornando-o um artefato verbal. A mestria versificatória o leva a apoiar-se apenas numa unidade fonética. São numerosos, nesse poeta mais das rimas toantes do que das rimas consonantes, os poemas em que um *a*, um *i* ou um *u*, no fim de cada verso, asseguram a este e ao poema a sua magia e musicalidade, produzindo ludicamente o enfeitamento verbal que é um dos resultados da expressão poética, e uma das razões da poesia.



Embora se proclame herdeiro de uma tradição poética iniciada com Luís de Camões e Sá de Miranda, e continuada em Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Dante Milano, Ivan Junqueira sabe que não existe no passado apenas uma única tradição. Elas são várias e ele, desde a sua aparição em 1964, soube beber gulosamente nessas inesgotáveis fontes criadoras. Ele sabe que a poesia brasileira votada à durabilidade e à permanência, como toda a poesia ocidental, começa em Homero e Virgílio, Dante e Shakespeare, Camões e Quevedo, prolonga-se em Goethe e Leopardi, Baudelaire e Mallarmé, Rimbaud e Walt Whitman, e vive nos poetas do nosso tempo. Ele sabe, finalmente, que a grande tradição poética não é uma servidão ou engessamento, nem uma condenação ao epigonismo, mas a base das transgressões e das rupturas, o *make it new* pregado por Ezra Pound.

A condição de tradutor de Baudelaire, T.S. Eliot e Dylan Thomas lhe abriu um universo que não se esgota no mudo diálogo interlingüístico, mas o conduziu a distinções imprescindíveis e especialmente a confluências, transfluências e contágios que, enriquecendo-o pessoalmente, tornando mais densa a sua bagagem espiritual, enriquecem, através de sua obra, a própria poesia brasileira.

T.S. Eliot ensinou a Ivan Junqueira que poesia é a soma do talento individual com a tradição; e ainda lhe transmitiu o sentimento do tempo, desse tempo tríplice, que remonta ao Santo Agostinho das *Confissões*, que deve estar na mesa de cabeceira de todos os bons poetas.

Leio, em sua notável tradução, os versos de T. S. Eliot:

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro  
E o tempo futuro contido no tempo passado.

A poesia de Ivan Junqueira, juncada de eruditas referências culturais e filológicas, históricas e mitológicas, obedece a uma cronologia em que o tempo respira intemporalidade, e o fluir de hoje é o fluir de ontem e será o de amanhã.

É ele um dos poetas em língua portuguesa mais obcecados pela idéia da morte. É certo ele pertence à mesma família espiritual de Augusto dos Anjos. A preocupação com a morte, a fugacidade da vida, as crepitações macabras, a vanidade de tudo, a desilusão e o desamparo permeiam-lhe a poesia. Constituem a base de seu pessimismo inextirpável, ocorrente mesmo quando festeja o amor e o corpo feminino. Não esqueçamos que ele, em 1964, aos 30 anos de idade, no verdor e vigor de uma juventude viçosa, estreou com um livro emblematicamente intitulado *Os Mortos*, a que se seguiu *A Rainha Arcaica*, em que celebra a defunta Inês de Castro. Estuante de vida, ele já pensava na morte. E, estudante de medicina, não completou o curso que o aparelharia para melhor combatê-la.

No poema “O outro lado”, esplêndida e fúnebre melodia que é uma melopeia, o poeta interroga o além-túmulo. E a si mesmo ou a um outro pergunta:

Diz-me: o que haverá do outro lado?  
A eternidade? Deus? O Hades?  
Uma luz cega e intolerável?  
A salvação? Ou não há nada?

A esse poeta reflexivo e intemporal que é Ivan Junqueira, a esse poeta temporal porque sujeito à morte que é Ivan Junqueira, a esse poeta de uma poesia solene e descotidianizada, sem friso da origem geográfica, fechada à alegria e alçada a vertiginosas paragens metafísicas, a esse matemático da noite obscura da alma, pondero: a sua pergunta é sem resposta.

Os poetas são filólogos disfarçados, que passam a vida inteira concentrados na operação lingüística que é a poesia. E são também teólogos que não ousam dizer o seu nome e passam a vida inteira interrogando a existência ou inexistência de Deus.

Embora sejamos seres interrogantes, autores de uma pergunta irrespondível, devemos contentar-nos com o que há neste lado: o lado da vida, no qual se situa a poesia de Ivan Junqueira, com o selo de sua durabilidade e a garantia antecipada de sua inserção numa tradição poética que ele engrandece com a sua obra e exemplo.

# Silvestre Pinheiro Ferreira e a filosofia brasileira

ANTÓNIO BRAZ TEIXEIRA

I. No Brasil, a expulsão dos jesuítas, em 1759, teve como directa e imediata consequência a extinção dos Colégios das Artes da Bahia, Rio de Janeiro, Olinda, São Paulo e Recife, provocando uma profunda crise no sistema de ensino da colónia, que só muito tardia e incompletamente os mestres régios viriam a conseguir superar, ainda que incompletamente.<sup>1</sup>

Como foi já salientado por Laerte Ramos de Carvalho, a reforma pombalina, em terras brasileiras, teve em vista eliminar não só os jesuítas como, a curto prazo, as outras ordens religiosas, afastando do ensino franciscanos, beneditinos e carmelitas e secularizando as instituições educacionais.<sup>2</sup>

As novas aulas régias eram, no entanto, em número notoriamente inferior aos colégios que pretendiam substituir, continuando as famílias nobres ou burguesas a preferir o ensino ministrado nos colé-

Professor catedrático convidado da Universidade Lusófona (Lisboa), pensador e ensaísta (1936). Doutor *honoris causa* em Filosofia pela Universidade de Lisboa (2006). Vice-Presidente da Academia das Ciências de Lisboa e presidente da respectiva Classe de Letras, membro correspondente da Academia Portuguesa da História, da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filosofia (Rio de Janeiro), Autor de *A Filosofia Jurídica Portuguesa Actual*; *O Pensamento Filosófico-Jurídico Português*; *Sentido e Valor do Direito*. *Introdução à Filosofia Jurídica*; entre outras.

<sup>1</sup> António Alberto Banha de Andrade, *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários no Brasil*, São Paulo, 1978, pp. 3-4.

<sup>2</sup> *As Reformas Pombalinas da Instrução Pública*, São Paulo, 1978, p. 139.

gios religiosos e sendo, frequentemente, recebidos com alguma hostilidade os mestres régios que a corte enviava para o Brasil, a fim de dar execução às novas orientações pedagógicas.

Por outro lado, as reformas educativas pombalinas, na sua deliberada atitude antiescolástica, vieram a concentrar-se ou a cingir-se à gramática latina e à retórica, deixando de fora ou menosprezando o ensino filosófico, que, até à década de 80 do século XVIII, se achou predominantemente, concentrado nos seminários e colégios das ordens religiosas, onde continuou a dominar a anterior orientação de matriz neo-escolástica, como expressivamente o documentam os textos conhecidos de autores como o beneditino frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800) ou o franciscano frei Joaquim da Purificação.<sup>3</sup>

A partir de 1780, regista-se, porém, um considerável acréscimo dos mestres régios de filosofia racional e moral, cujo ensino deveria seguir as orientações do eclectismo empirista e sensista acolhido pela reforma de 1772 e adoptar os compêndios de Genovesi, Heinécio e Job, se bem que um número significativo deles continuasse fiel à anterior tradição escolástica conimbricense e seguisse ainda os velhos compêndios.<sup>4</sup> Acresce que, segundo o testemunho de Bento José de Sousa Farinha, a ampliação do número de professores régios desta disciplina acabou por se traduzir na quebra da qualidade do respectivo ensino, males que se agravaram com a volta destes estudos às mãos dos religiosos.<sup>5</sup>

Cabe recordar aqui, além dos manuais prescritos pela reforma pombalina e das apostilas, conclusões ou lições ditadas pelos mestres régios ou pelos professores eclesiásticos dos seminários e colégios das ordens religiosas, as obras redigidas, durante a segunda metade de Setecentos, por três pensadores nascidos em terras brasileiras ou a ela profundamente ligados. Refiro-me às *Reflexões*

---

<sup>3</sup> Cfr. Carlos Lopes de Mattos, “Frei Gaspar da Madre de Deus”, *Rev. Brasil. Fil.*, n.º 78, Abril-Junho 1970 e Luís Washington Vita, “Conclusiones de Metaphysica” sustentadas no Colégio Franciscano do Recife”, *id.*, n.º 34, Abril-Junho 1959.

<sup>4</sup> João Cruz Costa, *Contribuição à História das Ideias no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, 1967, p. 59.

<sup>5</sup> “Sobre Estudos. Memória Terceira”, em Mariana Amélia Machado Santos, *Bento José de Sousa Farinha e o Ensino*, Coimbra, 1948. Cfr. Laerte Ramos de Carvalho, *ob. cit.*, p. 139.

sobre a *Vaidade dos Homens* (1752), do paulista Matias Aires Ramos da Silva d'Eça (1705-1763), aos *Discursos Político-Morais* (1758), do fluminense Feliciano Joaquim de Sousa Nunes (1730?-1808?), e ao *Tratado de Direito Natural* (1772?), do mineiro adoptivo Tomás António Gonzaga (1744-1810), obras que conheceram muito diferente destino editorial, pois, enquanto as *Reflexões* tiveram significativa difusão durante a segunda metade do século XVIII, em que foram objecto de quatro edições (1752, 1761, 1778 e 1786), os *Discursos* desencadearam a ira pombalina, sendo condenados à destruição pelo fogo, só em 1931 tendo voltado a ser novamente impressos, graças aos bons ofícios da Academia Brasileira de Letras<sup>6</sup>, e o *Tratado* do lírico inconfidente permaneceu inédito durante mais de um século e meio.

Assim, nas últimas quatro décadas do século XVIII, além do livro do reflexivo paulista, as obras filosóficas em língua portuguesa que obtiveram maior difusão no Brasil ficaram a dever-se a dois proeminentes membros da Congregação do Oratório, cujas relações com o despótico ministro de D. José conheceram notórias dificuldades: o *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), de Luís António Verney, e a *Recreação Filosófica* (1751-1800), de Teodoro de Almeida.<sup>7</sup>

2. Esta situação cultural e especulativa viria a registar significativa alteração nos anos iniciais do século XIX, com os primeiros ecos de novas orientações filosóficas, tanto no Rio como em São Paulo.

Com efeito, e segundo testemunhos coevos e posteriores, Martim Francisco Ribeiro de Andrade (1775-1844), diplomado em Matemática pela Universidade

---

<sup>6</sup> Uma 3.ª ed. dos *Discursos* foi recentemente publicada, em Lisboa, pela INCM (2006), com prefácio do signatário.

<sup>7</sup> Sobre este período da reflexão filosófica no Brasil, além das obras já citadas, ver Alcides Bezerra, "A Filosofia na fase Colonial", *Achegas à História da Filosofia*, Rio de Janeiro, 1936, António Paim, *Etapas Iniciais da Filosofia Brasileira*, Londrina, 1998, Luís Washington Vita, *Esorço da Filosofia no Brasil*, Coimbra, 1964, Fernando Arruda Campos, "Reflexão introdutória ao estudo da Filosofia na época colonial, no Brasil", *As Ideias Filosóficas no Brasil: sécs. XVIII e XIX*, São Paulo, 1978 e *Tomismo no Brasil*, São Paulo, 1998, pp. 23-44 e Jorge Jaime, *História da Filosofia no Brasil*, vol. I, São Paulo, 1997, pp. 64-83.

de Coimbra, nos cursos de Filosofia que ministrou na capital paulista, em 1807-1808, ter-se-á ocupado a expor os princípios fundamentais da filosofia transcendental de Kant, não havendo, no entanto, sido nunca encontrados e publicados os oito densos cadernos manuscritos que se sabe teria redigido nessa época sobre o pensamento kantiano, apoiado, porventura, na obra de Charles de Villers, *La Deduction Transcendentale de Kant*, publicada em França pouco tempo antes.<sup>8</sup>

Alguns anos mais tarde, também em São Paulo, mais precisamente na vila de Itu, o padre Diogo António Feijó (1784-1843), no curso de filosofia racional e moral que aí regia, mantinha, igualmente, diálogo com o pensamento kantiano, limitado, porém, ao domínio gnosiológico, já que, no tocante à moral, as ideias expressas nos *Cadernos de Filosofia*, editados só um século e meio após a sua redacção, se acham na directa continuidade da anterior tradição neo-escolástica, nelas nenhum eco ou sinal se encontrando da ética do mestre de Königsberg.

Muito maior repercussão do que as lições, de precoce presença kantiana, de Martim Francisco ou Diogo Feijó, viriam a ter as *Preleções Filosóficas*, que, a partir de 1813, Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846) proferiu no Real Colégio de São Joaquim, no Rio de Janeiro, e cujo texto foi sendo publicado, em fascículos, pela Imprensa Régia, obra que, para mais de um historiador e hermenauta, marcaria o verdadeiro nascimento da “filosofia brasileira”.<sup>9</sup>

Deste modo, assim como, no plano político, foi a um príncipe português que ficou a dever-se a independência brasileira, no domínio filosófico, seria, igualmente, um pensador português quem marcaria o início da autonomia especulativa do Brasil, a partir do tronco comum da filosofia portuguesa, já que, como notou António Paim, “a filosofia brasileira pode ser definida como uma das virtualidades da filosofia portuguesa, que encontrou uma situação propícia, desabrochou e seguiu seu curso”, dentro do universo, comum a ambas, da língua portuguesa.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. Miguel Reale, “Introdução” à ed., dos *Cadernos de Filosofia* de Diogo António Feijó, São Paulo, 1967, pp. 16-18.

<sup>9</sup> É o caso de António Paim, *A Filosofia Brasileira*, Lisboa, 1991, e de José Maurício de Carvalho, *Curso de Introdução à Filosofia Brasileira*, Londrina, 2000.

<sup>10</sup> *A Fil. Brasil. cit.*, p. 9.

3. Nascido durante o consulado pombalino três anos antes da reforma da Universidade e falecido em plena Maria da Fonte (1846), depois de uma vida agitada que fez dele aluno da Congregação do Oratório, professor de filosofia no Colégio das Artes e, no Rio de Janeiro, ministro de D. João VI e deputado às Cortes, que o levou à França, à Alemanha, à Holanda, à Inglaterra e ao Brasil, Silvestre Pinheiro Ferreira, figura singular e complexa de filósofo e homem público, cujo saber enciclopédico abarcou todo o conhecimento do seu tempo, da matemática à pedagogia, do direito à economia, da mineralogia à botânica, representa, de forma particularmente expressiva, no pensamento de língua portuguesa, o trânsito da fácil e serena confiança do século XVIII para a austera e dramática inquietação do século XIX.

Este homem, que o destino fez contemporâneo de Verney e Amorim Viana, que conheceu de perto o idealismo alemão e contactou, pessoalmente, com Vitor Cousin, recusará, até ao fim da vida, “o tenebroso barbarismo dos Heráclitos da Alemanha e a brilhante fantasmagoria dos da França”<sup>11</sup>, para, embora coetâneo de Hegel, se colocar numa atitude pré-kantiana, na linha de um eclectismo *sui generis* que a uma base aristotélica procurará adicionar as conquistas modernas de Bacon, Leibniz, Locke e Condillac.<sup>12</sup>

Ligado ao século XVIII e à sua herança filosófica, pelo psicologismo e pelo sensismo do seu pensamento, pela preocupação pedagógica de que sempre deu mostras, pela feição ecléctica do seu sistema de ideias, pelo seu aristotelismo renovado numa perspectiva empirista e pelo seu antikantismo e antiidealismo, Pinheiro Ferreira traz já consigo muito do que virá a caracterizar a atitude mental do novo século.

É, desde logo, a independência filosófica que revela e a ausência de qualquer posição polémica antiescolástica ou antimoderna. É, depois, a sua franca oposição ao Genuense e ao seu “insignificante compêndio”, que durante longas

---

<sup>11</sup> *Noções Elementares de Filosofia Geral*, Paris, 1839, p. VI. Cfr. *Preleções Filosóficas sobre a Teórica do Discurso e da Linguagem, a Estética, a Diceosina e a Cosmologia*, Rio de Janeiro, 1813, 10ª preleção, § 353.

<sup>12</sup> *Essai sur la Psychologie, comprenant la Théorie du Raisonnement et du Langage, l'Ontologie, l'Esthétique et la Diceosyne*, 2ª ed., Paris, 1828, §246; *Noções*, p. VI.

décadas mais do que desenvolver entorpeceu ou perverteu a nascente inteligência da mocidade portuguesa, como em seu duro juízo o apreciará.<sup>13</sup>

É, ainda, a rigorosa separação entre a filosofia e a ciência, a atitude positiva, apoiada num longo e efectivo contacto com a problemática científica, a atenção dada à metodologia e ao problema da classificação das ciências. É, finalmente, a revalorização da lógica aristotélica e da sua teoria do silogismo, a meditação do pensamento de Leibniz e o relevo de novo conferido à ontologia.

4. O ponto de partida do pensamento silvestrino é o problema do conhecimento, ou, mais precisamente, o da origem das ideias. Da solução que procurou dar-lhe, inspirando-se em Aristóteles, Locke e Condillac, resultou o apressado rótulo de sensualista com que, com manifesta desatenção e injustiça, alguns intérpretes superficiais pretenderam arrumá-lo nos esquemas da História da Filosofia.

Com efeito, embora Pinheiro Ferreira, em certo período da evolução do seu pensamento, tivesse navegado na corrente sensista, a breve trecho se afastou com decisão do filósofo gaulês para, regressando ao mestre comum Locke, afirmar a autonomia do intelecto e do raciocínio como fonte de conhecimento, paralela à sensação.

Por outro lado, se bem que critique o inatismo do tipo leibniziano ou kantiano, o pensador português admite, ainda desta vez com Locke, a existência da faculdade inata de conhecer e ter ideias, concepção que Condillac expressamente repudiava, declarando que a origem de tal faculdade se encontrava nas sensações.

Finalmente, cumpre não esquecer, ao lado das frequentes e lúcidas críticas a que não poupou o pensador francês, a franca e coerente adesão do filósofo português à lógica aristotélica e a clara afirmação ontológica do seu pensamen-

---

<sup>13</sup> *Noções*, p. VI. Pela mesma época, Herculano classificava de “filosofia caquética” a de Genovesi. “Instrução pública” (1838), in *Composições Várias*.



to, atitudes especulativas que, a mais de um título, se revelam inconciliáveis com uma posição sensista extrema como a do mesmo Condillac.

Para o nosso filósofo, o conhecimento não se esgota, porém, no plano passivo das ideias ou noções, pois busca essencialmente, agora numa atitude ativa, estabelecer relações entre as próprias ideias. Daí que o juízo, enquanto expressão dessas relações, seja a forma lógica do conhecimento. Mas o espírito tem ainda a faculdade de estabelecer relações entre juízos, de raciocinar ou discorrer, a tal faculdade se dando o nome de *razão*.

Desta gnosiologia resulta que o conhecimento não tem unicamente nos sentidos a sua origem, pois também as conclusões a que o pensamento chega através do raciocínio são autêntico conhecimento, diferenciado do que provém das sensações.<sup>14</sup> A este propósito, notava, argumentamente, Silvestre Pinheiro Ferreira que cumpre distinguir entre *origem das ideias e princípios do conhecimento*, pois, se as primeiras sempre provêm de uma sensação, o segundo pode derivar também do raciocínio, como resultado da combinação nova de ideias recebidas pelo uso dos sentidos.<sup>15</sup> Daí que o nosso especulativo não descurasse o tratamento da teoria aristotélica do discurso e da definição, nem ignorasse a importância da análise.

Ciente de que a teoria do raciocínio é inseparável da da linguagem<sup>16</sup>, Silvestre Pinheiro Ferreira demorar-se-á a mostrar que sem linguagem não há pensamento e a estudar o processo através do qual, pela análise, se chega à formulação das definições, que depois se relacionarão no raciocínio, num esquema quase matemático.

Embora as palavras não sejam as próprias ideias, mas apenas um seu sinal ou expressão, a verdade é só haver conhecimento quando há discurso, e este tece-se de palavras. Daí a importância fundamental que, para a filosofia e para a

---

<sup>14</sup> Ao tratar do raciocínio, mostra-se Pinheiro Ferreira fiel sequaz da silogística aristotélica, que acolhe na íntegra, ao mesmo tempo que procura refutar as críticas que lhe movera a filosofia moderna.

<sup>15</sup> *Preleções*, 8ª preleção, §§283-291; *Essai*, §§182 e 243 e nota 19, pp. 190-191; *Noções*, notas F,G,H à ideologia, pp. 91-93.

<sup>16</sup> *Preleções*, 1ª preleção, §§5-7; *Essai*, §17.

ciência, apresenta a nomenclatura de que uma e outra se servem. Daí também a atenção que o pensador português sempre dedicou aos problemas da filosofia da linguagem e da nomenclatura das ciências, bem como as tentativas, infelizmente incompletas, por ele realizadas com vista a dar corpo à velha aspiração leibniziana de uma linguagem universal, criada à imagem da matemática e que, através de mapas sistemáticos e correspondências numéricas, permitisse o fácil e claro entendimento noutras línguas do que numa fosse pensado ou escrito.<sup>17</sup>

O reconhecimento do papel do raciocínio na criação do conhecimento não significa, da parte de Silvestre Pinheiro Ferreira, a concessão a qualquer inatismo, seja de raiz cartesiana-leibniziana, seja de tipo kantiano, aos quais o pensador sempre se mostrou adverso<sup>18</sup>, afirmando bem claramente que todas as nossas ideias provêm da experiência ou do testemunho de outrem.

É, precisamente, este engenhoso dualismo que vai permitir ao nosso filósofo conciliar o seu empirismo sensista com o teísmo e o pensamento religioso, porquanto o admitir que as ideias tanto podem provir da experiência sensível como do testemunho de outra pessoa se lhe afigurava garantia suficiente para uma ortodoxa teodiceia cristã que o ponto de partida do seu filosofar parecia pôr irremediavelmente em causa.

Deste modo cria o filósofo salvar o seu pensamento de um imanentismo em que uma exigência de coerência com os seus próprios fundamentos parecia querer precipitá-lo e garantir a validade gnosiológica do conhecimento revelado, a possibilidade da profecia e do milagre e a superioridade da religião revelada sobre aquela que se detém nos limites da razão natural.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Ver *Preleções*, 28ª Preleção; *Noções*, apêndice; “Gramática Filosófica”, in *Patriota*, tomo I, nº I, Rio de Janeiro, 1813.

<sup>18</sup> A doutrina kantiana será objecto de demorada crítica no *Essai sur la Psychologie*, afirmando o filósofo português que a teoria das doutrinas transcendentais mais não é do que uma versão nova, com diferente terminologia, da doutrina das ideias inatas, a que opõe as seguintes dificuldades: “Que noções são essas que o nosso espírito possui, mas não conhece? Ideias que possui, mas de que não tem conhecimento, ideias de que não tem ideia?” (§§191-239). Ver ainda, *Preleções*, 27ª Preleção, §§878 e segts. Cfr. A. Braz Teixeira, “Kant e a reflexão filosófica luso-brasileira do séc. XIX”, *Cultura-Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. XX (2ª série), Lisboa, 2005, pp. 25-47.

<sup>19</sup> *Essai*, nota 25, pp. 224-239.

Por outro lado, embora seque de uma concepção predominantemente sensista da origem das ideias, o pensador, sob o influxo de Leibniz, não deixa de afirmar a sua realidade, do mesmo passo que confia ainda na correspondência existente entre as categorias do conhecimento e as do ser, pretendendo salvar assim, pré-kantianamente, o acesso gnosiológico à realidade.

5. A ontologia de Silvestre Pinheiro Ferreira, apresentando-se, em primeira instância, como um tratado formal de categorias, que vê na categoria de *qualidade* e não já na de *substância* a primeira das categorias, pois, assim como o conhecimento consiste na observação de algumas qualidades ou de algum complexo de qualidades, também todo o ser ou ente se reduz a uma qualidade ou a um complexo de qualidades<sup>20</sup>, vem, depois, a desenvolver-se, explicitar-se e completar-se num sistema do universo e numa cosmologia monadológica.

Lembrando o aforismo leibniziano de que cada mónada de que o Universo se compõe é representativa do mesmo Universo<sup>21</sup>, o pensador luso-brasileiro afirma que todas as substâncias se encontram ligadas entre si, num vasto sistema, pelo que cada fenómeno, por mais ínfimo que se apresente, assim como é efeito de todos os que o antecederam, é, igualmente, causa parcial de todos aqueles que vêm a suceder-lhe.

Para Silvestre Pinheiro Ferreira, todas as substâncias se encontram numa relação de mútua dependência, num equilíbrio harmónico, dentro de um sistema total do Universo em que não existem hiatos nem fissuras, havendo antes uma transição gradual de uns géneros para outros, através das espécies que participam de qualidades comuns a mais de um género, e assegurando as forças de atracção e repulsão de que são dotadas as mónadas, a conservação e o aperfeiçoamento das substâncias, bem como a transformação e a regeneração de todos os elementos da natureza.

---

<sup>20</sup> *Noções, Ontologia, §§ 2 e 4.*

<sup>21</sup> *Prelecções, 5ª prelecção, §177.*

Ordenado racionalmente desde o início pela sabedoria de um Deus criador, o vasto Universo é, assim, um sistema pluralista de substâncias interdependentes e hierárquicas, a que preside a harmonia leibniziana.<sup>22</sup>

6. Por outro lado, se bem que a ideia de Deus do antigo aluno da Congregação do Oratório seja a de um Deus criador, eterno, onnipotente e onnipresente, espiritual e livre, que a tudo assiste com a suma bondade e sabedoria da sua providência (“o que acontece no mundo é porque Deus quer”)<sup>23</sup> e, apesar do benéfico influxo da teodicéia leibniziana e do seu optimismo, que o levava a sustentar que o mal não tem existência real, sendo mera privação ou ausência de bem<sup>24</sup>, a radicação sensista do pensamento de Silvestre Pinheiro Ferreira, que contaminara irremediavelmente a sua ontologia, vai projectar-se também no mais alto plano metafísico, provocando esta degradação do Deus puro espírito criador da tradição judaico-cristã em mera causa necessária da máquina cósmica.

É, de igual modo, a minoração empirista da filosofia que o conduz a sustentar que, se observando o admirável mecanismo deste vasto sistema do mundo, podemos remontar à contemplação das infinitas perfeições do seu divino autor, jamais as poderemos avaliar ou compreender, pois unicamente através da revelação é possível ao homem conhecer a sublimidade dos mistérios de Deus. Só a religião revelada, suprimindo as insuficiências e as limitações da religião natural, produto da razão apoiada na mera experiência sensível e no raciocínio, garante ao homem uma felicidade cuja existência apenas ela pode assegurar-lhe.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> *Preleções*, 5.<sup>a</sup> preleção, §§185-189, 11.<sup>a</sup> preleção, §413; *Essai*, §§95-107.

<sup>23</sup> *Noções*, nota E à ideologia, p. 79.

<sup>24</sup> “O filósofo reconhece que o acontecimento justamente qualificado como um mal relativamente a um indivíduo ou a um certo número de indivíduos é, relativamente ao universo, um *bem* efectivo; pois que é do concurso desses e de todos os mais acontecimentos, reputados felizes uns e infelizes outros, que resulta a admirável ordem que desde o princípio dos séculos depõe da infinita sabedoria do Criador do universo”. *Noções*, nota C à ontologia, pp. 63-64.

<sup>25</sup> *Essai*, nota 25, pp. 237-238.

Para o antigo aluno dos néris, nenhum conflito poderia existir entre a razão e a fé, já que na revelação cristã, a que sempre o seu pensamento se refere, nenhuma máxima, dogma ou mistério há que não esteja de acordo com a mais pura razão, embora possam ser-lhe superiores e o sejam por vezes. Com efeito, aquilo a que se chama *incompreensibilidade* dos dogmas ou dos mistérios do cristianismo ou o seu carácter inefável refere-se não à sua natureza de verdades ou afirmações contraditórias ou contrárias à razão, mas sim à incapacidade dessa mesma razão para abarcar o seu pleno sentido, por se tratar de verdades que, não a contradizendo, transcendem os estritos limites do entendimento humano.<sup>26</sup>

7. Situado na encruzilhada das duas vias do iluminismo – a que parte de Locke e a que se inspira em Leibniz –, o pensamento filosófico de Silvestre Pinheiro Ferreira, em seu singular eclectismo, depara com uma dificuldade de não fácil superação: a de fundar numa exígua e precária base empirista uma harmoniosa e ampla ontocosmologia e uma teodiceia ortodoxamente fiel à tradição cristã.

Tal superação procurou o pensador encontrá-la admitindo a revelação como via legítima e válida de conhecimento, mas esta forma, filosoficamente demasiado fácil, de salvar a transcendência divina e o conhecimento humano revestia-se de uma patente fragilidade. Assim, este súbito socorro trazido de cima ao periclitante sistema do nosso filósofo, pelo seu carácter artificioso e sua deficiente garantia especulativa, revelava-se insuficiente para servir de elemento mediador entre os dois níveis do seu pensar, os quais vão cindir-se, violentamente, no pensamento posterior.

---

<sup>26</sup> *Theodicée*, §§ 82, 307, 378-394 e 1283-1284; cfr. *Prelações*, 26a. prel., §§ 848-849. Neste ponto, o pensamento de Silvestre Pinheiro Ferreira prolonga a linha do eclectismo do final do século XVIII, vindo a coincidir, no essencial, com as posições assumidas pelos mais representativos pensadores das duas ordens rivais, o jesuíta Inácio Monteiro (1724-1812) e o oratoriano Teodoro de Almeida (1722-1804).

O nível mais baixo, o do empirismo de raiz sensista, será prolongado, no Brasil, primeiro no eclectismo de frei Francisco de Mont'Alverne e, depois, pelas correntes positivistas, agnósticas e ateias e pelas tentativas de fundamentação científica do pensar filosófico, surgidas no último quartel do século XIX, enquanto da sua ontocosmologia e teodiceia de inspiração leibniziana, de certo modo, virão a derivar os grandes esboços do espiritualismo de Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e de Raimundo de Farias Brito (1862-1917), ainda que o pensamento do primeiro se afirme, criticamente, contra o sensismo de que partia a reflexão silvestrina, revelando estas duas contrapolares correntes especulativas o profundo significado fundador que a obra e a acção do filósofo lisboeta vieram a ter no nascimento e no desenvolvimento autónomo da meditação brasileira, dentro do mais vasto domínio da filosofia de língua portuguesa e da filosofia luso-brasileira.

# Breve nota sobre a prosa jurídica e Lúcio de Mendonça

EROS ROBERTO GRAU

Professor Titular da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Professor Visitante da Université Paris I (Panthéon-Sorbonne). Ministro do Supremo Tribunal Federal. Autor de *Triângulo no Ponto, Ensaio e Discurso Sobre a Interpretação/ Aplicação do Direito, A Ordem Econômica na Constituição de 1988, O Direito Posto e o Direito Pressuposto, La doppia destrutturazione de diritto, La doble desestructuración y la interpretación del derecho e Interpretación y aplicación del derecho.*

A prosa jurídica produzida nos textos que dizem o direito e nos textos que falam sobre o direito é sempre dura, agreste, deselegante. Há dois discursos jurídicos. Um, dos juízes, produto da transformação dos textos normativos em normas jurídicas; esse diz o que é o Direito; é o *discurso do Direito*. Outro, produzido pelos juristas, fala sobre o Direito, o *discurso sobre o Direito*.

Quando os juízes tomam decisões estão a *dizer o Direito*: os textos normativos [= a Constituição e as leis, mais os decretos e o que vem depois, no plano infraconstitucional] não dizem nada; dizem apenas o que os juízes dizem que eles dizem, na prática da *prudência* que o direito é. Os *discursos sobre o Direito* são discursos de uma *Ciência*, a *Ciência do Direito*. As coisas tornam-se complexas na medida em que o vocábulo “*direito*” designa, concomitantemente, o objeto de uma *Ciência* [o *Direito*] e a *Ciência* que dele se ocupa [a *Ciência do Direito*].

Tanto um quanto o outro – o *discurso do Direito* e o *discurso da Ciência do Direito* – são duros, agrestes, deselegantes. Parece mesmo que, para pronunciar-los, devemos dela desertar e destratar-la, a língua portuguesa. Abusamos da ordem indireta, dos adjetivos, das pompas verbais, dos advérbios. A simplicidade e a objetividade são aparentemente incompatíveis com os discursos jurídicos. Nunca dizemos “fulano afirma isso ou aquilo”, preferindo “o eminente fulano, com a perspicácia de sempre, leciona aquilo ou isso”; jamais se diz “neste caso”, porém “no presente caso”. “O Tribunal possui orientação pacificada, reiteradamente reafirmada, no sentido de ser extemporâneo o recurso extraordinário protocolado antes da publicação do acórdão” em lugar de “o recurso extraordinário protocolado antes da publicação do acórdão é extemporâneo, segundo reiterada jurisprudência do Tribunal”. “Sintetizar a espécie” e não “resumir os fatos”. “Restou previsto [sic] na cláusula do ajuste firmado a utilização dos recursos” e coisas assim. Somos bacharelescos, optamos pelo palavreado em tudo e por tudo. Só não multiplico os exemplos para não ser, também, palavreado.

As artimanhas da advocacia desbordam para o kitsch, a estética do “agradável-que-não-reclama-raciocínio” (digo-o lembrando José Guilherme Merquior<sup>1</sup>). Mas também a chamada *doutrina* – livros escritos sobre os livros, visto que é assim que se desenrolam os *discursos sobre o direito*: juristas em regra escrevem sobre outros livros que falam do direito, não sobre o próprio *Direito...* – também a *doutrina* oscila entre o kitsch e o gongorismo. E a jurisprudência dos tribunais volta e meia é recoberta de mosto naif, popularesco, ingênuo, com vontade de se mostrar erudita.

A quem pergunte como se aprende a escrever digo, sempre, que o único caminho para tanto é o da leitura. A leitura da boa literatura, os clássicos. Nada mais do que a boa leitura. Os bons romances e, excepcionalmente, a prosa jurídica de um ou outro jurista.

---

<sup>1</sup> *Formalismo e Tradição Moderna*, Editora Forense-Universitária/Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974, pp. 13-14.



Um deles é Lúcio de Mendonça. Tenho cá comigo o *Páginas Jurídicas*, edição de 1903.<sup>2</sup> *Estudos, pareceres e decisões*, “páginas voltadas, ao nascerem – diz ele – ao efêmero perpassar das revistas e à empoeirada obscuridade dos autos forenses”. Páginas que permanecem vivas, ensinando literatura. Uma prosa elegante, sonora, compassada. Transcrevo-lhe alguns trechos:

“Difícilmente se encontrarão autos tão mal processados: peritos de corpo de delito, curador do réu, promotor público, juiz municipal, juiz de direito, júri de sentença, Tribunal de Relação, todos parece que se apostaram a errar e disparatar”<sup>3</sup>;

“Posto que o réu declarasse, logo que foi à presença da autoridade policial, em 9 de janeiro de 1900 (interrogatório a fl. 10), ter 19 anos de idade, nunca se lhe deu o curador que a lei manda dar em juízo aos menores. Pode bem ser que a alegação desde logo se manifestasse falsa e é certo que a idade até se prova pelo aspecto, ou fisionomia (T. de Freitas, Consol., not. 7 ao art. 7); mas cumpria que tal circunstância, se ocorrida, ficasse constando dos autos, para esclarecimento da superior instância, a que não chega a pessoa do réu”<sup>4</sup>;

“Vê-se com quanto escrúpulo deve o Supremo Tribunal exercer a sua prerrogativa de conhecer deste recurso; e, honra lhe seja, assim o tem compreendido, frustrando numerosas tentativas que as habilidades da advocacia têm feito para lhe ampliar a esfera de tão melindrosa atribuição”.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Garnier, Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Trecho de parecer de 4 de maio de 1901; *ob. cit.*, p. 97.

<sup>4</sup> Trecho de parecer de 26 de julho de 1901; *ob. cit.*, p. 145-146.

<sup>5</sup> Trecho do estudo *Do Recurso Extraordinário* (*ob. cit.*, p. 13), que – segundo me diz Alberto Venancio Filho – era muito do agrado de San Tiago Dantas.

Também a prosa pode ser musical. Ela deve, aliás, ser musical. Há lugares não somente na poesia, mas nela também, para adágios e andantes; e para rondós, prelúdios e fugas. Na prosa bem construída, mesmo a jurídica, há sempre um ritmo bom de ouvir. Em “todos parece que se apostaram a errar e disparatar” e em “nunca se lhe deu o curador que a lei manda dar em juízo aos menores” – pequenos compassos que transcrevo para dar conta do que importa – a linha melódica é exemplar.

A boa prosa diz o bastante sendo pouca. Como eu gostaria que fosse esta minha despretensiosa breve nota sobre Lúcio de Mendonça.

# Cinqüent'anos da morte de Olegário Mariano

ANDERSON BRAGA HORTA

Nascido no Recife, em 24 de março de 1889, Olegário Mariano Carneiro da Cunha mudou-se para o Rio de Janeiro no início do século seguinte, aí permanecendo até a morte, em 28 de novembro de 1958. Ficou-lhe na alma, entretanto, indelével, a memória da infância na terra natal, junto ao pai, o abolicionista José Mariano, e a mãe, Dona Olegária, como um *background* provavelmente responsável pelo tom de melancolia que lhe perpassa a obra.

Aos 16 anos<sup>1</sup> lançou *Visões de Moço*, que repudiaria, não lhe incluindo os versos nas *Poesias Completas*. Alberto de Oliveira, um de seus professores, que o publicou no periódico *A Arcádia*, do Colégio Pio Americano, e Guimarães Passos, que lhe prefaciaria o livrinho de “pré-estréia”, foram-lhe importantes estimuladores. Teve carreira

Poeta, contista e ensaísta. Seus principais livros de poesia são *Altiplano e Outros Poemas*, *Exercícios de Homem*, *Cronoscópio* e *O Pássaro no Aquário*, enfeixados, com outros, em *Fragmentos da Paixão* (Massao Ohno, 2000), Prêmio Jabuti 2001. No ensaio, seu mais recente trabalho é *Criadores de Mantras* (Thesaurus, Brasília, 2007). Tem no prelo dessa editora os contos de *Pulso Instantâneo*.

<sup>1</sup> Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, in *Discursos Acadêmicos*, tomo II, p. 528. ABL, Rio, 2006.

<sup>2</sup> *XIII Sonetos*, segundo Herman Lima – *Olegário Mariano – Poesia*, p. 99. N.º 97 da Coleção Nossos Clássicos, Agir, Rio, 1968.

gloriosa, a partir de *Angelus* (1911), a que se seguiram *Sonetos* (1912),<sup>2</sup> *Evangelho da Sombra e do Silêncio* (1912),<sup>3</sup> *Água Corrente* (1918), *Últimas Cigarras* (1920),<sup>4</sup> *Castelos na Areia* (1922), *Cidade Maravilhosa* (1923), *Canto da Minha Terra* (1930), *Destino* (1931), *Teatro* (1932),<sup>5</sup> *O Enamorado da Vida* (1937), *Quando Vem Baixando o Crepúsculo* (1945), *Cantigas de Encurtar Caminho* (1949), *Mundo Encantado* (1955), enfeixados em *Toda uma Vida de Poesia* (1957).<sup>6</sup>

Frequêntador da roda literária de Olavo Bilac, Guimarães Passos, Coelho Neto, Martins Fontes, foi eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros, após a morte de Alberto de Oliveira, que sucedera no “posto” ao prestigioso autor de *Via Láctea*.

Devido ao grande número de composições dedicadas a esses insetos “cantores” – algumas das quais, como o soneto “O enterro da cigarra”, alcançaram sucesso extraordinário –, ficou conhecido como o Poeta das Cigarras.

Tendo vivido e produzido, primeiro, na transição do Parnasianismo para o Simbolismo (se nos permitem dar provisória nitidez a um processo em verdade pontuado de imbricações e confusões) e depois na fase do sincretismo que precedeu a Semana de 22 e continuou a dar seus frutos Modernismo adentro, a aposição ao poeta de um rótulo de escola é objeto de infinda discussão.

Para homenageá-lo no cinquentenário de sua morte, propomo-nos rever alguns conceitos acerca de características de sua poesia, de seus recursos versíficos, de sua classificação nos quadros do Neoparnasianismo ou do Neo-Simbolismo, da significação de seu legado poético.

---

<sup>3</sup> Curiosamente, discrepam várias fontes quanto às datas de seus livros, em comparação com *Toda uma Vida de Poesia – Poesias Completas*. Herman Lima, citado, estampa uma bibliografia que “corrige todas as anteriores”, inclusive, dizemos nós, a dessa reunião, publicada em vida de O.M. De acordo com ele, este *Evangelho* é de 1913. Acrescente-se que o ensaísta arrola, em seguida, extensa e valiosa bibliografia sobre o autor.

<sup>4</sup> Segundo Herman Lima, a I.<sup>a</sup> ed., como *Últimas Cigarras. Poemas*, é de 1915, seguindo-se cinco outras, até 1950, nenhuma datada de 1918.

<sup>5</sup> Na verdade, breves cenas em verso.

<sup>6</sup> José Olímpio, Rio, 1957. 2 vols. Além de *Visões de Moço*, deixamos de lado as crônicas em verso *Ba-Ta-Clan* (1924) e *Vida Caixa de Brinquedos* (1932), os versos para crianças de *Tangará Conta Histórias* (1953), bem como *Correio Sentimental. Cartas em Verso de Olegário Mariano e Silva Tavares* (1953), não incluídos nessa edição, além dos trabalhos em prosa.

## ~ Sentimentalismo e simplicidade

Olegário Mariano “cantou numa linguagem simples e humana, e seu lirismo o tornou um dos mais populares poetas brasileiros”.<sup>7</sup> Da importância que atribuía ao sentimento na poesia em geral, e na própria, em particular, diz ele mesmo em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, depois de se referir ao estímulo de Alberto de Oliveira e às lições e conselhos de Guimarães Passos:

“Daí por diante, sem quaisquer preocupações de escolas literárias sob a contingência do motivo ou da forma, não pretendi ser mais do que poeta, bastando-me esse pouco para conseguir tudo. Não realizei, é claro, o poeta adivinho, de altas prerrogativas com teorias estéticas predeterminadas. Preferi invariavelmente deixar a alma, pela minha mão nervosa, dizer o que lhe aprouvesse num instante de alegria ou de tristeza. Nunca desejei mais do que isso, embora concordando com o velho Lamartine que a poesia é também *‘le souvenir et le pressentiment des choses’*”.<sup>8</sup>

E além, falando de Mário de Alencar e refletindo-se nessas palavras:

“[...] nada vale a inteligência sem o contato do coração. Ela é vaga, imprecisa, inacabada. O coração entra com a matéria-prima que é o sentimento para coroar a obra de perfeição e de beleza”.<sup>9</sup>

No discurso de recepção, Gustavo Barroso o confirma:

“[...] não cantais senão o que vos anda n’alma e eis por que a vossa poesia — veio de água corrente, construção leve de areia, canto estridulado de cigarra

---

<sup>7</sup> Afrânio Coutinho, in *Antologia Brasileira de Literatura*, vol. II — *Lirismo*. Rio, 1969.

<sup>8</sup> In *Discursos Acadêmicos*, loc. cit.

<sup>9</sup> Loc. cit., p. 540.

em dia estival, poeira de sol, neblina de luar, bem brasileira no sentimento, bem nossa no lirismo faceiro — é tão encantadora e tão serena, e vós nos pareceis um Anacreonte redivivo, um Anacreonte reencarnado nesta pátria ardente e deliciosa”.<sup>10</sup>

A propósito de simplicidade, recorramos novamente ao depoimento do poeta, no citado discurso de posse:

“Pedi-me tudo de minha desvalia, menos um verso com insígnia escolar que reflita um solene postulado estético ou filosófico. A minha poesia há de ser sempre lastreada de uma sabedoria espontânea que também não sei como obtive. As almas e as paisagens que nela aparecem, melancólicas ou alvoroçadas, surgiram sem sombra de sacrifício, que umas e outras estavam presas à minha emotividade de lírico incorrigível”.<sup>11</sup>

Pensamos, e as transcrições parece que o comprovam, que a simplicidade era inata em Olegário Mariano. Mas nunca é demais insistir em que a simplicidade, em literatura desta qualificação, não dispensa o conhecimento do ofício. E Olegário o possuía, sem dúvida. Poeta sempre correto,<sup>12</sup> dominava a estrutura do verso, e, quando se afastava da ortodoxia, era por opção. Simplicidade é o produto final, é o edifício acabado, já sem os andaimes (Bilac!), e implica estudo, técnica, trabalho. Não há como negar fosse essa a tendência natural do poeta, mas tenhamos em mente que ele trabalhava muito seus poemas, reescrevia com frequência, e o fazia no sentido de se aproximar cada vez mais, diz um de seus mais atentos estudiosos, do ideal de simplicidade.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, p. 553.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*, p. 528.

<sup>12</sup> “Poeta sempre correto, sentimental, fiel a um Parnasianismo mitigado ao qual se misturavam certas sutilidades simbolistas” — Alexei Bueno, *Uma História da Poesia Brasileira*, p. 266. G. Ermakoff, Rio, 2007.

<sup>13</sup> Manuel Bandeira *apud* Herman Lima (nas pp. 9-10), que, em notas à parte antológica da obra citada, ilustra abundantemente o trabalho de reescrita do poeta.

## ~ Glória e melancolia

Esse que Herman Lima apelidou “último grande romântico brasileiro”<sup>14</sup> foi desde cedo unguído pela glória, fosse em razão dos versos líricos, fosse na crônica, fosse pelas letras de música – em que ele, parceiro de Joubert de Carvalho em “De papo pro á”, por exemplo, era mestre também, consoante o depoimento de outro parceiro ilustre, Ari Barroso.<sup>15</sup> Na vida social, basta mencionar a convivência, jovem ainda, com as mais altas expressões da literatura nacional, a freqüentação da fina flor da sociedade, a escolha como “príncipe” sucessor de Bilac e Alberto de Oliveira, a eleição para a Academia Brasileira de Letras. Profissionalmente, politicamente, êxitos não menores: diplomata, deputado, titular de cartório, embaixador em Portugal... Para completar, o poeta era bonito! Segundo o testemunho de contemporâneos – e a iconografia não o contradiz –, tinha uma cabeça apolínea e o circundava uma aura de simpatia. Senhor de “irresistível fascínio pessoal”, era “festejado por todos e principalmente pelas mulheres que lhe admiravam por igual os versos e a bela figura de traços altamente românticos”.<sup>16</sup> Como explicar, então, a onda de tristeza que permeia a sua obra, rebentando aqui e ali em versos amargos que falam de hipocrisia e traição?

Em notas a respeito de Menotti del Picchia, apenas esboçadas, falo de uma tristeza mentida que sói encontrar-se nos versos de amor, falsa tristeza manhosa, dengosa, sonsa, tipo quem-não-chora-não-mama... Será esse o caso do moço e do velho Olegário? O poeta é um fingidor?...

Bem, ele teve na vida os seus percalços – quem não os tem? Perdeu a mãe muito criança, pouco antes de transferir-se com o pai para o Rio de Janeiro.

---

<sup>14</sup> *Op cit.*, p. 29.

<sup>15</sup> *Apud* Herman Lima, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>16</sup> *Ib.*, p. 7. Noutra passagem (p. 10) diz H.L.: “Aliada a essa envolvente emoção da sua poesia, popularizada em todo o Brasil, principalmente através das revistas literárias, uma das características de Olegário, pessoalmente, era aquele clima de receptividade em que tudo nele concorria, a bela presença física, a elegância sem artificios, aquela voz de graves ressonâncias, a afabilidade cordial, aquele prestígio natural advindo simultaneamente da fascinação do poeta e da criatura humana.”

Mas as queixas dos poemas não se referem, evidentemente, a esse tipo de dor. Um acidente ferroviário ceifou-lhe a única filha, aos onze meses. Mas, nessa época (1912), a obra já estava em curso, e a melancolia, instalada:

Dona Tristeza vive comigo  
*No meu castelo de gosto antigo.*<sup>17</sup>

Dir-se-á uma tristeza literária, ao gosto romântico-simbolista. Mas que sabemos nós de coisas do fundo da alma? A alma é cheia de mistérios – confessemos-nos, machadianamente. Que problema sem solução na infância, que traumas familiares, que frustrações na adolescência, que males de amor insuspeitados, que íntimas meditações sobre o humano e o divino não lhe terão deitado sombras na alma? Se algo houve, enquadrar-se-ia o poeta, *avant la lettre*, no extremo da genial invenção pessoana, chegando “a fingir que é dor a dor que deveras sente”...

## ~ Técnica e estilo

A metrificação de Olegário é herdada dos parnasianos, com as liberdades simbolistas incorporadas pelo Neoparnasianismo. Seus decassílabos são os sáficos e os heróicos da tradição, saltando aos olhos (ou aos ouvidos...) a acentuação heterodoxa do verso “E assim vivo, desatinado e a esmo”, de “O Meu Retrato”.<sup>18</sup> O alexandrino é quase sempre escandido à maneira clássica francesa, mas ocorrem muitos trimembres, com ou sem falso acento medial, não faltando alguns dodecassílabos atípicos. Há versos de 13, 14, 15, 16 e mais sílabas, cabendo assinalar os de 17 compostos de três redondilhas menores – quase todos os de “A festa da chuva”. Agrada-lhe a mistura de metros.

---

<sup>17</sup> “Dona Tristeza”, de *Angelus* (1911).

<sup>18</sup> De *Evangelho da Sombra e do Silêncio*, in *Toda uma Vida de Poesia*, p. 62. Considerando que todas as transcrições poéticas vêm dessa edição, servida de índices geral e alfabético dos poemas, daqui para a frente deixaremos de fazer as remissões respectivas, para não esticar sem razoável proveito estas notas.



Passa do eneassílabo bimembre ao decassílabo, em “Dona Tristeza”. Baseia sua musicalidade, não raro, “na silva de alexandrinos, decassílabos e hexassílabos”,<sup>19</sup> podendo-se, nalgumas composições, falar propriamente em polimetria. Mas não nos estendamos nestas anotações métricas; encerremo-las com o inesperado de um decassílabo fechando as redondilhas maiores de “As três sombras que passaram...”, de *Castelos na Areia*.

Em “Para uma rapariga doente”, de *Evangelho da Sombra e do Silêncio*, há um hiato decididamente não-parnasiano: “Na/ ca/dên/cia/ i/gual/ dos/ seus/ lá/bios/ de/ ce/ra”. Em compensação, usa sinéreses fortes, a exemplo da eclipse<sup>20</sup> de “um odor” = “uo/dor”, em “Noturno”, de *Angelus*. Em “Destino”, do livro homônimo, encontramos uma sinérese que se diria impossível, englobando cinco vogais/semivogais: “Pa/ra o/ va/le/ flo/ri/do ou o am/plo/ de/ser/to” (a não ser que leiamos o verso como alexandrino, embora os outros treze sejam decassílabos).

Procedimento em que é useiro são os *enjambements*, muita vez abruptos, dificultando a leitura à primeira vista, que se colhem por toda a obra.

Essa poesia entranhadamente musical uma coisa não dispensa: a rima. Com pouquíssimas exceções: “Evocação”, “Chuva triste”, “A aleijadinha” (tradução), “A velha estrada” (cujos versos anômalos sugerem algo entre o verso livre e a prosa ritmada).

Neste capítulo dedicado à técnica versificatória, um tanto deslocado, vá o seguinte registro: no terceiro verso do soneto “Arrependimento”, de *Canto da Minha Terra*, há um hífen desfigurador, mal colocado, talvez, por algum revisor distraído. Leia-se corretamente: “A ti, que foste o único *bem* amado” (grifamos o substantivo *bem*, que, ligado por traço-de-união ao adjetivo *amado*, forma um substantivo composto risível no contexto).

---

<sup>19</sup> Manuel Bandeira, *Apresentação da Poesia Brasileira*, in *Poesia Completa e Prosa*, p. 606. Nova Aguilar, Rio, 1977.

<sup>20</sup> Quando falo em eclipse, não incluo no conceito a desnasalação que alguns consideram inerente ao metaplasmo.

Sejam-nos permitidas, agora, considerações em boa medida óbvias, mas em que, em tempos de *facilitação*, vale a pena insistir. Falando de técnica poemática, não queremos superestimá-la como elemento de qualificação do poeta, mas o contrário, isto é, minimizar-lhe a importância, fora erro ao menos equivalente. O grande poeta não a dispensa; sucede que, tendo-lhe, ao que parece, a intuição, trazendo inato o sentido de música e imagem, seu aprendizado costuma ser rápido – em certos casos, fulminantemente rápido. Assim, a *facilidade* com que a empregará não lhe desmente a existência. As técnicas podem – devem – ser ensinadas e aprendidas. Só não são penhor de qualidade poética. O ritmo, as imagens, a melodia formam-se na mente (no coração?) do poeta, e nem mesmo ele saberá fornecer-lhes a receita. O verso dúctil, a frase elegante, a linguagem bem-cuidada, a metrificacão correta (se bem que nem sempre ortodoxa) são pressupostos em relação à obra poética de Olegário Mariano. Mas não explicam um verso mágico, entre tantos outros belíssimos, como este (em redondo) de “O enterro da cigarra” (*Últimas Cigarras*):

Perto, uma fonte, em suave movimento,  
Cantigas de água trêmula carpia.

Que verso! E não há como *ensinar* o seu encanto. Não porque seja segredo; mas porque é espontâneo – vejo que é pouco e me corrijo: de uma beleza espontânea.

Nem os melhores poetas são sempre capazes dessa iluminação. E é, às vezes, no meio de estrofes nem tão interessantes que fulgem, de inopino, versos como estes de “Pastoral” (*Castelos na Areia*):

Vem coroada de pâmpanos e rosas...  
Traz nos ombros, nos braços e nos seios  
Um cheiro acre de cabras e de ovelhas...

Mas basta uma dessas faíscas, como o dístico-refrão de “Água corrente” (do livro homônimo), para o leitor não querer largar os versos de um poeta:

Água corrente! Água corrente!  
O teu destino é igual ao destino da gente.

Além da boa técnica, tinha talento o poeta Olegário.

## ~ Relações com o Modernismo

Em 1922 Olegário tinha 33 anos. Em 1926 é eleito para a Academia. Em 1938 sagra-se Príncipe dos Poetas. Em 1945 permanece fiel às origens, e assim se manterá até o fim da vida, em 1958.

Alfredo Bosi, em nota referente aos “epígonos do Parnasianismo brasileiro”, declara-o o mais independente dos poetas que, produzindo desde os fins do século XIX, “resistiram, em geral, ao impacto do Modernismo”. Não obstante, páginas acima, relaciona-o entre os que “aderiram (ou quase...) ao Modernismo”.<sup>21</sup> Se tentou alguma aproximação com o Modernismo, ficou na periferia. Na melhor das hipóteses, avançou pela polimetria até perto do verso livre, que todavia jamais aceitou. Pode-se dizer pitorescamente que o máximo a que chegou essa aproximação foi quando recebeu a visita de Mário de Andrade, que, vindo da casa de Ronald de Carvalho, lhe leria os versos de *Paulicéia Desvairada*, “presente à reunião Manuel Bandeira, cujo *Carnaval*, descoberto em São Paulo por Guilherme de Almeida, era lido e apreciado pelos modernistas”.<sup>22</sup> Gilberto Mendonça Teles, anos mais tarde, se “intrometerá” na cena para dizer que a leitura se deu, de certo modo, em sua casa:

“na Rua Pompeu Loureiro, justamente no lugar onde se ergue hoje o Edifício Marbella, onde tenho o meu apartamento e onde, às vezes, costumo ou-

<sup>21</sup> *História Concisa da Literatura Brasileira*, pp. 264, nota 191, e 321. Cultrix, S. Paulo, 1970.

<sup>22</sup> Citação é de Mário da Silva Brito, “A Revolução Modernista”, in *A Literatura no Brasil* (org. de Afrânio Coutinho), vol. V, p. 13. Editorial Sul Americana S.A., 2.<sup>a</sup> ed., Rio, 1970. A informação vem de Manuel Bandeira, “Itinerário de Pasárgada”, in *Poesia Completa e Prosa*, cit., p. 60.

vir o canto das cigarras de Olegário num dueto poético com as vozes das juvenilidades auriverdes de Mário de Andrade”.<sup>23</sup>

No final do poema “Insônia”,<sup>24</sup> também pitorescamente, Gilberto complementará sua “intromissão”:

É aí que escuto a zoeira das cigarras  
do Olegário Mariano dando vaia à voz vanguardista  
de Mário de Andrade, que lê sem jeito  
os originais de sua Paulicéia.

E é precisamente aí, no antro da meia-noite,  
que a Minha Loucura trepa corajosa  
no silêncio do Morro dos Cabritos  
para dizer bem alto:

— Olé, Mário,  
vinde ver! vinde ouvir os versos do Olegário.

Já Manuel Bandeira, o maior de seus críticos, o homenageara, no *Mafuá do Malungo*, com um de seus poemas “À Maneira de...”:<sup>25</sup>

Triste flor de milonga ao abandono,  
Betsabé, Betsabé, que mal me fazes!  
Ontem, a coqueluche dos rapazes,  
E agora? pobre pássaro sem dono.

Primavera e verão foram-se. O outono  
Chegou. Folhas no chão... Névoas falazes...

---

<sup>23</sup> Ensaio sobre “A Poesia de Murillo Araujo”, in *Estudos de Poesia Brasileira*, p. 179. Livraria Almedina, Coimbra, 1985.

<sup>24</sup> De *Opó-rapá-cupú-lopó*, in *Hora Aberta*, pp. 109-110. Vozes, Petrópolis, 4.ª ed., 2003.

<sup>25</sup> *Loc. cit.*, p. 434.

E aí vem o inverno... O fim das lindas frases...  
O último sonho, e após, o último sono!

As cigarras calaram-se. Era tarde!  
E hoje que no teu sangue já não arde  
O fogo em que tanta alma se abrasou,

Choras, sem compreenderes que a saudade  
É um bem maior do que a felicidade,  
Porque é a felicidade que ficou!

A chave de ouro, suponho, parafraseia o último terceto de “Renúncia”, do *Canto da Minha Terra*:

... o grande amor, quando a renúncia o invade,  
Fica mais puro porque é pensamento,  
Fica muito maior porque é saudade.

## ~ Morador do Parnaso ou habitante do Símbolo?

Haverá mesmo diferenças radicais entre as escolas poéticas? Nem sempre. Há zonas de penumbra. A melhor poesia romântica, a melhor poesia parnasiana, a melhor poesia simbolista têm mais em comum do que em contraste. As diferenças estão antes nos matizes epocais, na linguagem – sujeita a esses matizes. Há distâncias notórias, é certo, mas entre casos extremos: o parnasianismo de um Bilac, na primeira fase, subordinada à “Profissão de fé”, ou o da “Musa impassível” de Francisca Júlia, de um lado; do outro, o simbolismo da “Antífona” de Cruz e Sousa, bem menos visível o contraste com Alphonsus...

Para o leitor não especializado, a classificação tem valor menor. Mas pode ajudá-lo a situar e compreender o poeta.

Em períodos de transição ou de sincretismo, essa classificação pode se tornar problemática. Respiquemos uns poucos dentre os muitos pronunciamentos da crítica sobre o enquadramento de Olegário Mariano.

Para Péricles Eugênio da Silva Ramos,

“não seguiu rigidamente o parnasianismo, mas temperou-o com tonalidades simbolistas perceptíveis desde o seu primeiro livro, um nefelibatismo de luars, gazes e aldeias, e ainda uma persistente sombra de Samain, com suas mulheres florais e alexandrinos banhados de capitoso sensualismo”.<sup>26</sup>

Darcy Damasceno,<sup>27</sup> antes de o situar nos primeiros tempos da produção neoparnasiana, define a tendência como um aproveitamento da lição parnasiana de “respeito ao aspecto formal do poema, sem que, entretanto, a forma se instituisse em objeto final”; menciona “a libertação do sentimento” em “fluência emocional”; opina que “o afrouxamento do rigor versificatório [...] dava-lhe certa maleabilidade ao ritmo”, atribuindo ao fato a “popularidade de que gozaram e gozam os principais representantes da época”, e conclui (deixando a impressão de estarmos diante de uma *terceira margem...*):

“O neoparnasianismo vem a ser sensual, por excelência. O verso está intimamente ligado ao canto; há no versificar um gozo, uma euforia mesmo, que jamais existiu no Parnasianismo. Elemento de ordem temática, já apontado entre os poetas dessa geração e que convém lembrar, é o interesse pela paisagem.”

Sânzio de Azevedo, em seu abrangente e valioso *O Parnasianismo na Poesia Brasileira*,<sup>28</sup> considera-o parnasiano não-ortodoxo, “ostentando, desde os primeiros versos, uma deliquescência simbolista que jamais abandonaria sua poesia totalmente”, mas parnasiano, tanto assim que “jamais foi incluído em uma coletânea do Simbolismo, e sim na *Poesia Parnasiana*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos”.

---

<sup>26</sup> *Poesia Parnasiana*, p. 296. Melhoramentos, S. Paulo, 1967.

<sup>27</sup> “Sincretismo e Transição: o Neoparnasianismo”, in *A Literatura no Brasil*, vol. IV, pp. 271-272. Rio, 1969.

<sup>28</sup> UFC/UVA, Fortaleza, 2004; pp. 130-132.

Prevalece, como vemos, a rotulagem de Parnasianismo, ainda que temperado. O próprio Olegário se tinha por parnasiano. Mas Bandeira, grande poeta e grande sabedor de poesia, que também se banhou na convergência dessas águas, não reza por esse catecismo. Afirmava, ao contrário, que o poeta “ingenosamente se julgava um parnasiano e jurava por Bilac e Alberto de Oliveira, quando o que dava particular encanto aos seus versos era uma musicalidade que nada devia à escola em pleno fastígio nos anos de sua estréia”.<sup>29</sup>

Tentemos verificar *in situ* alguns acidentes definidores. Abrindo a obra poética, logo o primeiro poema, nos primeiros versos, dá uma impressão magnífica:

Ao crepúsculo, à hora da tristeza,  
Quando passam noivando as andorinhas,  
Na sugestiva paz da natureza  
Pobre de mim! Sinto saudades minhas.<sup>30</sup>

E essa impressão é simbolista, não parnasiana. Haverá algo de parnasiano no poema? Talvez um certo descritivismo. Ainda aqui, porém, a impressão predomina.

O segundo poema, “Dona Tristeza”, é simbolista no tema, no vocabulário e na modulação. E ainda faz alusão explícita à corrente, na quarta estrofe:

Seus olhos grandes, emburelados,  
Na cor dolente das ametistas,  
Têm a amargura dos torturados  
E as estesias dos simbolistas.

Em “A flor da noite” o descritivo, novamente, sugere parnasianismo; só que, novamente, a descrição não é pura, não é realista, senão mesclada de impressões, com esta imagem nos tercetos:

---

<sup>29</sup> *Apud* Sânzio de Azevedo, cit. (nota anterior).

<sup>30</sup> Respeitada a pontuação da fonte.

E quando a noite estende a pálpebra dormente,  
De volúpia e de amor ela estremece toda,  
Esperando que o luar desça por uma fresta  
Para se aconchegar como um gato indolente  
No berço verde dos seus braços na floresta.

“Ceguinho”, o segundo dos *Sonetos*, tem uma inflexão de desalento e conclui com a personificação de um sentimento – “Dona Tristeza”. E em “Paris” o poeta que rememora é Verlaine. Já “Volúpia selvagem” é um soneto digno do Parnaso. Por maioria de razão, também “Tarde de batalha” (Herédia). Aliás, para traduzir, Olegário parece preferir os parnasianos franceses.

Em “Evangelho da Sombra e do Silêncio” o primeiro verso já mostra uma carga simbolista: “O Silêncio das Coisas me comove”... (Nem falo das maiúsculas – muitas delas, na reedição, foram suprimidas.)

“A Torre do Silêncio e da Beleza” – essa torre não é simbolista?

“Terra sem Dono”, de *Destino*, fica longe do Monte Parnaso. Veja-se a última estrofe:

E o sol não veio... Terra sem dono...  
Sobre o seu corpo de adolescente  
Desceu de leve, serenamente,  
A asa da noite, tonta de sono...

Soa, porém, parnasiana a próxima página, o soneto “Nordeste”. No cravo e na ferradura... Diga-se, ainda, que nos livros seguintes, notadamente em *O Enamorado da Vida*, a nota simbólica se esmaece.

Finalmente, é de frisar que os versos de “A um grande poeta”, “Alberto de Oliveira” e “Galeria de poetas”, todos de *Cantigas de Encurtar Caminho*, homenageiam uma e outra corrente.



Pensamos que os melhores poemas<sup>31</sup> de Olegário Mariano afinam-se antes à nota do Símbolo. Mas não escondemos a tentação de jogar tudo ao vento e exorbitar com Júlio Dantas:<sup>32</sup>

“Olegário Mariano [...] não é nem um romântico, nem um parnasiano, nem um neoclássico, nem um simbolista, nem um modernista. É tudo isto, ao mesmo tempo. Pertence à estirpe dos grandes poetas que, vivendo em épocas de transição, refletem todas as orientações, todas as influências, todas as correntes estéticas, sem obedecer determinadamente a nenhuma delas.”

## ~ Conclusão

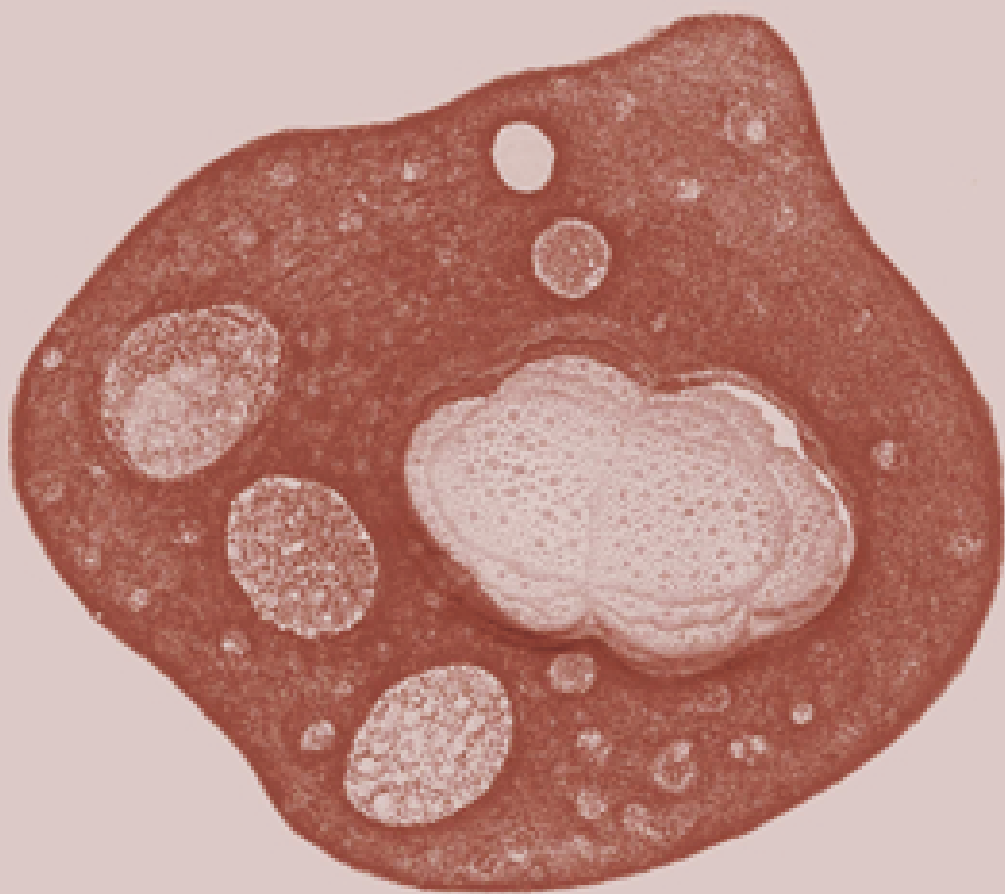
Em última instância, melhor que bater pé na questão da matrícula do poeta (expressão de Manuel Bandeira) nesta ou naquela escola é reconhecer, com Júlio Dantas (e com todos os outros comentaristas), que Olegário “é, acima de tudo, um poeta de forte e relevante personalidade”.

Sua cantiga foi breve e faiscante como a das cigarras que tão bem cantou. Não foi um navegador de águas profundas, nem era esse o seu desígnio. Foi, entretanto, mestre e mago nas águas cristalinas, correntes e cantantes de um lirismo arrebatador.

---

<sup>31</sup> Se fôssemos organizar, hoje, uma antologia de O.M., estes seriam os escolhidos: “Angelus”, “Dona Tristeza”, “A Flor da Noite”, “Minha Saudade”, “Evangelho da Sombra e do Silêncio”, “É o Vento...”, “Água Corrente”, “Primavera”, “A Fonte”, “A Fazenda Santa Cruz”, “Baco”, “As Duas Sombras”, “A Voz do Destino”, “A Cigarra que Ficou”, “O Sol que Canta”, “As Vozes da Natureza”, “Tronco Deserto”, “Madrugada”, “Como as Árvores”, “Filosofando...”, “Canção da Folha Morta”, “Conselho de Amigo”, “Manhã de Chuva”, “Água Corrente”, “As Almas das Cigarras”, “Dorme...”, “Noite Sonora”, “A Cigarra Morta”, “O Enterro da Cigarra”, “A Cigarra de Natal”, “A Voz que se Calou”, “A Última Cigarra”, “Castelos na Areia”, “A Morte do Cisne”, “Paráfrase de Fábio Fialho”, “A Boêmia Triste”, “Canção Triste”, “As Árvores da Montanha”, “O Menino Doente”, “Pirolito”, “As Potranças”, “Deslumbramento”, “Xoxô, Papão”, “Renúncia”, “Desejo Inútil”, “Pastor de Esperanças”, “O Crepúsculo de D. Juan”, “A Casa do Cosme Velho”, “Pé-de-Vento”, “Ao Calor da Lareira”, “Natal”, “Mãe-d’Água”, “Tudo que me Deram – Dei”, “Cantigas de Encurtar Caminho”, “Menino da Casa Grande”, “Ritornelo”, “No Espelho das Águas”, “Com o Cair das Folhas”, “Romance do Ceguinho do Laranjal”, “A Ilusão do Ribeiro Feliz”, “A Toada do Pingo d’Água”, “Trovas Soltas” (8 e 9), “Carta de uma Andorinha da Serra a um Burrico de uma Fazenda em São Paulo”, “Arrependimento”, “A Luz da Tarde Velha”, “Na Tarde Desconsolada”.

<sup>32</sup> In *Correio da Manhã*, Rio, 14.II.1937, cit. por Herman Lima, p. 107.



Gravura – João Atanásio.

## O ano literário: 2007

ANDRÉ SEFFRIN

Entre os livros que marcaram o ano literário de 2007, merece destaque especial uma história da literatura concebida e escrita por um de nossos maiores poetas. Trata-se da *História da Literatura Brasileira: Da Carta de Pero Vaz de Caminha à Contemporaneidade* (Relume Dumará/Copesul), de Carlos Nejar. Ao considerar passo a passo os movimentos e os autores mais importantes de nossa literatura, em nenhum momento Nejar abdicou de sua prosa densa e aquecida por uma leitura generosa da paisagem literária. Sem fazer concessões, com o brilho que lhe é peculiar e uma sensibilidade hiper-crítica temperada admiravelmente pela chama da poesia, Nejar escreveu ensaio indispensável e, nesses moldes, único no gênero. Quiseram ver nesse livro apenas os defeitos, quando as qualidades são infinitamente superiores aos defeitos. Trata-se de contribuição altamente significativa pelo muito que acrescenta à análise de numerosos escritores — análises inteiriças e iluminadas, de quem sai em busca do mistério de cada autor, e o apresenta palpitando nas mãos. A valorização da obra

Crítico literário e ensaísta. Atuou em vários jornais e revistas do país, escreveu dezenas de apresentações e prefácios para edições de autores brasileiros e organizou cerca de quinze livros, entre os quais *Inácio, O Enfeitado e Baltazar*, de Lúcio Cardoso (Civilização Brasileira, 2002), *Contos e Novelas Reunidos*, de Samuel Rawet (Civilização Brasileira, 2004), *Melhores Poemas*, de Alberto da Costa e Silva (Global, 2007) e *Roteiro da Poesia Brasileira: Anos 50* (Global, 2007).

de Lila Ripoll e José Chagas, entre outros poetas convenientemente esquecidos ou pouco lembrados, é exemplar e aponta um dos tantos cimos deste livro extraordinário de Carlos Nejar.

O ensaio em 2007 foi em parte exercido por poetas, e há pelo menos mais seis títulos a serem lembrados: *Experiência Neoconcreta* (Cosacnaify), de Ferreira Gullar, *Criadores de Mantras: Ensaios e Conferências* (Thesaurus), de Anderson Braga Horta, *Uma História da Poesia Brasileira* (G. Ermacoff), de Alexei Bueno, *De Gregório a Cecília* (Galo Branco), livro póstumo de Darcy Damasceno, org. Antonio Carlos Secchin e Iracilda Damasceno, *Barçaça: Idéias & Presença* (ed. dos autores), de Olga Grechinski Zeni e Foed Castro Chamma, e a antologia que Alberto da Costa e Silva organizou de Augusto Meyer, *Ensaios Escolhidos* (José Olympio), livros igualmente indispensáveis que ganham espaço privilegiado na melhor estante do período.

No campo das biografias, lembro a que mais polêmica causou pelo alto poder de sedução do personagem: *Gilberto Freyre: Uma Biografia Cultural* (Civilização Brasileira), de Enrique Rodríguez Larreta e Guillermo Giucci. Biografia cultural é termo que cabe como luva também para *João Alexandre Barbosa: O Leitor Insono* (Edusp), org. Plínio Martins Filho e Waldecy Tenório, vasta antologia de textos em homenagem ao crítico e ensaísta, lembrado ainda com a edição de *Leituras Desarquivadas* (Ateliê), uma seleção de textos de sua autoria. E tivemos, claro, a tão esperada biografia do nosso mestre da crônica: *Rubem Braga: Um Cigano Fazendeiro do Ar* (Globo), de Marco Antonio de Carvalho, por muitos considerada a melhor do ano.

Contudo, em 2007 coube certamente à autobiografia o papel principal: *Invenção do Desenho* (Nova Fronteira), de Alberto da Costa e Silva, *Viagem ao Centro do Dia: Um Diário* (A Girafa), de Eustáquio Gomes, e *A Sinfonia dos Caracóis* (Galo Branco), de Emil de Castro, os dois últimos fascinados pela figura paradigmática de Lúcio Cardoso, autor de um diário importantíssimo que é preciso reeditar. Nesse escaninho dos livros de memórias e/ou de confissão íntima, podemos ainda acrescentar *E Agora Adeus: Correspondência para Lêdo Ivo* (IMS), coleção de cartas para o poeta assinadas por, entre outros, Manuel Bandeira, Má-

rio de Andrade, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, José Geraldo Vieira, Erico Verissimo, Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade; e *Minhas Queridas* (Rocco), cartas de Clarice Lispector para as irmãs Tânia Kaufmann e Elisa Lispector, org. Teresa Montero.

Ainda entre as autobiografias, não devemos esquecer a reedição de *Por Onde Andou Meu Coração* (Civilização Brasileira), de Maria Helena Cardoso, há mais de 20 anos fora de catálogo – a última edição, pela Nova Fronteira, é de 1984. Espero que puxe também a reedição de *Vida-vida*, relato doído e machucante que Maria Helena escreveu sobre o irmão, o acima referido Lúcio Cardoso. A primeira e única edição é da José Olympio, 1973. E existe um inédito de Maria Helena, que li nos tempos em que tive o privilégio de conviver com ela e com Walmir Ayala, o amigo que a incentivou a escrever esse clássico da memorialística brasileira que é *Por Onde Andou Meu Coração*. O título, aliás uma sugestão de Walmir Ayala, foi extraído de um poema de Cecília Meireles, utilizado como epígrafe.

Na ficção, a autobiografia, ao que tudo indica, esteve presente em *O Filho Eterno* (Record), de Cristóvão Tezza, e *Olympia* (Leitura), de Fausto Wolff. Contudo, há muitos outros romances que devem ser lembrados, entre os quais *A Longa História* (Bertrand Brasil), de Reinaldo Santos Neves, *A Muralha de Adriano* (Bertrand Brasil), de Menalton Braff, *As Ostras Estão Morrendo* (Leitura), de Walmir Ayala, *O Fim do Terceiro Mundo* (Record), de Márcio Souza, *Um Rio Corre na Lua* (Leitura), de Ruy Espinheira Filho, *Maisquememória* (Record), de Marcelo Backes, *Na Multidão* (Cia. das Letras), de Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Lunaris* (EPP), de Carlos Ribeiro, *Babel Babilônia* (Callis), de Nelson de Oliveira, *As Espirais de Outubro* (Nankin), de Whisner Fraga, *A Chave de Casa* (Record), de Tatiana Salem Levy, *Memória* (Ugrino), de Wagner Manguiera, e *Jaboc* (Garamond), de Otto Leopoldo Winck, que, apesar de impresso com data de 2006, só circulou mesmo em meados de 2007. Sem esquecer as reedições, importantes e necessárias ou importantes porque necessárias: *Salgueiro* (Civilização Brasileira), de Lúcio Cardoso, *O Coronel e o Lobisomem* (José Olympio), de José Cândido de Carvalho, *O Equilibrista do Arame Farpado* (Agir), de Flávio Mo-

reira da Costa, *À Mão Esquerda* (Leitura), de Fausto Wolff, *Utopia Selvagem e O Mulo* (Leitura), de Darcy Ribeiro, *À Beira do Corpo* (Leitura), de Walmir Ayala, *A Morte do Brasil e As Alianças* (Leitura), de Lêdo Ivo, *Tempo dos Mortos* (Topbooks), que reúne três novelas de José Alcides Pinto e, claro, *Não Verás País Nenhum* (Global), de Ignácio de Loyola Brandão, comemorando os 25 anos da primeira edição.

Quanto ao conto, meu voto é para *Por Trás dos Vidros* (Cia. das Letras), de Modesto Carone – ficcionista de alto gabarito intelectual, à espera de um reconhecimento maior –, *Para Pegar Bagre de Dia É Preciso Sujar a Água: Histórias de Pescaria* (Leitura), de Wander Piroli, *50 Contos e 3 Novelas* (Cia. das Letras), de Sérgio Sant’Anna, *O Comedor de Sonhos* (Calibán), de Cláudio Aguiar, *Melhores Contos* (Global), de Aurélio Buarque de Holanda, org. Luciano Rosa, *Melhores Contos* (Global), de Fausto Wolff, e para as novas edições de *Pedras de Calcutá* (Agir), de Caio Fernando Abreu, *Fantoches e Outros Contos* (Cia. das Letras), de Erico Verissimo, e *O Homem Vermelho e As Sete Pragas* (Leitura), de Domingos Pellegrini, os dois últimos em edição revista. Nessa lista não podem ficar de fora alguns contistas novos: *Ainda Orangotangos* (Bertrand Brasil), de Paulo Scott, *Inimigos* (7Letras), de Pedro Salgueiro, *Grãos* (Calibán), de Patrícia Tenório, e *Corações Blues e Serpentinhas* (Arte Pau Brasil), de Lima Trindade.

Também a crônica esteve em alta, principalmente com *Episódio Humano* (Desiderata/Batel), de Cecília Meireles, *Guia Antituristicamente do Rio de Janeiro* (Desiderata/Batel), de Marques Rebelo, *Ligeiros Traços: Escritos da Juventude* (José Olympio), de José Lins do Rego, org. César Braga Pinto, *Paisagem com Neblina e Bulldôzers ao Fundo* (Geração Editorial), de Eustáquio Gomes, *O Romance Morreu* (Cia. das Letras), de Rubem Fonseca, *Do Jeito que Nós Vivemos* (Leitura), de Moacyr Scliar, *Sobre Pessoas* (Leitura), de Antônio Torres, *Noites de Sábado* (Leitura), de Luis Pimentel, *Melhores Crônicas* (Global), de Ivan Ângelo, org. Humberto Werneck, e a reedição de *Telefonema* (Globo), de Oswald de Andrade, org. Vera Chalmers.

Em poesia, frente a dezenas de títulos, elenco o que o curto espaço me permite: *Melhores Poemas* (Global), de Alberto de Oliveira, org. Sânzio de Azevedo,

O *Outro Lado* (Record), de Ivan Junqueira, *Melhores Poemas* (Global), de Alberto da Costa e Silva, *Canções* (Garamond), de Carlos Nejar, *Primeiras Letras e Quaradouro* (Nankin), de Iacyr Anderson Freitas, *Ata* (Record), reunião da obra poética de Moacir Amâncio, *Expedição: Poema sobre a Expedição Langsdorff pelo Interior do Brasil* (7Letras), de Davino Ribeiro de Sena, *Mais que Sempre* (7Letras), antologia de Luiz Antonio Cajazeira Ramos, *As Cores do Tempo* (Calibán), de Majela Colares, *O Gato sem Nome* (ed. do autor), de Carlos Dala Stella, *Mais Peças Ligeiras* (Ars Fluminensis), de A. B. Mendes Cadaxa, *A Infância do Centauro* (Escrituras), de José Inácio Vieira de Melo, *Cantares* (Editora da Palavra), de Lucia Fonseca, *Olhos de Meio-dia* (Íbis Libris), de Fernando Paço Borges, *Plenitude Visionária* (Companhia das Musas), antologia de Márcio Catunda, *Cidade Interior* (ed. do autor), de Francisco Marcelo Cabral, *Água Polida* (Galo Branco), de Lina Tâmega Peixoto, *Retro-retratos* (7Letras), de Celina Portocarrero, *Fora de Órbita* (Editora da Palavra), de Luiz Otávio Oliani, *A Cruz e a Força* (Book), de Daniel Mazza, *Poesia até Agora* (ed. do autor), de Ivaldo Ribeiro Filho, *Anawin* (Íbis Libris), de Inês Cavalcanti, *Cicatriz do Silêncio* (EPP Publicações e Publicidade), de Adriano Eysen, e *Texto Sentido* (ed. do autor), de Lau Siqueira.

Grande parte dos livros citados foi, como se costuma dizer, solenemente ignorada pela grande imprensa. Nesse aspecto, nenhuma novidade a registrar.

*E la nave va.*



João Cábral de Melo Neto



João Guimarães Rosa



# Existe é rio humano: João Cabral na terceira margem de Rosa

IGOR FAGUNDES

Poeta, jornalista, ensaísta e mestre em Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor de três livros de poesia – *Por uma Gênese do Horizonte* (vencedor do IV Prêmio Literário Livraria Asabeça, 2006), *Sete Mil Tijolos e Uma Parede Inacabada* (2004) e *Transversais* (1.º lugar no I Concurso Literário Estudantes do Brasil, 2000) – e mais um de ensaio, *Os Poetas Estão Vivos: Pensamento Poético e Poesia Brasileira no Século XXI* (Prêmio Literário Cidade de Manaus, 2008).

O senhor tolere, isto é o *rio*. Uns querem que não seja. Lugar *rio* se divulga: o *rio* está em toda parte.<sup>1</sup> Como, em toda parte, o sertão. E em toda parte do que se divulga como *sertão* de João Guimarães Rosa, o rio a *se tecer* no seu *tecendo-se* como ser-tão, excesso de ser, ser a exceder-se, potencializado, tópicico (*ser-tao*, *ser-caminho*), atópico (a vir a ser, não sendo), de modo que, na terceira margem, *rio* também seja “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”.<sup>2</sup> Como se o gesto de *sê-lo* designasse o habitar a realidade em sua permanente movência criadora; como

<sup>1</sup> Até aqui reinventamos, dialogicamente, o fragmento de *Grande Sertão: Veredas*: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja. [...] Lugar sertão se divulga: [...] O sertão está em toda parte.” (ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 7-8).

<sup>2</sup> *Id. ibid.* p. 24.

se, nela, este habitar-mergulhar-singrar-navegar o rio fosse um dar-lhe voz, de maneira que “o poder do lugar” vigorasse na eclosão da força de linguagem que o vivifica, rompendo margens, descobrindo-o “por aí se estendendo grande, fundo [...]. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira”.<sup>3</sup>

Nesse rio ser-tão – nesse tão-ser do rio, nesse tão-rio do ser –, seria a margem terceira também o *sozinho* do *grande sertão*? O *dentro da gente*? O do *tamanho do mundo*? O personagem-questão Riobaldo, aquele que é baldo de rio, carente de curso, ambicioso no curso, no pensar, baldado, isto é, malgrado de pensar, malgrado para pensar e pensar-se como rio-curso-incurso-percurso? “A terceira margem” como epígrafe? A epígrafe-questão de João Guimarães Rosa? A nossa questão? A questão? Não é Riobaldo a imagem – humana, humanizada – do contínuo transmutar? Imagem daquele *quem a ser* aquilo que ontem não foi e poderá ser amanhã o que ainda não fora? A travessia existencial, poético-originária, ou seja, que não cessa de acontecer, de originar-se, de desvelar-se ao mesmo tempo que perdura em velamento, em possibilidade de devir, sem que jamais se esgote na tensão *entre* o que, nela e dela, vemos e o que, no *nonada* e no infinito (do *nonada* ao infinito), segue invisível. Em aberto.

O sertão de Riobaldo dá corpo a essa questão pelo eterno mover-se no *entre*, estreito caminho que se abre, expande-se, *vereda* que aparentemente separa o conhecido e o desconhecido para uni-los e tramá-los, ou seja, tê-los e vivê-los como teia. Destinado também à trama e ao movimento, não seria, por sua vez, o *rio* de “nosso pai”<sup>4</sup> em “A terceira margem” – ou melhor, não seria o “nosso pai” *no* rio – a pergunta pelo “dever durar na água por uns vinte ou trinta anos”?<sup>5</sup> A pergunta pela experiência do espaço no tempo, com o tempo, do tempo? A pergunta pela: existência. Não seria este *durar na água* um fazer-se teia na vida, da vida, um confundir-se com a própria água, de manei-

---

<sup>3</sup> ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. Em: *Primeiras Estórias*. 9.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976: p. 27.

<sup>4</sup> *Id. ibid.* p. 27.

<sup>5</sup> *Ibid.*

ra que “nosso pai” não rumasse mais *no* rio, mas fosse o próprio rio, o próprio rumo do rio, o seu sem-rumo:

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.”<sup>6</sup>

Terceira margem: o *sem-rumo desse rumo*. Nela, “existe é *rio* humano. Travessia”.<sup>7</sup> Nela, enquanto obra, poética, outra também se faz borda, outro João a borda: Cabral de Melo Neto e o sertão nordestino de homens-rio, rios-homem, frente ao sertão do *gerais*, sertão geral, generalizado ser-tão porque supra-geográfico, de Guimarães Rosa.

Se na poética do romancista mineiro, rumar no rio (*ser* como rio) é a aventura no vazio do sem-rumo, do não-ser (“para outras paragens, longe, no não-encontrável”<sup>8</sup>), a questão em João Cabral é o *rumo dos sem-rumo*, o rumar daqueles que, *desarrumados*, reivindicam para si um rumar. Longe, no *encontrável*. É a falta de rumo que incita à procura por ele. É por não ter um rumo (quererem algum, quererem um prumo, um porto, seguro) que as gentes severinas saem em retirada:

Somos muitos severinos  
iguais em tudo na vida:  
na mesma cabeça grande  
que a custo é que se equilibra,  
[...]  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>7</sup> *Id.*, *Grande Sertão: Veredas*. *op. cit.* p. 568.

<sup>8</sup> *Id.* “A terceira margem do rio”. Em: *Primeiras Estórias*. *op. cit.* p. 30.

de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia.<sup>9</sup>

Neste sertão nordestino de Cabral, homem e rio se definem pela seca, pela carência, pelo impasse isomórfico de ambos: chegaremos ao Recife? Chegaremos ao mar? Mataremos a sede? Mataremos a seca? A dúvida se anuncia na própria fala do Capibaribe, tornado, no poema “O Rio”, narrador-personagem: “Eu não sei o que os rios / têm de homem do mar; / sei que se sente o mesmo / e exigente chamar”.<sup>10</sup>

Em João Cabral, o presente é vivido como aquilo que não pode durar, como aquilo que *não* deve ser mas já *é* enquanto falta, enquanto demanda de um futuro em que se seja mais do que a vivência do não. Na cidade do Recife, deságua “O Rio” e também “deságua a gente / de existência imprecisa, no seu chão de lama / entre água e terra indecisa.”<sup>11</sup>

Na poesia do pernambucano, o retirante *é* na medida de *ser* a própria negação de seu lugar, a própria negação de seu *ser*. Um ser, renegado. Não tendo ou não sendo lugar, o retirante *é a* medida do negar e negar-se concomitante à afirmativa do deslocamento. Rumo a alguma margem, isto *é*, ao encontro com a existência *precisa* “entre água e terra”.

No entanto, falar em margem só *é* possível porque, antes de traçada, antes de traçados, somos puro sem-fim, imprecisão, desmoldura; um puro *a-se-traçar* de um *traçando-se*. Terceira margem, este infinitivo a gerundiar: um infiniti-vindo. A iminência do traçado. O não traçado eminente. E se falamos em traço, em fio, em teia, precisamos falar em *vazio*. Não *é* a teia, a rede, uma doação do vazio? Ele mesmo, o vazio – terceira margem se doando. Por estarmos nela lançados; por *sermos* nessa falta de margem *é* que podemos (e queremos, cons-

---

<sup>9</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas Para Vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994: p. 29.

<sup>10</sup> *Id.*, *ibid.* p. 3.

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 22.

trangidos pelo caos) conceber alguma. Ao menos duas, cardeais do início e do fim de uma trajetória, quando a terceira margem é o que desaparta os pontos estanques, tornando-os o eterno começo de um meio, o sem-fim de um durante. Esta, justamente, a questão em Rosa: não a daquele que se retira em nome de um lugar sempre por vir, mas a de quem se retira da experiência do lugar para se reconhecer como o “sem-lugar” de toda experiência, o “em toda parte” do pensamento e/ou do não-pensamento (do não pensável, do extra-ordinário) a divulgar-se epidemicamente.

Abandonando o “ordeiro”, a fixidez do lugar, o preciso, “nosso pai” é este ser que se divulga sem qualquer nome próprio no conto “A terceira margem do rio”, num rio também sem qualquer nome, o “rio-rio-rio, o rio-pondo perpétuo”.<sup>12</sup> Sem nome, “nosso pai” passa a ser potência de todos os nomes que nele se inscrevam como *pater*. Sem nome, “nosso pai” verte-se em apelido para quem, com ele, na leitura, também se manifeste enquanto escritura epidêmica de vida, criação, o inaugural em que consiste fecundar a terra-*mater*, fundando o vértice a partir do qual conjugará a família das experienci-ações.

Nos poemas de Cabral de Melo Neto, ao contrário, o anonimato dos sertanejos se confunde com a própria esterilidade das famílias, a própria infecundidade e falta de rosto das vidas que buscam alguma identificação, algum batismo nas águas, elas sim, sempre tangidas de nomes ou apelidos, apesar de igualmente rasas. Não ter um nome, agora, seria a não-potência, risco de vida não inaugurada. Ou interrompida. Lemos em “O Rio”:

Os rios que eu encontro  
Vão seguindo comigo.  
Rios são de água pouca,  
em que a água sempre está por um fio.  
Cortados no verão  
Que faz secar todos os rios.

---

<sup>12</sup> ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. *op. cit.* p. 31.

Rios todos com nome  
e que abraço como a amigos.  
Uns com nome de gente,  
outros com nome de bicho,  
uns como nome de santo,  
muitos só com apelido.  
Mas todos como a gente  
que por aqui tenho visto:  
a gente cuja vida  
se interrompe quando os rios.<sup>13</sup>

Embora “de água pouca”, os rios que correm paralelos ao devir das gentes são batizados, nomeados, designados, marcados por uma *origem*. Mas “para os rios e os bichos / *nascer já é caminhar*”<sup>14</sup>, ou seja, trazem, já na origem, seu curso; seu destino projetado, previsto, prescrito. Seu quinhão. Diferentemente do ser humano, rios e bichos nada sabem da finitude; não são, como os homens, seres-para-a-morte, pois não vivem a morte como morte. Não *pensam*. *Pensar* é pensar a morte, da morte, para a morte, o que o homem é como *Eros* – doação de elos que nos prendem à vida, que nos libertam para a vida, para que, em nós, vida se liberte. Pensar é pensar o homem como liminaridade entre ser-no-mundo (ser em elo) e ser para a morte: *Eros* e *Thanatos*.

Entre o humano e os demais entes, uma diferença: *vida vivida* e *vida experienciada*. Rios e bichos vivem a vida, porque não lhes cabe a ação da escolha (o aprendizado, a aprendizagem) como escuta do silêncio íntimo que lhes convoca à fala e ao caminho. A caminho da fala. E à fala *do* e *no* caminho. Homens, ao contrário, experienciam a vida: cabe-lhes o conhecer (o aprendizado) e a sabedoria, o *ethos* (a aprendizagem) como morada em que *se apropriam* daquilo que lhes é próprio, *realizando-se* como plenitude de princípio. Por isso, o rio nomea-

---

<sup>13</sup> MELO NETO, João Cabral de. *op. cit.* p. 5.

<sup>14</sup> *Id. ibid.* p. 7 [grifos nossos].

do, batizado, contado, cartografado de Cabral é o rio nomeado, marcado, o rio da *origem*: do início e do fim. Da linearidade. O rio sem-nome de Rosa não é o da origem, mas do originário, do cíclico, do princípio (daquilo que é primeiro, que está sempre à frente, isto é, renascente) e está sempre por batizar-se, existindo apenas na medida em que se o navega. É o rio que vige na inversão do verso cabralino “nascer já é caminhar” para *caminhar é já nascer*. Um nascer que se dá enquanto se caminha, um nascer a cada dia, um reinício, caminho definido pelo durar do iniciado. Caminho indefinido, portanto, pois o que nele e dele se inicia perdura na condição de um ainda iniciável.

Contudo, o poema de Cabral de Melo Neto também está suscetível à leitura invertida, o que confere um caminho de mão dupla ao suposto vocabulário de clarezas característico do poeta pernambucano. Afinal, se nos rios cabralinos se diz também a caminhada dos homens, pressupõe-se a possibilidade de que, mais do que *vivida* (“nascer já é caminhar”), vida nos versos de Cabral possa ser, pela inversão, *experienciada* (caminhar é já nascer). Eis o que se inscreve em “O Rio” e em outros poemas, tais qual “Morte e vida severina”: a luta pela inversão. Pela inversão da vida. Deste tipo de vida sub-humana: homens que só podem viver como rios e bichos, ou seja, marcados pelo seu quinhão, pela sua origem, na luta contra a morte, contra a seca, sem que se façam originários, senhores de sua travessia, ouvintes do destino e não escravos dele: “E vi todas as mortes / em que esta gente vivia”.<sup>15</sup> Homens que buscam viver, enfim, como homens, como aqueles que podem inverter, reverter, conquistar. Homens, portanto, a quem não foi dada a possibilidade do humano. E rios que, a partir do momento em que ganham voz para contar sua história, parecem também atrás do humano da conquista, da possibilidade da escolha, do narrar-se, do escrever-se, pensando a si mesmos como quem pensa a morte no mar, para o mar. Rios aos quais não foi dada a possibilidade também de ser – apenas – rios. Não é o desaguar das águas doces nas salgadas o que os caracteriza como tais? Mas como desaguar se água lhes falta para a ação? Se lhes falta a chance de

---

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 16.

ser, primeiro, rios? Se lhes falta o direito de ser doces? Aos rios e homens do sertão cabralino, a impossibilidade de ser tão-somente eles mesmos. A necessidade de se amalgamar uns com os outros.

Se, como dissemos, os homens *são* na liminaridade entre ser-no-mundo e ser-para-a-morte, o rio cabralino é aquele em que ser-no-mundo é já ser a morte. Do mesmo modo segue o sertanejo em Cabral. A inversão do “nascer já é caminhar” para “caminhar é já nascer” traz a negação da própria afirmativa: se passamos a entender que *caminhar é já morrer*, então, na verdade, o sentido é *caminhar é já não nascer*. Por isso, água e sede (ou água e seca) apontam, numa poética de rios e sertões, uma para a outra, evocando, nelas, essa mútua referência entre o *nascer* e o *morrer* que caracterizam a tensão do caminhar.

Nesse sentido, o sertão em Cabral nunca é um ser-tão, um ser potencializado na transmutação eterna de um ser-a-mais. Trata-se de um ser-a-menos, que convence na intimidade da sede, no íntimo de seu ínfimo, mais do que no íntimo infinito do ser em Rosa, conforme podemos dialogar com a leitura de Antonio Carlos Secchin:

“Em Cabral, o sertão nasce para anunciar a morte: Sertão, SerThânatos. Natureza desfalcada, palco de atores – bichos, homens, rios – em perpétua retirada, ele também não deixa de ser, por contraste, o emulador de uma afirmação vital: viver nele, apesar dele. É nesse jogo entre devastação e resistência que a poesia de morte e vida cabralina vai tentar traduzir o Sertão. Traduzi-lo num viés etimológico: atravessá-lo, levá-lo além, de um ponto a outro: do verso do poeta ao reverso do deserto (ou desertão) onde a vida severina pede passagem. Traduzir o deserto solar do Sertão no deserto polar da página branca, pois “o sol da palavra / é natureza fria”.<sup>16</sup>

Nas palavras de Secchin, traduzir o sertão severino é conduzir-se pela palavra sem adorno, *desemplumada*, na dureza do discurso a-melódico, não encanta-

---

<sup>16</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. “Morte e vida cabralina”. Em: *Poesia e Desordem*. São Paulo: Topbooks, 1996: p. 66.



tório e rigorosamente *educado pela pedra*, em meio ao que o crítico chama de “combate entre o líquido e o sólido”:

“A ambigüidade da água: portadora da vida, é também agente do excesso, da exuberância, de uma proliferação descontrolada que repugna ao poeta. Daí a água em Cabral ser aquela do Sertão: fios de rios exíguos, que elevam à mais alta tensão o combate entre o líquido e o sólido. A água lhe interessa, antes de tudo, como elemento de trânsito, de articulação, espécie de correspondente metafórico da sintaxe, linha que tece a ligação entre os elementos. [...] Água moldada pela terra – poeta fluvial, não marítimo. Ou água contida, imóvel – num poço ou numa garrafa...”<sup>17</sup>

No poema-livro *O Cão sem Plumas* (1949-1950), por exemplo, o ponto de vista sobre o regional (lançado sobre o Rio Capibaribe que cruza o Recife) se vincula ao pensamento da linguagem-engenheira do mínimo: o cão sem plumas (leia-se: sem adornos) é o rio, é o homem e é também o verso de Cabral. Tal qual a realidade de carência e de espessura da carência, a arte cabralina traz a água moldada pela terra, o líquido moldado pelo árido e concreto, “onde a fome / estende seus batalhões de secretas / e íntimas formigas”:

O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio.  
[...]  
Aquele rio  
é espesso  
como o real mais espesso.  
Espesso  
por sua paisagem espessa,

---

<sup>17</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *Op. cit.* pp. 67-68.

onde a fome  
estende seus batalhões de secretas  
e íntimas formigas.

[...]

Espesso  
porque é mais espessa  
a vida que se luta  
a cada dia,  
como o dia se adquire  
cada dia  
(como uma ave  
que vai cada segundo  
conquistando seu vôo).<sup>18</sup>

Ao contrário de “O Rio” e de “Morte e Vida Severina”, não há, em *O Cão sem Plumas*, um narrador-rio ou um severino-narrador. Rio e homem se narram, sim, na amálgama do impessoal. É o próprio real que se narra, porque, em seu anonimato heteronímico, abarca todos os entes, inscrevendo em si rio e homem, ou melhor, escrevendo-se em homem e rio:

Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
um cão sem plumas  
é mais  
que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.  
Na paisagem do rio

---

<sup>18</sup> MELO NETO, João Cabral de. “O cão sem plumas”. Em: *Poesias Completas*. 1964-1965.

difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.<sup>19</sup>

Essa realidade mendiga requer, em João Cabral, o verbo pobre que a intensifique sem perdê-la e perder-se em espessura: “não o de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente”.<sup>20</sup> Ou ainda: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo: obstruir a leitura fluviente, flutual, açula a atenção, isca-a com o risco”. A linguagem cabralina, ela mesma, já define o ser que a motiva. Quando o poeta apresenta sua “educação pela pedra”, torna explícito o desejo de tingir a voz poética com o mesmo desbotado da circunstância de penúria à qual se refere. Necessidade, afinal, de descolori-la:

para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal

.....

outra educação pela pedra: no Sertão

.....

---

<sup>19</sup> *Id. ibid.* pp. 190-192.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 165.

lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.<sup>21</sup>

Daí que o rio-sertão, o rio *ser-thanatos* em João Cabral pode ser, definitivamente, contado segundo o *ser-thanatos* dos homens. Em “O Rio”, o Capibaribe revela, à medida que se conta, a educação pela pedra à qual é submetido:

Vou na mesma paisagem  
reduzida à sua pedra.  
A vida veste ainda  
sua mais dura pele.  
Só que aqui há mais homens  
para vencer tanta pedra  
para amassar com sangue  
os ossos duros desta terra.<sup>22</sup>

A fala do rio se constrói nesse embate entre finitude e sobrevida e, sendo pura mudez (ou seja, não tendo o rio fala), o Capibaribe só (se) diz verbalmente porque humanizado; porque, nele, a gente à margem o freqüenta, dando voz à sua linguagem líquida e/ou liquidada, ambos vítimas da ameaça de não poder rumar. No poema de João Cabral, é o rio que fala e é o rio que *não* fala. A sintaxe do rio serve à semântica das gentes. A sintaxe do retirante confere ao rio uma semântica: “Vou na mesma paisagem / reduzida à sua pedra”<sup>23</sup>, ouvimos o rio, à semelhança de quem o margeia: “Há aqui homens mais homens / que em sua luta contra a pedra / sabem como se armar / com as qualidades da pedra”.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Id.*, *Morte e Vida Severina e Outros Poemas para Vozes*. *op. cit.* p. 8.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Id. ibid.*

Em contrapartida ao rio cabralino, um falar não se concede ao rio de Rosa. Na terceira margem, no invisível sem borda, o que contar daquilo que não se conta, do que não tem traçado fixo e é o transitório, o provisório, o ainda-nem-sido, o que virá a ser, o sem-rumo do rumo? Um rio a ser: apenas a questão. O rio, o ser e o não-ser: a questão, apenas. Clamada. Exclamada.

Ao rio de Rosa se concede o silêncio. A escuta desse não-dizer. A travessia em que consiste essa escuta: a possibilidade de fazer da fala do silêncio a eclosão do sentido daquilo que se é. Ouvi-lo, mais do que falá-lo. Ouvir-se, mais do que falar de si, é o que inscreve “o nosso pai” no mesmo movimento: “...não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só *quieto*”.<sup>25</sup> Quietos, o pai, como também o rio, “calado que sempre”.<sup>26</sup> Calados e quietos, o rio e o pai: “... perguntei: –‘Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?’ Ele só retornou o olhar em mim...”<sup>27</sup> Face aos retirantes que aguardam uma hora de chegada, “nosso pai” não caminha pelo silêncio das falas para chegar. Entre o ser e o nada, a criação, o infinito onde se move a canoa. Um rio-movimento, apenas ritmo, *continuum*, entre o audível e o não audível – música.

Destarte, em João Cabral de Melo Neto, pensar poeticamente é uma articulação por imagens. Não interessa ao pernambucano o submerso, o abissal. A ele não compete refletir sobre o que, em silêncio, é fala da *physis*. Seu interesse está no que, à superfície, no visível, está suscetível à fala e, por isso, no rio se dizem as gentes. Nele, nada se diz se não estiver previamente manifestado. O pensamento do rio, no rio, é um já pensado a partir de uma espécie de fenomenologia poética, de uma descrição minuciosa de todos os vieses daquilo que se mostra.

De um lado, o *a-se-pensar* rítmico do verbo rosiano; de outro, o *pensado* imagético do verso cabralino, que rompe o silêncio do rio com o grito dos retirantes, ainda que – quase – afásico, tais quais a água e o versejar. E por não serem *quietos*, nem *calados que sempre* e, sim, porque talvez sejam mais *estúrdios* e mais *tristes do que os*

---

<sup>25</sup> ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio”. *Op. cit.* p. 27. [grifo nosso].

<sup>26</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

outros, esses homens de Capibaribe fogem à ausência na presentificação de uma alguma história possível. Mas o “nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pele ou à fala [...] sempre fazendo ausência”.<sup>28</sup> Da ausência, portanto, nosso pai não foge em “A terceira margem”. Nela, sua viagem. Com ela, seu encontro. Ela – sua presença.

Em Guimarães Rosa, matar a sede é construir a canoa. Por ser um “homem cumpridor, ordeiro e positivo”<sup>29</sup>, “nosso pai” nela se põe como quem se desprende de sua vidinha ordenada, estática, do meramente vivido e rotineiro, para libertar-se na plenitude de um experimentar, de um comungar consigo e seu entorno, desfazendo as fronteiras entre o dentro e o fora do corpo, entre o corpo e o espírito, e concebendo-se imensamente povoado, mesmo que em aparente solidão.

Construir a canoa, portanto, não consiste em dar fim à sede. Como saciá-la, se a viagem, cíclica, só se faz de ida, e ida, e ida? A sede, sempre um retorno, quando o que existe é o gesto de tentar saciá-la. Quando o que existe é o *gesto*. A ação da sede é a sede de ação. Os retirantes de Cabral, em êxodo, esperam a hora do repouso. O repouso de “nosso pai”, em Rosa, existe na contradição de que o porto seguro consiste no próprio inseguro de viver sem porto, “numa canoinha de nada, nessa água, que não pára”<sup>30</sup>, na qual o filho escolhe não rumar. Ao mergulho no mistério, renuncia o filho, talvez porque, à margem, viver é menos perigoso. Mas *viver não é muito perigoso?* Vive ou sobre-vive o filho? Interpretar a partida do pai como morte? Dizer não ao viver, afinal, não caberia àquele que, sem sair da margem, culpa-se pelo que não foi e irá ficar calado?

De novo, a voz do mito *eros e thanatos*: não se morre um dia. Morremos enquanto vivemos. E porque a morte não está no futuro, mas vive no presente, como presente, é que vivemos desde sempre e desvelamos cada dia como se fosse o último e o primeiro. Com ou sem plumas. Educados pela pedra. Ou pela canoa, “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro...”.<sup>31</sup> Fora e dentro do rio – o sertão.

---

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 29; 31.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>31</sup> *Ibid.*

# Artur Azevedo e a dramaturgia de seu tempo

LARISSA DE OLIVEIRA NEVES

O fim do século XIX passou para a história literária brasileira como um momento em que nada de interessante se produziu na dramaturgia. A vinda, todos os anos, de um grande número de companhias estrangeiras em excursão pela América do Sul, com repertório europeu, e a popularização de gêneros musicados e alegres, ao gosto do público, dominaram a cena carioca. Essa situação mascarou, de certa maneira, o teatro literário produzido por autores como Artur Azevedo e Coelho Neto, que atraía, na maioria das vezes, um número pequeno de espectadores. Encenados geralmente por grupos amadores, esses espetáculos não atingiam a grande repercussão conseguida pelo teatro ligeiro e pelas companhias internacionais.

Por essa razão, durante quase todo o século XX, os livros de história do teatro davam pouca relevância à literatura dramática produzida naquele período e ressaltavam apenas o crescimento da produ-

Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Defendeu, em 2006, a tese: “As comédias de Artur Azevedo – Em busca da História”.

Lecionou, em 2008, o módulo: “Textos Fundamentais de Teatro” e, em 2005, os cursos: “Literatura e Língua Portuguesa” e “Introdução à Dramaturgia Brasileira: séculos XIX e XX”. Neste momento empreende um projeto de pós-doutoramento, pela Unicamp, que visa à publicação das crônicas teatrais de Artur Azevedo, acompanhadas de um livro em homenagem ao centenário de falecimento do autor.

ção alegre, muitas vezes criticada erroneamente.<sup>1</sup> Assim, a idéia de que o período da Primeira República representou um momento vazio na história da dramaturgia nacional esteve impregnada nos estudos teatrais durante bastante tempo. Isso ocorreu, principalmente, porque a popularização do teatro musicado aconteceu após um curto período em que peças realistas nacionais, escritas por literatos de renome como José de Alencar, foram correntemente encenadas no Teatro Ginásio Dramático, em meados do século XIX.

Recentemente, porém, algumas importantes pesquisas vieram romper com essa linha de pensamento, ao provar que o teatro da virada do século XIX para o XX apenas seguiu a tradição iniciada na época de Martins Pena e João Caetano – uma tradição repleta de altos e baixos, mas que manteve uma certa constância na produção regular de comédias e na ausência de dramas.<sup>2</sup> Não há dúvida de que, durante o curto espaço de tempo em que vigorou o teatro realista, houve uma boa produção e encenação de dramas e comédias “sérias” nacionais. Entretanto, a produção não se mostrou suficientemente constante para que se pudesse considerar decadente o que veio depois. O que aconteceu não foi uma decadência posterior a um grande período áureo, mas sim um arrefecimento após um *boom* momentâneo de criação dramática nacional.<sup>3</sup>

Além de haver praticamente anulado o conceito de “decadência teatral”, que se originou entre os intelectuais da época e se manteve por tantos anos nos estudos sobre o teatro do século XIX, a crítica atual descobriu a importância da produção voltada para o grande público, tanto por seu valor histórico-cultural quanto por sua qualidade estética. O teatro de revista, por exem-

---

<sup>1</sup> Vide: Paixão, Múcio da, *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1917 / Silva, Lafayette, *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. / Prado, Décio de Almeida, A evolução da literatura dramática. In: *A Literatura no Brasil*, vol. 2, org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1955. / Sousa, João Galante de, *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

<sup>2</sup> Vide: Braga, Claudia, *Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Editora Perspectiva, Belo Horizonte: FAPEMIG, 2003. / Souza, Sílvia Cristina Martins de, *As Noites do Ginásio: Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

<sup>3</sup> Vide: João Roberto, *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993.



plo, considerado, durante muito tempo, um gênero teatral menor, começou a ser estudado a partir de pesquisas menos preconceituosas, capazes de perceber sua riqueza teatral e cultural.<sup>4</sup> Como Artur Azevedo dedicou-se muito à elaboração das revistas de ano, houve, através dessa mudança no posicionamento da crítica, uma redescoberta de sua relevância para nossa história teatral. Percebeu-se que, além de um exímio contista, seu trabalho no teatro possui também imensas qualidades.

Em vida, entretanto, produzir revistas de ano e comédias ligeiras acarretou-lhe vários dissabores. Os jornalistas publicavam freqüentemente ressalvas aos seus textos teatrais populares. Muitos deles eram amigos e até admiradores de Artur Azevedo. Sem distinguir os pontos positivos das revistas de ano, a admiração dos literatos surgiu devido à sua constante produção de comédias de costumes, consideradas um gênero superior às peças ligeiras, e ao seu trabalho na imprensa, como cronista, contista e poeta. Embora poucas vezes obtivesse sucesso de público com as comédias “sérias”, escritas para serem apreciadas por uma platéia letrada, foram essas peças que lhe forneceram o *status* de dramaturgo respeitado entre a elite intelectual. O preconceito contra os gêneros alegres impediu os escritores de perceber não apenas as qualidades presentes nos textos teatrais musicados, mas também que Artur Azevedo produzia suas melhores obras ao elaborar peças desses gêneros.

As revistas de ano auxiliaram o comediógrafo a adquirir experiência cênica e a desenvolver sua técnica de escrita dramática, além de aproximá-lo dos costumes brasileiros populares. Tal aproximação, contudo, diferia do padrão cultu-

---

<sup>4</sup> *Vide*: Dias, Paulo Sérgio, *Colcha de Retalhos. Artur Azevedo, o Teatro que Divertia e Formava: Revistas de Ano e “O Mambembe”* – (Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Literatura Brasileira), São Paulo, 2004. / Mencarelli, Fernando Antônio, *A Cena Aberta: a Interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social e Cultura, 1999. / Prado, Décio de Almeida, *Do Tribofê à Capital Federal*, In: Azevedo, Artur, *O Tribofê*. Estabelecimento de texto, notas e estudo linguístico de Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. / Sussekind, Flora, *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa,

ral idealizado pela elite intelectual. Os literatos manifestavam um nacionalismo voltado para o desejo de engrandecimento da nação brasileira. Esse engrandecimento, no entanto, não implicava valorização da cultura de raiz nacional, mas sim aproximação ao modo de vida europeu;<sup>5</sup> por isso, a cultura popular não só pouco aparecia em estudos literários como era repudiada pelos intelectuais. Artur Azevedo, como a maioria dos escritores que lhe eram contemporâneos (Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Aluísio Azevedo), tinha um projeto de elevação do gosto popular através da literatura, da arte, e do teatro em particular. Para divulgar suas idéias, utilizava as páginas dos jornais e o palco. Neste último, evitava cair no erotismo exagerado e utilizar recursos chulos, as piadas de baixo calão por exemplo, como passou a acontecer freqüentemente nos teatros do Rio de Janeiro a partir da última década do século XIX. Entretanto, escrevia para atrair a população iletrada, a fim de garantir salas cheias quando seus textos eram representados.

Artur Azevedo se diferenciava, porém, dos literatos supracitados, porque sabia como se comunicar com a população em geral, isto é, com o freqüentador assíduo dos teatros de diversão, através da inserção da cultura daquela parcela da população na literatura. A maioria dos poetas, cronistas e romancistas do período rejeitava os costumes populares, porque acreditava que estes afastavam o país do ideal de civilização europeu, almejado por eles. Essa rejeição, no entanto, circulava somente entre o meio intelectual e não chegava a ser entendida por aqueles a quem ela se dirigia: o povo inculto. Os literatos conviviam diariamente com as pessoas pobres que circulavam pela cidade; muitos deles, como Aluísio Azevedo, procuravam vivenciar sua realidade para escrever sobre ela. A produção literária, no entanto, voltava-se para a elite letrada, não para aqueles pobres cariocas, a maioria da população, que mal sabiam ler. Os escritores debruçavam-se sobre a cultura popular a seu modo, sem almejar atingir o

---

<sup>5</sup> Vide: Needel, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. / Pereira, Leonardo Affonso de Miranda, *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994. / Sevchenko, Nicolau, *Literatura como Missão*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

povo. Em pleno vigor do Parnasianismo, escola em que as formas literárias fixas e a linguagem culta são essenciais, as peças alegres passavam longe do padrão privilegiado pelos intelectuais.

Nesse sentido, Artur Azevedo diferenciava-se em dois pontos. Primeiramente, pela vantagem de escrever para os palcos. Depois de anos a escrever para o público iletrado, sabia como se comunicar com ele. Daí advinham as críticas dos colegas de literatura e imprensa, que desejavam ver a dedicação do escritor voltada à alta comédia, aos contos e poemas, deixando de lado o teatro ligeiro e popular. Os intelectuais lhe pediam uma dramaturgia cujo alvo fosse a elite culta; queriam que seguisse a mesma orientação literária que eles. O que hoje consideramos um aspecto positivo da obra de Artur Azevedo e uma distinção sua dentre seus pares – conseguir fazer os brasileiros humildes se identificarem com suas personagens e tramas – representava, naquele tempo, um descrédito em seu valor literário.

Um segundo fator de diferenciação de Azevedo estava na proximidade de sua obra com os costumes brasileiros. Diferentemente da literatura realista, cujo entendimento exige uma educação formal do leitor, a representação desses elementos nos enredos das peças visava a facilitar a identificação do público. As pessoas sem escolaridade compreendiam e se divertiam com a sátira a seus próprios hábitos posta em cena. Principalmente ao escrever as peças musicadas, Artur Azevedo podia trazer para os palcos os costumes, a música, as danças, as festas dos pobres, da maioria do povo carioca. Interessante notar-mos que essa tendência acentua-se nas peças alegres. Nesses gêneros, ele se sentia à vontade para retratar aquilo que via nas ruas do Rio de Janeiro: o modo de vida de seu público. Ao escrever comédias sem música, mantinha as fábulas restritas a um ambiente que envolvia personagens pertencentes ao que podemos chamar de classe média alta ou rica, buscando a identificação de uma outra parcela da população com os enredos criados.

Para exemplificarmos os dois fatores de distinção acima descritos, faremos uma rápida comparação entre a encenação das peças de Artur Azevedo e as de Coelho Neto. A escolha do nome de Coelho Neto não é aleatória. Ele, além de

escrever peças “elevadas”, confrontou-se com Artur Azevedo em debates a respeito do teatro representado na época. Por possuírem obras dramáticas consistentes, embora bastante divergentes, podemos concluir que Coelho Neto e Artur Azevedo foram os responsáveis pela produção da dramaturgia literária brasileira da virada do século.

As peças de Coelho Neto, como os outros gêneros literários aos quais se dedicou (os romances, principalmente), restringiam-se a textos voltados para a elite letrada. Sua dramaturgia não atingia a maioria da população, ao contrário do que acontecia com o teatro ligeiro, porque a temática, distante do imaginário popular, e a linguagem floreada afastavam-na do modo de vida do povo iletrado. Sem perceber que as peças populares conseguiam representar a brasilidade e, por isso, faziam sucesso, desejava que Artur Azevedo deixasse de escrever ao gosto do público para se dedicar somente à alta comédia. Essa divergência gerou algumas polêmicas entre os dois escritores.

Em 1897, Luiz de Castro, um jornalista amante do teatro, ensaiou um grupo de artistas amadores formado por pessoas da alta sociedade, chamado Casino Fluminense, para a apresentação de espetáculos dramáticos literários nacionais e inéditos. Coelho Neto escreveu, para ser representado por esse grupo, o poema dramático “Pelo Amor!”. A cena da peça se passa na Escócia do século XIII,<sup>6</sup> nada mais distante da realidade brasileira do fim do século XIX. Em data próxima à apresentação, o autor publicou no *Correio de Minas*, jornal de Juiz de Fora, um artigo em que maldizia os atores profissionais mais populares do teatro alegre: Pepa Ruiz e Brandão, amigos de Artur Azevedo e intérpretes de várias personagens de suas revistas e comédias musicadas. Nessa crônica, o romancista inseriu também comentários ferinos aos escritores de revistas e mágicas, o que fez com que Artur Azevedo se sentisse pessoalmente ofendido.

No rodapé “O Teatro”, publicado no jornal *A Notícia*, de 19 de agosto daquele ano, o cronista escreveu uma resposta ao colega literato, em que defendeu os atores e a si mesmo, afirmando que o próprio Coelho Neto já ensaiara a

---

<sup>6</sup> Vide: Magaldi, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global Editora, 1997. p. 167.

elaboração de “bambochatas” antes de se aventurar pelo teatro literário com “Pelo Amor!”.

“Se não procuro os nossos empresários para lhes pedir que me ponham em cena uma peça literária, é porque a exibição desse trabalho necessariamente aproveitaria apenas a minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer meus caprichos de artista com sacrifício dos interesses alheios. Por isso reclamo há tanto tempo um teatro oficial.

Coelho Neto sabe perfeitamente que eu tenho feito várias tentativas dignas de certa consideração. Lembro-me de que uma das minhas traduções de Molière, feita em verso, mereceu da sua pena de ouro elogios que me cativaram para sempre.”<sup>7</sup>

Esse trecho expõe uma das linhas de defesa seguidas pelo comediógrafo para responder às críticas que recebia. De acordo com ele, as peças literárias não atraíam o público e causavam prejuízo às empresas teatrais, por isso não as escrevia em grande quantidade. Dramaturgo profissional, teve a maioria de seus textos escrita sob encomenda das companhias. Elaborava textos teatrais visando obter grande efeito visual sobre os palcos e agradar ao público. Conhecia a vida difícil de seus amigos artistas, sabia dos altos gastos despendidos com as produções dos espetáculos e dos problemas financeiros ocasionados às empresas por peças pouco lucrativas. Desse modo, evitava fazer encenar as comédias de costumes em espetáculos profissionais regulares. Não obstante esse problema, várias vezes se dedicara à comédia “séria” (principalmente para atender a pedidos de atores ou em comemorações e festivais específicos) e recebera muitos elogios, inclusive de Coelho Neto. Mostrando-se superior, terminou Artur Azevedo sua resposta com o seguinte parágrafo:

“Amanhã irei ao Cassino Fluminense, não como autor de bambochatas que dispute a ‘coroa imortal’, mas como simples espectador desejoso de que

---

<sup>7</sup> Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. *A Notícia*, 19/8/1897.

o poema dramático “Pelo amor!” marque o início de uma era de prosperidade para o teatro brasileiro, e seja, efetivamente, digno dessa outra coroa, também imortal, que vai ser oferecida a Coelho Neto.”<sup>8</sup>

Além da crônica-resposta, o comediógrafo “vingou-se” do colega de maneira humorada, bem característica de sua personalidade. Escreveu para a companhia do Teatro Recreio, na qual trabalhavam os atores Pepa e Brandão, principais alvos das ofensas de Coelho Neto, uma paródia da peça deste, intitulada “Amor ao Pêlo”. Manteve-se incógnito e, provavelmente se divertindo muito, transcreveu, no rodapé “O Teatro”, de 30 de setembro, os comentários positivos obtidos pela pecinha nas colunas teatrais dos jornais.<sup>9</sup>

Poucos meses depois desse desentendimento, Artur Azevedo e Coelho Neto viriam a discutir novamente a situação do teatro nacional. Por ocasião da estréia da revista de ano de Artur Azevedo, intitulada *O Jagunço*, em fevereiro de 1898, Coelho Neto escreveu uma crítica severa à peça e às revistas em geral, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*.<sup>10</sup> Como resposta, o comediógrafo publicou, em seu rodapé de 17 de fevereiro de 1898, uma “Carta a Coelho Neto”. Nela, defendeu primeiramente o gênero da revista. Fez questão de distinguir os textos de qualidade escritos por ele de outras revistas cujos entretchos serviam de “pretexto para chirinolas e cenografias”<sup>11</sup>, palavras de Coelho Neto. Afirmou Artur Azevedo:

“Se me convencesse de que as minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos.”<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Idem. Ib.*

<sup>9</sup> *Idem*, 30/9/1897.

<sup>10</sup> Coelho Neto, Fagulhas. In. *Gazeta de Notícias*, 10/2/1898.

<sup>11</sup> Azevedo, Artur, O Teatro. In. *A Notícia*, 17/2/1898.

<sup>12</sup> *Idem. Ib.*

Em seu artigo, Coelho Neto elogiou as comédias “sérias” de Artur Azevedo e lamentou o desperdício de talento com as revistas e paródias. Em resposta, o comediógrafo escreveu que devia seu reconhecimento público ao sucesso das revistas, porque as comédias “sérias” não obtinham êxito entre os espectadores e não seria um dramaturgo conhecido caso somente as tivesse escrito. Depois, afirmou, reiterando a opinião proferida na polêmica anterior, que não podia impingir, através da influência que possuía no meio teatral (influência essa conseguida devido ao teatro popular), peças literárias aos empresários, porque estes precisavam da bilheteria para sobreviver:

“Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático”<sup>13</sup>

Em geral, a defesa de Artur Azevedo às críticas de seus colegas, não só as de Coelho Neto, mas também de outros intelectuais, girava em torno de dois argumentos: o teatro ligeiro possuía qualidades, desde que bem elaborado; e o público pedia pelas peças musicadas, que eram necessárias à sobrevivência dos artistas. Para não “sacrificar o interesse alheio” com a encenação de peças sérias, prejuízo certo às companhias profissionais, uma das possíveis soluções estaria nos grupos amadores, cujos artistas não precisavam da bilheteria para sobreviver. Em alguns festivais amadores organizados por literatos, o repertório, composto por dramas e comédias “sérias”, além de óperas, voltava-se ao gosto do espectador da elite intelectual, que ansiava por um desenvolvimento das artes eruditas nacionais. Apesar disso, das cinco comédias “sérias” de Artur Azevedo escritas e encenadas nos últimos dez anos de sua vida, apenas “O Badejo” foi encenada pela primeira vez por um grupo amador: o Elite-Clube, no fim de 1898, sendo imediatamente depois também levada aos palcos por uma companhia profissional.

---

<sup>13</sup> *Idem. Ib.*

Entre outubro e novembro daquele ano, os grupos amadores Elite-Clube e Clube da Gávea encenaram uma série de espetáculos originais promovidos pelo Centro Artístico (entidade particular, composta por associados, que promovia a arte através de espetáculos de teatro, música e exposições) e apresentados no Teatro São Pedro. Durante o evento, encenaram-se as seguintes peças de Coelho Neto: a ópera em um ato “Hóstia” (musicada por Delgado de Carvalho); a ópera em um ato “Ártemis” (musicada por Alberto Nepomuceno); a comédia em um ato, em versos, “As estações”; o drama em um ato “Ironia”; e a comédia em um ato “Os raios X”. Dessas cinco peças, as três primeiras possuem características poéticas e simbólicas inadequadas à teatralidade necessária para o êxito nos palcos, além de apresentarem enredos distantes da realidade brasileira.<sup>14</sup> “Os raios X”, uma pequena comédia mais próxima da nossa tradição de peças de costumes, tem um enredo extremamente ingênuo,<sup>15</sup> enquanto “Ironia” assemelha-se aos melodramas, com uma fábula pouco verossímil.<sup>16</sup>

No último decênio de vida de Artur Azevedo, Coelho Neto, em início de carreira, escreveu nada menos do que 13 das cerca de 30 peças por ele criadas ao longo da vida. Uma exposição das situações em que estas vieram a público faz-se necessária para ser possível uma rápida comparação com as encenações das comédias de Azevedo.

Além das peças encenadas pelo Centro Artístico, Coelho Neto escreveu a “comédia de costumes brasileiros”<sup>17</sup> “Relicário”, apresentada no Teatro Lucinda pela companhia profissional do empresário Ferreira de Souza, em 1899. A comédia, concebida numa linguagem mais próxima da coloquial do que a linguagem daquelas apresentadas pelo Centro Artístico, recebeu elogios de Artur Azevedo. O cronista de teatro entusiasmou-se pelo fato de ser uma peça voltada para os costumes brasileiros, diferentemente das anteriores, cujas cenas não refletiam a realidade do povo, ou o faziam fragilmente:

---

<sup>14</sup> *Vide*: Magaldi, Sábado, *opus cit.*, 1997, pp. 167-178.

<sup>15</sup> Coelho Neto, *Teatro de Coelho Neto*, vol I, Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

<sup>16</sup> *Idem*, vol 2, 2001.

<sup>17</sup> Azevedo, Artur, O Teatro. *In. A Notícia*, 16/3/1899.



“Ainda bem que Coelho Neto, autor dramático, parece querer libertar-se daquele exotismo que no livro pode engrandecer o seu nome, um dos mais respeitados das letras brasileiras, mas no teatro só lhe trará pequenos dissabores.”<sup>18</sup>

O “exotismo”, comum nas produções literárias da época, capaz de, conforme se vê na citação acima, engrandecer o nome de um escritor, a exemplo da poesia parnasiana de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, só traria dissabores para os escritores dedicados ao teatro. Essa opinião de Artur Azevedo condiz com a situação literária e teatral do momento. Enquanto nos livros os temas eruditos, como a mitologia grega, valorizavam as obras aos olhos dos intelectuais, no teatro, fugir da realidade nacional significava fracasso certo de bilheteria. A dramaturgia, para conseguir ser plena, deveria possuir não apenas valor literário, mas também teatral, a fim de obter a comunicabilidade com os espectadores.

O próprio Artur Azevedo experimentou a situação de não conseguir uma reação positiva do público quando, na tentativa de escrever peças dentro dos padrões crítico-literários aceitos pelos intelectuais, afastou-se da temática brasileira. Isso aconteceu, por exemplo, na elaboração de “A Fonte Castália”, peça musicada em que o conteúdo mitológico sobrepõe-se à representação dos costumes. Em crônica, ao criticar as peças de Coelho Neto, repudiava os enredos distantes do imaginário brasileiro e elogiava peças mais próximas aos costumes e à linguagem cotidiana. “Relicário”, uma comédia de enredo cômico, representativo dos costumes nacionais, mereceu elogios por parte de Azevedo, que parabenizou Ferreira de Souza por ter “aberto as portas do seu teatro a uma produção de Coelho Neto”.<sup>19</sup> O empresário, mesmo com boas intenções, provavelmente arrependeu-se de tal proeza, porque, apesar do tema nacional e da característica supostamente farsesca (a peça foi considerada por Artur Azevedo uma “farsa labicheana”<sup>20,21</sup>), o teatro esteve vazio desde o primeiro dia, o que obrigou à retirada da peça de cartaz.

---

<sup>18</sup> *Idem. Ib.*

<sup>19</sup> *Idem. Ib.*

<sup>20</sup> Labiche: Eugène Labiche (1815-1888) foi dramaturgo francês, escritor de farsas de sucesso.

<sup>21</sup> *Idem*, 30/3/1899.

Em setembro de 1901, outro fracasso de bilheteria: a ópera “Saldunes”, cujo libreto, de Coelho Neto, foi musicado pelo compositor brasileiro Leopoldo Miguez. Traduziu-se a peça para o italiano, a fim de ser encenada (sem sucesso) pela companhia lírica profissional Sansone. A explicação de Artur Azevedo para tamanho malogro girou em torno da falta de educação musical do povo brasileiro, incapaz de entender a obra, que, de acordo com ele, seria aplaudidíssima em Paris.<sup>22</sup> Acreditamos que o tema de “Saldunes” (os costumes gauleses e a guerra entre estes e invasores romanos<sup>23</sup>) e o fato de a peça ser cantada em italiano também prejudicaram o êxito junto ao público.

Outra peça musicada de Coelho Neto fez-se encenar em 1904, no Teatro Apolo, pela companhia lírica portuguesa Príncipe Real do Porto. Abdou Milanez compôs a música da opereta “Loteria do Amor”, cuja cena se passa na França durante a Idade Média.<sup>24</sup> Engraçada e com boa música, de acordo com Artur Azevedo, a peça agradou ao pequeno número de espectadores presentes em sua estréia, prejudicada pela “chuva impertinente que caiu dia e noite”.<sup>25</sup> No entanto, saiu de cena após menos de quinze noites,<sup>26</sup> o que comprova que ou a chuva continuou, ou o texto não atraiu o público.

No ano seguinte, o cronista alegrou-se novamente com a temática nacional de uma peça de Coelho Neto. O drama “Neve ao sol” foi lido no Teatro Lucinda, em março de 1905, e o cronista, a quem Coelho Neto dedicou o texto, único convidado a ouvir a leitura, teceu o seguinte comentário:

“Folgo de que Coelho Neto houvesse escrito uma peça nacional, com traços e costumes nossos, absolutamente nossos. Há muito talento e muita literatura no seu teatro exótico, mas o teatro que nos interessa é este: só este pode fazer vibrar a nossa alma latina e brasileira; só este dará ao dramaturgo, talvez, o predomínio que o padre Severiano de Rezende lhe vaticinou e

---

<sup>22</sup> *Idem*, 26/9/1901.

<sup>23</sup> Magaldi, Sábato, *opus cit.*, 1997, p. 168.

<sup>24</sup> Azevedo, Artur, O Teatro. In. *A Notícia*, 8/9/1904.

<sup>25</sup> *Idem*. *Ib.*

<sup>26</sup> *Idem*, 22/9/1904.

eu lhe desejo ardente e sinceramente. Que nos importa a nós assuntos gregos e medievais? Pois não temos na nossa pátria, na nossa sociedade, na nossa história tanta coisa que explorar?”<sup>27</sup>

Crítica não tão positiva obteve “Diabo no corpo”, do mesmo ano. Além de um enredo pouco interessante na opinião do cronista, a comédia, representada no Teatro Lucinda, desvalorizou-se devido à interpretação lastimável dos atores da Companhia Heller. Os artistas não tinham decorado as falas, por isso “o ponto falava tão alto, que os espectadores conheciam o texto da peça antes que os artistas abrissem a boca”.<sup>28</sup>

Entre agosto e outubro de 1908, mais duas peças de Coelho Neto, “Quebranto” e “A nuvem”, foram representadas durante a Exposição Nacional, de cuja organização encarregou-se Artur Azevedo. Em relação a “Quebranto”, comédia leve, considerada uma das melhores peças de Coelho Neto, o cronista ressaltou a pintura dos costumes brasileiros, no caso os costumes dos membros da sociedade que desejam fazer papel ilustre na elite, mesmo que não tenham dinheiro para isso: “O seu triunfo é infalível desde que ele [Coelho Neto], profundo observador da nossa época e da nossa gente, queira ser brasileiro, bem brasileiro, evitando no seu teatro o exotismo que tão pouco pesa na sua opulenta bagagem.”<sup>29</sup>

Portanto, das cerca de 13 peças de Coelho Neto escritas no período, seis foram apresentadas por grupos amadores, para uma sociedade pequena e seleta; “Relicário” e “Diabo no corpo”, encenadas por companhias profissionais, fracassaram e saíram de cena rapidamente, mantendo-se, dessa forma, desconhecidas do público; “Saldunes”, traduzida para o italiano antes de ser apresentada, também fracassou; “Neve ao sol” teve apenas uma leitura dramática; “A nuvem” e “Quebranto” foram apresentadas num evento específico, a Exposição Nacional. Esta última, publicada, permanece como um dos textos mais conhecidos de Coelho Neto; no entanto, foi representada, à época, somente duas

---

<sup>27</sup> *Idem*, 9/3/1905.

<sup>28</sup> *Idem*, 17/8/1905.

<sup>29</sup> Azevedo, Artur. *Palestra*. In. *O País*, 21/8/1908.

ou três vezes no festival. Apenas “Loteria do amor” pareceu agradar aos espectadores da estréia, mas também permaneceu pouquíssimo tempo em cena; a temática da peça, como a de outras obras do autor, fugia à realidade brasileira.

A tendência ao exotismo parece ser uma constante temática na obra de Coelho Neto, não somente no teatro, mas também na prosa e na poesia; daí Artur Azevedo tê-lo felicitado, como vimos, nas vezes em que criou enredos próximos aos costumes nacionais. Seguindo os moldes dos dramas românticos e históricos do século XIX, a maioria das primeiras peças de Coelho Neto não chegava a representar a vida de nosso povo ou os assuntos nacionais. Artur Azevedo percebeu esse problema e o criticou. Ele não exigia a linguagem coloquial e a temática brasileira nos outros gêneros literários, como os romances, lidos pelas pessoas que haviam tido uma educação escolar. No teatro, porém, em que se falava a todos, a ausência dessas qualidades consistia numa grande falta, porque comprometia a compreensão do público.

Em geral, as críticas à obra de Coelho Neto caracterizam-se pelas restrições referentes ao excesso de expressões lusitanas e à falta de elementos nacionais. Desde José Veríssimo até os críticos atuais, passando pelos modernistas, foi frequente a constatação de que faltava uma maior compreensão da sociedade popular brasileira em seus romances, recheados de preciosismo vocabular, sintaxe aporuguesada e francesismo.<sup>30</sup> Nas peças, ainda que a linguagem das personagens seja menos floreada do que a utilizada nos romances, notamos que várias vezes o autor escamoteou o modo de vida nacional ao enveredar por cenários longínquos e personagens distantes do cotidiano e da história brasileiros.

José Veríssimo, no ensaio “Momento literário de 1906 a 1910”, comparou o teatro de Coelho Neto ao de Artur Azevedo. Na crítica às peças “Neve ao sol” e “A muralha”, do primeiro, Veríssimo inseriu ressalvas referentes ao artificialismo na linguagem das personagens e aos temas distantes do conhecimento do público. Depois, teceu um comentário rápido sobre “O dote”, peça de

---

<sup>30</sup> Lopes, Marcos Aparecido, *No Purgatório da Crítica. Coelho Neto e o Seu Lugar na História da Literatura Brasileira* – (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas), Campinas, 1997.

Artur Azevedo, em que encontrou, diferentemente das peças de Coelho Neto, “vida real e que, na sua mesma desafetação, nos empolga e comove”.<sup>31</sup>

Nossa intenção, ao esboçarmos esse quadro genérico, visa ressaltar a brasilidade presente na obra de Artur Azevedo, não encontrada na do único companheiro de Academia que também se dedicou com afinco à dramaturgia na virada do século. Como vimos, essas primeiras peças de Coelho Neto tendem a fugir da temática nacional, ao contrário da obra de Artur Azevedo, cuja maior parte mantém-se fiel aos assuntos brasileiros. Com linguagem e enredos afastados do universo da população iletrada, a dramaturgia de Coelho Neto teve pouquíssima repercussão entre o público. Enquanto escrevia peças literárias para serem encenadas ou lidas perante uma sociedade muito restrita, Coelho Neto criticava as peças populares, e de grande sucesso, de Artur Azevedo.

Podemos concluir, a partir das observações acima, que, durante as duas décadas da virada do século, o nome de Artur Azevedo dominou não só os palcos como também a literatura dramática, visto que o outro escritor cujas peças chegaram a ser publicadas posteriormente não conseguiu impor seu teatro ao público. Este não chegou a tomar conhecimento dos textos e de suas poucas representações. O teatro de Azevedo, ao contrário, atingia os intelectuais, que assistiam às comédias de costumes e às peças musicadas e escreviam crônicas comentando-as, positiva ou negativamente. Atingia, outrossim, o público, desejoso de diversão, que se identificava com os enredos e personagens das comédias ligeiras e das revistas.

No frágil equilíbrio entre o gosto popular e a opinião da crítica, Artur Azevedo tentou manter-se estável, às vezes pendendo para um lado, às vezes para o outro, durante toda a sua vida. Seus comentários à obra de Coelho Neto denotam a ambigüidade de suas concepções. Conforme observamos nas polêmicas travadas entre os dois literatos, Artur Azevedo, visando a defender seu trabalho de viés popular, afirmava não ter preconceitos com relação a nenhum gênero teatral, porque todos poderiam ter qualidades, independentemente de se-

---

<sup>31</sup> Veríssimo, José, *Últimos Estudos de Literatura Brasileira*, 7.<sup>a</sup> série. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

rem musicados ou não. Sobre o gênero ao qual dedicou tantos anos de seu trabalho, e que inundava os teatros no fim do século, ele escreveu, em resposta a mais uma crítica negativa imposta às revistas:

“Nem eu estou arrependido de as ter escrito, **nem creio que de qualquer forma contribuísem elas para que se não levantasse o teatro nacional.**

Se o gênero foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quantas escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluísio Azevedo e Lino de Assunção, há – quer queiram, quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o nome de revistas de ano se têm exibido em os nossos teatros, e para as quais não há classificação possível em nenhuma categoria da produção dramática.”<sup>32</sup>

Esse trecho demonstra a preocupação do comediógrafo em contribuir para “levantar o teatro nacional”. Para comprovar que sua obra popular diferenciava-se de “algumas baboseiras” encenadas, sem diminuir em nada a qualidade do teatro brasileiro, e sem atrapalhar o projeto de elevação da arte dramática nacional, mencionou o nome de outros parceiros e escritores respeitados que escreveram revistas em algum momento de suas carreiras. Na crônica seguinte, após citar nomes de bons autores franceses escritores de revistas,<sup>33</sup> a fim de corroborar uma certa elevação ao gênero, ele tentou demonstrar que todos os tipos de espetáculo seriam propícios a oferecer arte e bom gosto ao público, desde que bem escritos:

“Na minha opinião, o que estabelece realmente a inferioridade das peças de teatro é não o gênero a que elas se filiam, mas a maneira por que foram escritas. [...] Faço concessões às torrinhas,<sup>34</sup> confesso, porque sem isso as minhas

---

<sup>32</sup> *Idem*, 5/3/1896. Grifo nosso.

<sup>33</sup> Roger de Beauvoir, Clairville, os irmãos Cogniard, Theodore de Banville.

<sup>34</sup> Parte do teatro em que os ingressos são mais baratos.

peças naturalmente não seriam aceitas, mas faço-as também, e numa escala maior, aos espectadores que sabem separar o trigo do joio.”<sup>35</sup>

Os excertos acima transcritos são exemplos tirados ao acaso da imensa coleção de crônicas teatrais escritas por Artur Azevedo. A cada censura de colegas literatos a respeito de sua dedicação à elaboração de revistas de ano, paródias, ou tradução de operetas, ele repetia seus princípios estéticos nas páginas dos jornais. No entanto, devemos ressaltar que o escritor não estava acima dos preconceitos da época; ele apenas considerava que a arte voltada ao público não precisava ser necessariamente ruim. No trecho acima, confessou fazer “concessões às torrinhas”, mas sublinhou, imediatamente a seguir, sua preocupação com a qualidade da obra. Dessa maneira, equilibrava-se em uma corda bamba, entre o público e a elite intelectual.

Quando soube unir seu talento de revisteiro a um enredo de comédia interessante e atraente a todo tipo de espectador, obteve sucesso nos dois âmbitos. Tal êxito só foi possível graças à experiência adquirida ao longo de anos escrevendo peças de gênero ligeiro; assim, essas peças surgiram no final de sua carreira. Não parece casual que Artur Azevedo escrevesse suas melhores obras, as burletas, justamente nos últimos anos de vida. As burletas são peças inovadoras, que abarcam todo o talento e a experiência cômico-teatral do escritor.

A compreensão de que os gêneros teatrais populares têm qualidades e de que somente através deles Artur Azevedo conseguiria expressar-se plenamente não seria possível mediante as idéias literárias e teatrais circulantes à época. Como homem de teatro do século XIX, o autor, em consonância com os demais homens cultos de seu tempo, proclamava a tragédia e a alta comédia como as formas elevadas do fazer teatral. Contudo, seu ponto de vista era um pouco menos restrito, ao acreditar ser possível a convivência pacífica entre o teatro que agradava ao público e o chamado “teatro sério”. Para ele, o Rio de

---

35 Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. *A Notícia*, 12/3/1896.

Janeiro seria grande o suficiente para comportar todas as vertentes teatrais. Com esse raciocínio, defendia as companhias, os atores, os empresários e a si mesmo dos “ataques” dos críticos.

Ainda assim, os pontos de vista expressos pelo autor não chegam a caracterizar um posicionamento decidido em defesa das qualidades da produção teatral musicada. De acordo com as opiniões depreendidas de seus escritos, entende-se que, se houvesse público suficiente para garantir um retorno financeiro às companhias na apresentação das comédias “sérias”, Artur Azevedo diminuiria a produção de peças ligeiras. Estas, apesar de possuírem certo valor artístico e em nada envergonharem os escritores ou os espectadores, estariam sempre em segundo plano frente ao teatro considerado literário. Envolvido pelas idéias teatrais vigentes, o comediógrafo não pôde exercer plenamente a produção artística para a qual sua sensibilidade de dramaturgo o conduzia. Assim, não podemos deixar de perceber que, em decorrência dos preconceitos, Artur Azevedo nada seria não fossem as exigências do público, que permitiram sua frutífera caminhada pelo teatro musicado e popular.

Décio de Almeida Prado percebeu esse paradoxo em sua análise da obra ligeira de Azevedo:

“Ele morreu como vivera, com a mão na massa do teatro musicado. Preso, contudo, a fortes preconceitos estéticos, nunca lhe deu o devido apreço. [...] Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgada inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas burletas.”<sup>36</sup>

O modo de pensar de Artur Azevedo coaduna-se com a visão dos demais intelectuais de seu tempo, todos presos aos preconceitos em relação ao teatro musicado e ansiosos em busca da sonhada elevação da dramaturgia. Não se

---

<sup>36</sup> Prado, Décio de Almeida, *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 165.



percebia que a solução não estava nas mãos dos próprios intelectuais ou do governo, uma vez que a falta de um gênio teatral com características específicas não poderia ser suprida por ninguém. Na opinião de Artur Azevedo, porém, a solução para aquele problema estaria em uma ação governamental, visto que as apresentações dos grupos amadores não alcançavam os espectadores comuns. Saudoso do tempo em que Dom Pedro II concedia subvenções e loterias às companhias teatrais (especialmente à de João Caetano), o autor desejava que a República se empenhasse em iniciativas semelhantes: “Do governo, e só do governo, pode vir o remédio a este penoso estado de coisas. Isto é o que há muitos anos não me tenho fartado de repetir, e hei de repeti-lo até a saciedade.”<sup>37</sup>

Sem depender da renda da bilheteria, o Estado poderia financiar uma companhia a fim de representar somente peças nacionais de gêneros elevados e, assim, educar o gosto do público para que este, com o tempo, aprendesse a apreciar o teatro literário. No entanto, o “teatro oficial” jamais chegou a ser concretizado – apesar de algumas vitórias do escritor, como a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (após ferrenha campanha na imprensa) e as apresentações de peças nacionais pela Companhia Dramática Brasileira, financiadas pelo governo e dirigidas por Artur Azevedo em 1908, durante a Exposição Nacional.

Assim, entre uma revista e outra, as comédias sem música foram escritas. Dentre estas, Artur Azevedo obteve os melhores resultados naquelas em que manteve a simplicidade cômica no enredo. Quando, influenciado pelas concepções estéticas de seus colegas (concepções que ele também seguia, embora com algumas ressalvas, conforme vimos), o autor procurou elaborar enredos de temática erudita, a qualidade literária e teatral das peças visivelmente diminuiu. Suas melhores obras surgem a partir da representação crítica e cômica dos costumes nacionais, qualidade que determinou sua posição como maior dramaturgo da virada do século.

---

<sup>37</sup> Azevedo, Artur, O Teatro. In. *A Notícia*, 6/12/1894.



## Considerações sobre um poeta: Lêdo Ivo

RONALDO COSTA FERNANDES

Contra todo o determinismo que deseja ver na obra de um poeta longo uma cristalização de sua alocação, Lêdo Ivo vem mostrar saudável e renovadora mudança em sua expressão poética. Não é só o amadurecimento do estilo e de temática, mas a absorção de elementos da cultura, desde sua estréia até seu último livro, que o rodeia, assim como também de influências estéticas. Lêdo Ivo não passou indiferente aos movimentos estéticos. Há permanência longínqua – inclusive de estéticas que ele mesmo condenava, como a de Oswald de Andrade – do poema ligeiro, da poesia marginal, dos haicais e de outras manifestações poéticas. Exclui-se aqui, a não ser que me provem o contrário, a inexistência de um diálogo (diálogo não explícito, muito menos tácito, representa apenas a maneira de renovar-se dentro de sua perspectiva estética) com o Concretismo (a não ser que se leia o poema “Ivo viu o povo” como influência concreta). Não digo que Lêdo Ivo modificou sua poética a ponto de escrever à maneira dessas expressões apontadas. O que ocorre é uma introjeção de elementos estéticos que estão sendo discutidos, o que mostra um

Poeta, ficcionista e ensaísta, Ronaldo Costa Fernandes publicou quatro livros de poesias. O mais recente é *Eterno passageiro* (2004). Ganhou vários prêmios, como o Guimarães Rosa, APCA, Casa de las Américas e escreve para o *Correio Braziliense*.

poeta atento às transformações estéticas. Aqueles que o crêem o poeta da Geração de 45, que ele o foi por cronologia, cegam-se ao não observarem o caráter multifacetário em sua poesia. É claro que permanecem estilo e “gramática poética” que lhe são próprios. Essa gramática poética é que tentaremos ver neste breve trabalho, mas sem esquecer a multiplicidade da manifestação poética de Lêdo Ivo que o faz mutante e permanente, diverso e uno, vário e indivisível, poeta de seu tempo e poeta de sua própria expressão.

Assis Brasil mostrou, de forma brilhante, o percurso poético e bibliográfico de Lêdo Ivo, um dos maiores poetas brasileiros, e nele se observa como a princípio o poeta foi bem recebido, e todos os vaticínios eram de uma carreira exitosa e meteórica. Cita, entre inúmeros outros, Antonio Candido, Álvaro Lins, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Sérgio Buarque de Holanda e José Lins do Rego. Durante o percurso literário de Lêdo Ivo, algumas críticas apontavam sua prolixidade que, em verdade, é apenas uma maneira de se apresentar poeticamente, como Whitman foi volumoso e até mesmo Carlos Drummond de Andrade incorreu na mesma tecla discursiva. O problema da extensão do verso não é a extensão do verso, mas sua vacuidade ou não. Em Lêdo Ivo, o que poderia ser defeito é virtude. Uma das suas inúmeras características é justamente ser um poeta caudaloso que tem a cada verso o que dizer. Muitos poetas são econômicos e não têm nada a expressar. Os concretistas foram mestres da economia, enquanto chego a perguntar se a economia não era sinal de carência. Lêdo Ivo é um poeta fluvial, com muitos igarapés ainda não estudados, com muitos afluentes não explorados nem conhecidos. Outra característica que, dependendo do ângulo que se observe, pode ser positiva ou negativa é o uso freqüente de elementos tradicionais da metáfora, como céu, estrela, lua, mar, etc. Borges mostrou muito bem, em *Esse Ofício do Verso*, como uma imagem baseada em *estrela* pode ter mais de uma dezena de combinações e de significações. O símbolo em si não está gasto. Ainda se farão muitas poesias com os mesmos elementos, milenares, diga-se de passagem. Nesse sentido, Lêdo Ivo não peca por utilizá-los, já que o faz de maneira original e, dentro do seu repertório mesmo, variando de acordo com a temática ou com o grau de expressividade.

Outra questão levantada a respeito da produção poética de Lêdo Ivo é quanto a sua oposição ante os poetas chamados de cerebrais. Entendo a expressão – e até mesmo já devo tê-la utilizado para as experiências formais dos poemas-processos, concretos, práxis e outros, e quem sabe até mesmo para a poesia de dicção original de João Cabral de Melo Neto, companheiro de geração e de poesia de Lêdo Ivo –, mas quero descartá-la momentaneamente, levando pela seguinte premissa: não há poesia que não seja cerebral. Toda poesia passa pela maquinação da lógica poética, mesmo aquela derramada, romântica, sentimental, sensória. A poesia é um ato lógico e concreto, repito, mesmo que sua expressão final seja a descrição de um momento ou de um sentimento. E, se poetas como Castro Alves, que costumavam datar sua produção a fim de mostrar gênio e improvisação, podem ser apontados como sensoriais, não há melhor exemplo de dialética e construção mental do que os próprios poemas do poeta baiano para que se observe a construção antes ruminada e o “pensamento” neles contidos. Em Lêdo Ivo, também há cerebralismo, no sentido em que usamos. Não há secura ou falta de inspiração. Não há carência estética ou falta de expressão, mascaradas com a desfaçatez de ser cerebral. O acurado crítico e ficcionista Assis Brasil já tinha observado em seu livro *A Trajetória Poética de Lêdo Ivo* que o nosso poeta é um poeta de acumulação, mas essa acumulação, escreve ele, “decorre de uma escolha rigorosa do material que compõe o poema”. Assis Brasil faz essa observação justamente quando o poeta afirma que sua poesia é forjada no inconsciente e que já vem quase pronta, “já surge com toda a sua parafernália retórica e alcança o plano da consciência como um objeto verbal acabado ou semi-acabado, sujeito no máximo a alguns retoques”.

Talvez seja esta conjugação de “cerebralismo” e de uma dicção robusta que leve os leitores hispano-americanos a se encantarem com a poesia de Lêdo Ivo. Tive a experiência, na Venezuela, de promover a publicação de uma coletânea de poemas seus. Já admirava o poeta, mas fui quase pressionado a fazê-la devido à curiosidade dos leitores que aportavam na biblioteca do Centro de Estudos Brasileiros procurando os livros de Lêdo Ivo. E, como a maioria não lia em português, saíam decepcionados. Creio que Lêdo Ivo tem uma semelhança

com a poesia de tradição universal (Fausto Cunha apontou Heine, outros viram Rimbaud e Baudelaire, Corbière e Laforgue) e também de cunho latino-americano. Uma dicção de poetas seus contemporâneos que talvez só tenha lido depois, mesmo porque estavam produzindo no mesmo momento. Essa latino-americanidade, que não desejo explicitar em determinados poetas, porque pertencem a uma dicção mais larga e uma apreensão da realidade que mescla cotidiano com temas perenes, torna Lêdo Ivo um pouco estrangeiro na poesia brasileira e mais brasileiro junto à poesia universal. Não seria bom estar ao lado de Neruda, Nicolás Guillén, Lezama Lima, Octavio Paz, Mario Benedetti e de tantos outros que me escapam agora? Não, esta não é uma tentativa de desbrasileirar Lêdo Ivo, mas de querer entender o fascínio latino-americano pela poesia do poeta de *Um Brasileiro em Paris*.

Veremos aqui a permanência de determinadas constâncias na poesia de Lêdo Ivo. Ao mesmo tempo, essas recorrências mudarão de significado (como no caso do tema “mulher”) e serão contaminadas pelo espírito do tempo e da dialética interna do poeta – desta vez, o diálogo do poeta consigo. Este trabalho não abrange todas as obras de Lêdo Ivo. Elegemos alguns dos seus livros e neles buscamos linhas mestras como, por exemplo, a recorrência da imagem da escuridão-noite-lua. Observaremos como o poeta trabalha de maneira singular: a) a tensão que ele criou em sua poesia entre o eterno e o efêmero; b) a busca do absoluto e do sublime; c) a visão do alto, a leitura vertical que tudo tenta abranger; d) a tentativa de reter a passagem do tempo; e) a mudança de visão sobre o poeta, antes visto como divino, agora corrompido; f) os paradoxos; g) a sombra que se espalha em sua poesia, ora opondo-se, ora mesclando-se e várias vezes enganando o leitor com paradoxos sombrios.

Em *Ode e Elegia*, o espaço aberto do discurso de Lêdo não é apenas exposto na folha em branco. Longos versos, de dicção surreal ou confessional, apontam para uma leitura da realidade que se converte em descoberta. Ode e elegia dos descobrimentos – do corpo, da mulher paga, da mulher amada, da mulher desejada, das várias, distintas, múltiplas mulheres carnavais e etéreas que o poeta visita com sua poesia. Ode e elegia aos poetas que lamentam o mundo perdido da infância e de um saber inato e poderoso: o mesmo poder da poesia que rein-

venta o mundo. É o poeta que se afirma pelas negações: “não cantarei, não quero ser...” e afirma a preponderância da imaginação e do poético: “Cantarei entretanto a imaginária janela aberta.” Ora, a janela aberta de Lêdo Ivo é a sua necessidade de comunicar-se com o mundo e ao mesmo tempo comunicar ao mundo suas descobertas, comunicar seu rito de iniciação erótica e também cognitiva e sua condição de poeta. O poeta para Ivo é aquele que desvela, “que liga todas as coisas” (Elegia). Há um mundo de vozes, perplexas e perdidas, que o poeta tenta aglutinar num rol de delírios e de declarações inflamadas contra o distúrbio e o desfeito: “Ele está sozinho como as jovens casadas/ nas noites em que seus maridos se ausentam. E sua festa/ é um canto solitário que vem da terra onde outrora ficaram/ como letras de indizível alfabeto, seus passos de menino [...] O poeta está sozinho, raro objeto ao alcance de todos” (Elegia). É certo que há um acúmulo de imagens, dispersas e difusas como as coisas no mundo, como se o poeta tentasse agrupá-las de forma incansável e impossível, porque estão no mundo e são dispersas. Logo, o poeta é um poeta de um mundo que ele deseja registrar, da qual deseja participar, dando-se, fazendo-se presente, “raro objeto ao alcance de todos”, mas ao mesmo tempo as coisas fugidias, fugazes, intensas mas precárias se perdem no alarido dos fatos do mundo. Nos dois belos poemas finais de *Ode e Elegia*, Ivo se iguala ao mundo: é pedra, é silêncio, é paisagem. O poeta agora não pode, ao aventar a hipótese de que não consegue – poeta ou filósofo – abarcar o mundo (e mais que abarcar, Lêdo Ivo quer reunir, proteger, resguardar as dores do mundo), explicar o que o cerca, difusamente, amplamente, tampouco dar sentido a tantas coisas e objetos que estão no mundo. O poeta, impossibilitado de manter-se cognitivamente ativo e distanciado do objeto de desespero, mescla-se agora com ele e torna-se o sono, a paisagem, a coisa em si, já não distante como objeto observado, mas as coisas como sujeito. Logo, ao falar de si, o poeta estará falando do mundo. Do mundo submerso que, contraditoriamente, ele pensa estar diante dos seus olhos, enquanto o objeto do mundo está em si, poeta das coisas doloridas e múltiplas. A multiplicidade em Ivo não é apenas numérica ou enumerativa. O múltiplo em *Ode e Elegia* é a dispersão do todo não alcançável, embora o

poeta tente abarcá-lo. O múltiplo em Ivo é a tentativa de resolver as dores do mundo. O múltiplo em Ivo é o reconhecimento do poeta e de sua incapacidade de resolver os problemas do mundo: a única coisa que pode fazer é entendê-las, solidarizar-se e transformar o objeto visto em tema do sujeito sofrido e angustiado. No belo poema “Elegia fantástica”, o poeta exprime o desejo de amplitude e de sair de sua prisão. Em certa noite, o poeta vaga livre, aéreo, plácea sobre a cidade e os sofrimentos humanos, cumprimenta quem nunca existiu, bebe nas estrelas e se precipita “ao encontro do sol que não raiava”, sente-se miserável frente a operários, mulheres desamadas, solidão desenfreada, famílias confabulando, as pessoas que choram seus mortos indistintos, enquanto o poeta tentava flagrar e a tudo registrar. Este afã de Lêdo Ivo de tudo abranger cria no poeta uma frustração da qual ele só consegue refugiar-se na poesia, onde pode inventar (ou reinventar) mundos. Se o surreal percorre (interessante a citação que faz a Murilo Mendes, como a querer repartir o mesmo mundo surreal da poesia) a poesia, é porque ela melhor pode adequar-se ao absurdo da existência: “Certa noite, quando ninguém se comunicava ao encanto, ao som e à fuga, / surpreendi uma mulher bebendo água num brinde às estrelas / e analisei o verão concentrado nas asas de um passarinho.” (Elegia fantástica).

Já a noite, eterno símbolo do obscuro, do vago, do fantástico, do medo e da melancolia, aqui, em *Acontecimento do Soneto* e *Ode à Noite*, apresenta-se a reforçar o clima onírico. “Ó bem-amada filha da memória, / semelhante à Poesia que aos submersos países desafia!”. Essa alegoria da noite com suas evanescências e duvidades mistura-se à outra característica, à tensão existente entre o efêmero e o eterno (comum à boa parte da produção poética de Lêdo Ivo). Ao aproximar a noite à poesia, esta se torna não soturna, mas plena de elementos pouco solares, ou seja, ao contrário de uma poesia que se quer lúcida e límpida, descarnada, o verbo de Lêdo Ivo investe no mistério da vida, na complexidade das sombras, no potencial de uma imaginação transbordante (não é à toa que o poeta invoca Rimbaud: “Por um campo fantástico eu me vou / brutalmente pisando sobre flores / e nos meus ombros vai perdendo as cores / o paletó de Jean Arthur Rimbaud”). Ou no imaginário do fantástico: “Eu era fabuloso”, diz o



poeta, “e o litoral / não permitiu que o canto da sereia nutrisse o meu amor de alegoria”. Neste poema, ora o poeta está em busca da Beleza, ora é cooptado pela mesma Beleza, logo, em síntese dialética, o poeta é fabuloso, ingressa no reino do imaginário e da poesia plena, é iluminado, mas não segregado ou maldito.

O poeta investe no paradoxo, comum ao repertório da modernidade. O paradoxo vem sendo cada vez mais usado e sua explicação parece repousar no confronto de visões, no mundo dilacerado por modelos diversos, na ampliação de perspectivas e na descoberta freudiana dos vários “eus” que habitam em nós e, especialmente, no poeta do século XX, como Lêdo Ivo. A luta interior de Lêdo Ivo vai mais além: o poeta tenta libertar-se da pequenez deste bicho da terra tão pequeno. Investe – ora de maneira literal, ora de forma simbólica – na categoria do eterno. A luta entre o efêmero e o eterno é ainda uma tensão oriunda do mal-estar na modernidade e uma busca permanente de uma poesia que transcenda o jogo verbal, a gratuidade dos temas ou a banalidade da poesia mais prosaica que, nos últimos anos do Modernismo, havia-se vulgarizado e se tornado já um instrumento poético vanguardista sem poder de fogo.

“Que somos nós senão a eternidade?”, pergunta o poeta. O amor, a solidariedade e, principalmente, a poesia podem ejetar o poeta a uma condição que faça o albatroz baudelairiano alçar vôo e dar perenidade ao precário ser humano. Aqui, Lêdo Ivo elegeu o soneto. Junto com Vinicius de Moraes, mostra-se um exímio artesão, o mesmo ocorrendo com a *Ode à Noite*, em que também utiliza rimas alternadas, com vigor e rigor poéticos que demonstram que o poeta sabe poetar seja em forma livre, seja em regime de vigilância controlada, como é o proceder do soneto. Antes de colocá-lo numa fôrma, o soneto de Lêdo Ivo o leva a experiências verbais inusitadas e demonstra que o poeta da tensão existencial não está apenas no conflito eterno *versus* efêmero, mas também no confronto amor e morte. É bom falar de amor e morte, porque Lêdo Ivo elegeu o amor e a mulher amada como tema de vários poemas. E, como em *Ode e Elegia*, poder-se-ia aproximá-lo (até mesmo para distanciá-los) de Álvares de Azevedo. Em Azevedo, a mulher carnal inexistente, e tudo passa a ser projeção onírica

(como na análise de Mário de Andrade). Em Lêdo Ivo, em outro século, a mulher é multifacetária e pode significar desde a aproximação com a beleza, que a iguala ao poeta, a outras simbologias de elevação ou degradação.

“A vida é avara”, diz o poeta que deseja amadurecer e, entre o sofrimento e o amor, espera que a maturidade o faça mais humano no ato mesmo de amar. O verso está em *Cântico*, de 1949. Dividido entre vários corpos (a mulher amada, a primavera, o muro que envelhece, a invariabilidade do cotidiano), o poeta investe em si, acredita em si, contraponto a outras ofensivas contra o humano. Jamais veremos a vida que a vida oculta, parece nos dizer no poema “A linha d’água”, que versa sobre o mar e diz que “jamais veremos o mar que o mar oculta”. Comparando a vida ao mar e aclarando que a vida poderia “prescindir de palavras”, o poema leva-nos a acreditar numa essência não alcançada pelo espaço da realidade. O real escamoteia a vibração vital, o que se oculta *sub mare*, e só o que temos da faina ingrata de “pescar” a vida é “um pouco de piedade, espelho partido e nada mais.” Ora, aqui temos a vida dita real, ou a realidade empírica, como um lamento, uma forma de desistência de apreender a verdade oculta, o homem além da sombra. Este primeiro sentimento de piedade não é piedade, mas impossibilidade. No segundo sentimento, o espelho partido torna-se a impossível reconstituição de uma realidade, já que platonicamente é o reflexo e, mais que reflexo, imperfeito. A busca do absoluto e do sublime, que é como a procura da vida verdadeira, muitas vezes associada à ode à amada, leva o poeta a buscar nos elementos da natureza um aliado que possa realizar o inefável e revelar a poesia que, ao fim e ao cabo, também se confunde com a nobreza dos signos maiores de uma sublimação do viver poeticamente ou de poetar lamentando o prosaico do viver ordinário.

O poeta ainda está preso ao corpo e ao descobrimento do fato amoroso. Não trata o tema amor como registro de coisa passada ou de uma maneira densa. Há alegria, posse descompromissada e, principalmente, a oferta, por intermédio da mulher amada, de um conhecimento singular – e múltiplo: a realidade desvenda-se por meio do fato amoroso. O mar – emblematicamente identificado com o inconsciente ou outras manifestações de “profundeza”

– no poema “Alta marinha” mostra-se de forma mítica. Engole tempo e figuras lendárias (fadas), os passos (caminho e futuro) e a vida possível (península existencial e, ao contrário da idéia-padrão de excrescência que promete a península, aqui se aponta o desnortear do poeta). Este poema bem representa a fase esta de que estamos falando, de descoberta e assombro, ao mesmo tempo em que o amadurecimento o reafirma no mundo da realidade e das sensações poéticas.

O que as fadas desprezam  
escondidas atrás da porta  
será o oceano sem águas  
ou a inocência transposta?

E onde se perde a península  
da vida possível, indago  
onde ficaram perdidas  
as idéias de meus passos.  
[...]

Os sonetos amorosos revelam uma duplicidade – a mulher perto e distante, real e imaginária, forma pura ou sonho, vida ou elegia. O poeta tem mais conhecimento não só do corpo da mulher, mas sua relação é fugidia e feita de instantes que se perpetuam.

Há neste livro não propriamente uma narratividade, mas um pintar de cenas, geralmente envolvendo ar livre e mar. A cidade angustiante pouco aparece aqui, mas, sim, a paisagem marinha, a paisagem humana (mulher e, ao fundo, a marinha) e um despojamento de linguagem. Refiro-me ao poema “Josefa”. Esse motivo impressionista (já que os pintores do século XIX prefeririam levar seus cavaletes para pintar ao ar livre e sob a incidência da luz) leva o poeta a outras considerações – ou seja, Lêdo Ivo não é o pintor de paisagens, mas de paisagens em que se incluem as dores, as delícias e a poesia do mundo. Escreve ele no poema “As colegiais”:

Neste verão sem nuvens as moças passeiam.  
São as doces colegiais  
que andam de bicicleta e fitam os céus atômicos.  
Os navios ancorados no jardim do colégio  
querem partir para as salinas, mas ficam, enquanto as moças  
[sonham  
vagabundagens, piqueniques virgilianos, colóquios, conversas nas  
[tardes longas sobre um tema doméstico, danças,  
[jogos, flertes e esporte na manhã.

Sonhando, elas nasceram. Sonhando morrerão  
enquanto, junto a seus corpos frágeis como salgueiros e ardentes  
[como a respiração da noite,  
a tarde nasce e emudece de espanto.

Num processo de animização, o poeta “dialoga”, por exemplo, com o mar, a lua e os rochedos. No poema “Soneto das moças morenas”, lembrando mesmo “a rocha que chora” de Cláudio Manuel da Costa, Lêdo Ivo empreende seu imaginário na ativação do elemento inerte que se mesclará com os elementos vivos. A natureza não atua como cenário, mas é estrutural, inclui-se no poema e na emoção dos sujeitos (aqui, no caso, as moças) envolvidos no poema (vejam-se também os poemas “O reverso de hoje” e “O intervalo”, nos quais os “diálogos” são mais amplos).

Um dos usos poéticos mais freqüentes, associado à metáfora, é a imagem. E, no caso da poesia, a imagem por meio da linguagem. Essa recria a realidade. Ou, então, ela é a realidade em si. Em Lêdo Ivo, a poesia não trai esta fórmula poética. E o poeta a persegue em vários e diversos momentos. É a reafirmação da preponderância do mundo da poesia que, contudo, não é irreal ou ilusório, mas constituído pelo prosaico mundo circundante, embora termine – ou inicie – na visão poética pessoal de Lêdo Ivo. Ora, se o mundo é poesia e poesia é mundo, logo a realidade começa e finda na linguagem, fonte e foz da arte poética.

E se ela canta, devolvo  
à terra a minha linguagem.  
No ser que a informa, dissolvo-me.  
E ela dorme, sendo imagem.  
(“A contemplação”)

Em *Linguagem*, a poesia de Lêdo Ivo demonstra uma abrangência temática maior. O poeta, significativamente, afirma que tem “uma janela aberta sobre a Ásia”. Nesse livro, publicado em 1951, escrito depois do comprometido *A Rosa do Povo*, de Drummond, Lêdo aqui e ali apresenta uma assertiva de que também quer ser partícipe do mundo presente. Essa correspondência entre o universo engajado do poeta de Itabira e o jovem poeta alagoano está presente (até talvez somente presente) na primeira parte do livro. É nesta primeira parte, “A terra total”, que aparecem (a bem da verdade temas recorrentes a muitos poetas do mesmo período) as preocupações sociais, o desejo de evasão (“A metade do século”), o terror presente da bomba atômica (“Soneto à pucela de Bikini”, perigo real que alimentou a imaginação escatológica da humanidade) e a solidariedade (“Canto grande”: “Meu coração... Bate por toda a humanidade / em verdade não estou só” ou “...assim me sinto, unido pelos ombros / às legiões dos homens sobre a terra”). Mas Lêdo Ivo tem sua singularidade, e lá está a visão personalíssima de um poeta ora social, ora surreal, com suas imagens desbordantes de absurdo (“Percebi, ouvindo sua música, / que nunca deixara de estar morto”), sua subjetividade que cõa a realidade, ou melhor, tudo é visto pela subjetividade entranhada do poeta, o real visto pela palavra, a palavra criando a realidade (“Bebe, vida, na fonte das imagens, / que o tangível te explica”). No “Soneto do jogador”, Lêdo Ivo já observara que “o inferno desta vida não se explica”. Um poema em que o poeta diz estar sozinho e a vida é um jogo. A vida, para Lêdo Ivo, só pode ser apreendida pela magia do filtro verbal. Ao nomear o mundo, o poeta está criando o mundo. De certo modo, o poema, que traz algo de camoniano com o seu “tudo muda, tudo se transforma”, se tem um traço da poesia de Lêdo Ivo, por outro lado apresenta a face escura da

sua lua poética, porque Lêdo também vê a vida de forma lúcida – quando se instaura o grande tema do livro: a Linguagem. Redentora, explicativa, reveladora, inicial, transformadora. O livro não poderia ter outro título. Mas não só recriar a realidade e, sim, entendê-la. Não como espaço idealista, em que a subjetividade projeta solipsismos que não transpõem a barreira do ego. Não, Lêdo Ivo entende e recria a realidade (este fenômeno tão delicado e difícil de definir e que o poeta constantemente busca entender e explicar). Lêdo é o poeta que busca o que ninguém viu, o inusitado, a coisa nova, “ao que ninguém viu, aspiro”.

Não quero achar o que os outros perderam:  
as moedas no chão, os guarda-chuvas  
esquecidos nos ônibus, e a vida  
deixada por engano sobre o asfalto.  
Ao que ninguém viu, aspiro; ao que existiria  
em forma de mar e árvore, se a natureza habitual não irrompesse  
com suas sombras e cigarras e cascatas.  
Quero o sonho e admiro o inédito...  
[...] (“O alvo”)

A visão de altura e de contemplação de uma realidade abrangente permanece, mas o poeta persegue, não desde agora, seu compromisso com o real e o imediato (“O que os vivos vêem e não esquecem / o que todo homem lembra a vida inteira, / é o que estou vendo neste instante.”). A profusão de imagens mereceria um estudo mais aprofundado, observando-se as recorrências e decifrando o código poético de uma poesia densa e que foi (ainda é até hoje) colocado no saco comum da “geração de 45”. Se Lêdo Ivo tem uma faceta desta geração (até mesmo Drummond a teve com o livro *Claro Enigma*), como o uso das formas fixas (lembrar-se que, se Cabral não usou o soneto, ele foi rigoroso com a metrificação dos seus poemas), afasta-se do estereótipo deste grupo ao lançar-se primorosamente numa poesia de cunho existencial e de grande expressividade poética na

sua construção inusitada. *Linguagem* é um livro denso e percorre uma variedade temática de cunho existencial que poucos poetas conseguem manter, não só na sua geração, como aqueles que, em 1951, já haviam publicado e criado nome desde o Modernismo de 22. No ano seguinte, apareceria um dos livros mais complexos da poesia brasileira, influenciado pelas novas idéias de trabalho artesanal com a palavra dos poetas que começaram a publicar na década de 40: trata-se de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. E *Linguagem* o antecede e não faz feio frente à odisséia do ser que é o livro de Jorge de Lima.

Nos poemas das duas outras partes do livro *Linguagem*, Lêdo Ivo mantém tesa a corda da melhor expressão poética, só que agora introduz outros temas, mais telúricos, onde o papel da natureza é difuso, ora acolhe, ora revela, ora irmana, ora se torna surreal e odioso, fruto de tormentos. O poeta muitas vezes será observador do fazer humano. O desejo de amplidão se afirma, como em “A largura da noite”. Amplitude que acusa também desejos soturnos de noites cosmogônicas que guiam o poeta. Noite que esconde, metáfora do desconhecido e do inconsciente, mas que para Lêdo Ivo é também o espaço poético da revelação. O amor, tema diversas vezes visitado, torna-se negação da morte (“Em meu amor, perdi-me para sempre / e, em palavras mudado, nada tenho / que sirva à fome de humano da morte.”). É neste país da linguagem que se instaura a realidade, que o poeta evoca a vida como sonho, exílio, terras suspensas, labirintos, horizontes e farsa. O tempo, que não é dos humanos, mas um erro de Deus, é o propulsor do amor e da morte. Vira e mexe o poeta, inquieto, procura uma maneira de estancar o tempo, imobilizar o momento, porque uma das facetas da poesia é o instante. Se a vida é um sonho e um exílio, o amor multifaceta-se como prisão, coisa fixa (estatuária), solidariedade (mãos dadas), horizonte de água e, ao mesmo tempo, opõe-se à coisa indefinida e inconsciente que é o oceano, figura de conturbação e de mistério. Em meio à busca de uma vida imaginada, de um amor carnal e ideal, de um amor libertário, o poeta está tomado pelo instante e pela fugacidade do tempo, logo pergunta pelo Absoluto – outra forma de expressão poética – e iguala-se a Deus na criação (“Fosse eu Deus, minha senhora, sem ontem, hoje ou amanhã...”).

Quanto ao livro seguinte, de 1955, *Um Brasileiro em Paris e O Rei da Europa*, logo se percebe que no livro existe mais brasileiro que a França e que a Europa é sua consciência estrangeira, sua maneira de, contrastando paisagens e culturas, descobrir-se ainda mais Lêdo Ivo. O título *Um Brasileiro em Paris* é o título do primeiro poema do livro, logo o volume não é o que aparenta: uma viagem, um roteiro poético-turístico. E o jogo lingüístico com *Um Americano em Paris* é óbvio demais, a ponto deste resenhista quase se recusar a apontá-lo. Contudo, apesar dessas falsas aparências, o título mostra uma vontade de desgarramento e de internacionalismo que pode se apresentar, por exemplo, na categoria da elevação e amplitude que, no fundo, representam fuga e, contraditoriamente, o desejo de tudo epistologicamente dominar. Interessante a visão do alto, ampla (poeta da amplitude que é Lêdo Ivo), aérea, superior e abrangente. Esta recusa vertical é trocada por uma vontade horizontal no poema “Um brasileiro em Paris”. Mas logo à frente, o poeta retorna a seu espectro do alto: “Subimos juntos ao mais alto da torre. Eis a cidade aos nossos pés, como um cão.”

No que se refere ao lirismo amoroso, Lêdo Ivo quase sempre utiliza figuras da natureza para expressar o corpo amado. No poema “Na ópera”, por exemplo, o poeta iguala o corpo amado à natureza da palavra. Em tom jocoso e irônico, a brincadeira revela uma das principais características que vimos apontando: a recriação do mundo pelo verbo. Desta vez, o poeta o faz por intermédio do sexo, do amor. Logo, não só a dita realidade exterior e física é construída de linguagem, mas também o léxico amoroso. “Em Paris, sou linguagem”, diz o poeta no poema “Domingo no postal”.

No longo poema “O rei da Europa”, que constitui a segunda parte do livro, o poeta muda de tom. Ingressa no espaço da paródia. A ironia faz do poema uma elegia às avessas, e o tom paródico a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, reafirma a brasilidade antes que o reino francês.

[...]

Tua terra tem palmeiras  
onde canta o sabiá,



mas tem um amigo na alfândega  
que vai desembaraçar

tua bagagem de volta:  
aparelhos de jantar,  
cadillac, geladeiras,  
e outros caraminguás.

Não permita Deus que morras  
sem que voltes para lá,  
sem que o que compraste aqui  
possas exibir por lá.

[...]

A ironia aqui, corrosiva e demolidora, é o ato poético mais inteligente de comparar duas realidades opostas. Ao fazer a crítica do turista consumista e da realidade brasileira, Lêdo ingressa no grupo dos poetas que releram a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias: Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Drummond e outros mais. O lado mais “modernista” de 22 aparece aqui neste poeta que renegou o poema oswaldiano de 22. Num poema semi-engajado como “O rei da Europa”, Lêdo exercita vários tons – um deles é o da rejeição do poder (o rei ou a classe dominante) – e mescla de forma equilibrada e deslumbrante o mundo europeu com seus marcos (Dior, Praça Vendôme, Pigalle, Bois du Boulgne), o mundo do excedente com o mundo do precário e do escasso. Em determinado trecho, universaliza-se: o mundo frio do pós-guerra (“teu refúgio antiaéreo”) com a banalidade cruel do cotidiano: o silvo do metrô:

[...]

Imóvel no teu refúgio  
no teu abrigo antiaéreo,  
não desconfias que o mundo  
é um caso muito sério

e este barulho que escutas  
não é tranqüilizador  
embora ele se confunda  
com o silvo do metrô.  
[...]

A “visão turística” não existe nos poemas. É uma Europa cruel e trágica, dividida em classes. O poeta tem a visão de um pequeno inferno cotidiano, como, por exemplo, a boca do metrô que “mastiga multidões”. É uma tentativa de absorver a verdadeira *ville* de Paris, longe das delícias curiosas e superficiais do turista. De repente, a cidade mesmo é posta em segundo plano e Lêdo Ivo parece nos falar de todas as cidades onde floresce a iniquidade, dos dissabores cotidianos, o conflito social e as mazelas íntimas humanas. O Sena é menos importante que o “rio humano”, matéria do poema, que inclui reflexão sobre o destino do homem, além de sua dolorosa, social e metafísica existência na terra. Por fim, o poema extrapola o círculo parisiense – inclui Rio, Nova York, Moscou, Londres, grandes metrópoles – e, parodiando Castro Alves, pergunta: “Deus, em que mundo é que estás? / Em que estrela tu te escondes?” Estrangeiro é o mundo com sua diversidade. O movimento do poema é amplo, geral e universal – nele tudo cabe: principalmente as dores do mundo. Utilizando frases, ditos, formas lingüísticas coletivas do imaginário brasileiro, como “Caranguejo só é peixe na vazante da maré”, Lêdo reafirma seu desconcerto do mundo, a que ele, muito finamente, chamou de “fábula”.

Quanto à *Estação Central*, o poeta envereda pelo engajamento muito sedutor na época em que os poemas são escritos. Publicado em 1964, o livro vive o momento agitado dos CPCs da UNE, a tentativa de levar a poesia a um número maior de pessoas e torná-la popular, conceito que induziu Ferreira Gullar a escrever poema de cordel e a realçar o tom político de poetas retóricos como Tiago de Mello. Era uma armadilha poética facilmente compreensível, em virtude do momento político – e estético – pelo qual o Brasil passava. Iniciando o livro com o extraordinário “Ivo viu o povo”, poema de contenção, tão pouco

adjetivado como a “Canção do exílio”, Lêdo dá início a uma série de poemas de cunho nitidamente popular e de fácil leitura, que muitas vezes não alcançam a beleza, concisão e expressividade do poema inicial. Nesta primeira parte, intitulada “A cartilha”, existem três poemas que fogem ao espectro do social explícito, mas que se enquadram perfeitamente na órbita da estrutura poética que o autor vinha perseguindo. O primeiro deles é o belo poema sobre o fantasma do pai, da não-reconciliação, da “velha dívida anotada numa álgebra de cinza”. A impossível reconciliação, num poema que ao final é rememorativo, se reafirma duramente quando o poeta lê nos olhos mortos do pai “o intangível legado de teu duro amor sem lágrimas”. Poema curioso, porque Lêdo pouco se revelou nostálgico ou navegou nas águas profundas da infância, que já deu inúmeros poemas em todas as línguas. Aqui, a infância não é o lugar do paraíso perdido, mas a dureza da morte, a imutável permanência do desamor, o anti-Casimiro de Abreu e sua infância deliquesciente. Outra discordância do clima político são os poemas “Estação de tratamento” e “A vida será bela?”. O primeiro mostra o que se tornou recorrente na poesia moderna e que Lêdo maneja magistralmente: a incompletude do poema. Ou seja, o poema se interrompe como se ainda tivesse mais coisa a dizer, e o leitor é impelido a “ler” a continuidade não escrita. Poema sobre o mistério de viver, mistura de natureza e objeto urbano, ambos apontando para a sinalização, a vida estancada como algo sub-reptício e sujo.

A gaviota  
sobrevoa  
o semáforo.

Nenhum rumor de água.  
Nenhum frêmito de alga.

Apenas os esgotos  
lançam no leve oceano  
o sigilo da vida.

O político explícito dos anos 1960 se apresenta na segunda parte, intitulada “América”, de forma crítica ao capitalismo, à vida massificada, a uma América que produz riqueza material e pobreza espiritual. É o mesmo horror de García Lorca em *O Poeta em Nova York* e seu mundo mecanizado, embora em Lorca haja mais surrealismo – um surrealismo social e de horror. E Lêdo, que vinha de imagens desconcertantes e surreais dos seus outros livros, aqui ameniza o surreal, mas não abre mão de imagens grotescas extraordinárias, como supor um carnaval de *clowns* em Boston, apenas ocorrido em sua imaginação transbordante.

O certo é que a linguagem se torna mais direta, o tom coloquial predomina e a narratividade impera (vide “As velhinhas de Chicago”). Nada disso diminui seu teor poético – outros poetas altamente narrativos são Drummond, Cabral e Vinicius de Moraes. Alguns poemas sobre a América, contudo, fogem ao tom denunciatório, e o poeta revisita as formas de renomear a natureza e a cidade edificada. O poeta é tomado por uma energia vital e contempla e vê uma “refeita” São Francisco sob, agora, o signo da vida e da exuberância.

[...]

A morte não era nem palavra.  
Sob o sol frio, tudo era vida  
de veias e valvas.

Como então não me sentir eterno  
se toda a baía fervilhava  
de pássaros e águas?

Na terceira parte, “Chegamento do varão”, o filho do pai severo se transforma em pai de um menino. Essa transmutação de paternidades é também transmutação poética: a lição agora não é mais política, mas existencial. Impõe-se a pedagogia da paternidade, e o poeta mira em volta o mundo que seu filho herdará. O filho é um soldado, inscrito civilmente no cartório e na

vida, e deve ser educado para servir. E ser educado para a descoberta da vida plena. A vida aqui não é mais sub-reptícia e assemelha-se ao esgoto que flui escondido e sujo. Mas aventura, viagem, renúncia, luta, amor. O poeta deseja que o filho seja não somente “praça mas também meu irmão. / Meu filho varão”. Nesse poema está contida a lição do poeta social e, prospectivamente, o poeta vislumbra o mundo futuro que, na verdade, é o mundo seu contemporâneo. Se há um campo semântico ligado à militarização – praça, soldado, disciplina, servidão –, ao mesmo tempo é um poema de comemoração e de euforia em relação à vida. Whitman ressaltava o trabalhador saudável, quase como, décadas e século mais tarde, o furor do canto socialista realçará. Whitman, gráfico, também era operário. Nesse mesmo tom de convocatória, guardadas as diferenças de época e de estilo, Whitman e Lêdo Ivo se irmanam na vitória da vida.

Aqui (no poema “O zumbido junto ao berço”), a vida toma o mesmo tom sub-reptício de outros poemas, mas, embora suja, ela também desvela e revela, e na mistura de simbologia positiva e negativa, como a vida, mesclam-se sangue e coqueiros. Intermediário homem, entre as idades do pai na infância e do filho no futuro, o poeta, desbordante e feérico, despeja metáforas de natureza e expõe a natureza de suas metáforas neste poema: a tensão entre pólos conflitantes, a vida bela e pestilenta (“o dia belíssimo e pestilencial”).

Há em Lêdo Ivo a tentativa de reter a passagem do tempo e das coisas. Além disso, sua perspectiva de registrar um universo amplo como, por exemplo, a agitação de uma cidade, as atividades humanas, o atrito dos desejos, o espectro amplo das manifestações da natureza humana e da natureza física. São vários poemas em que o poeta se empenha em, engenhosamente, abarcar o maior número possível de movimentos, atividades, manifestações e ações ou atos assemelhados. Tal atividade corresponde ao que apontamos de sua visão “do alto” e “vertical”. Eu diria: a horizontalidade de uma visão ampla vertical. Veja-se esta enumeração abundante no poema “A travessia do dia” e negue-se a abrangência universal do poeta, ou melhor, a tentativa de abraçar o todo, de a palavra resgatar a atividade humana e todo e qualquer tipo de natureza:

[...]

Sob céus de estrôncio  
os dois atravessam  
terraços de juta,  
rios de estafetas,  
passagens de nível,  
cílios de alcachofra,  
viadutos de fel,  
gêisers, telegramas,  
canais burocráticos,  
setas, frigoríficos,  
hectares de acônito,  
fanais plutocráticos,  
negros manequins,  
horas de eucatex,  
cones de produtos  
manufaturados,  
bosques de linóleo

[...]

A enumeração é maior e mais profunda, já que não inclui apenas atividades reais, mas poeticamente conjunções paradoxais ou inexistentes como “cílios de alcachofra, viadutos de fel, horas de eucatex”, etc., para expressar uma variedade de desumanização, de reificação tão ao gosto de Adorno e uma modernização predatória como os seus “bosques de linóleo”. Enumeração que continua em sua série, agora com elementos foneticamente assemelhados, mas que verdadeiramente fazem par, um par desconexo à primeira leitura, embora logo perceptível, como na dupla “narina/latrina”:

[...]

E pálidos cruzam  
sob o céu sereno

onde astros se ocultam  
o mundo de urina  
angina batina  
doutrina chacina  
narina latrina  
neblina piscina  
ruína rapina  
vitrina morfina  
vacina e propina  
orvalho e mentira.  
[...]

Desta vez, a poesia foi monetarizada (“A vida é moeda / de cara e coroa, / de câmbio e conversa”). O poeta a reduziu a sua esfera material e menos humana. E, embora queira minimizá-la, sabe o peso de sua gravidade. Restringe-a sob o ponto de vista do usuário da vida que só a enxerga do ponto de vista mais mesquinho. Belo poema em que mistura o social e a visão dantesca da sociedade. Outra mescla se oferece: em “Confidência do sonhador a seu filho no berço”, o que dispara é uma paternidade que se confunde com uma responsabilidade social. Embora existam o tom e o teor engajados, o poeta também se engaja no compromisso com o filho, que se confunde com o compromisso social e, mais amplamente, com o compromisso com o vital. A vitalidade do sonho e do concerto comunitário, a vitalidade daquele que gera, desde filhos à utopia, desde compromissos ao sonho.

Essa tensão entre paternidades, o desejo de redescobrir o mundo no varão herdeiro, o mundo mercantilizado e massificado, a divisão de classes, a presença dolorosa do social, tudo envolve *Estação Central* numa visão ao mesmo tempo desiludida e otimista (“a vida é solidão e convivência”). Solidão doída porque sempre há uma vigilância de outros homens ou de máquinas apuradas, e a convivência larga, múltipla e coletiva não nos salva. Ao contrário, somos condenados ao degredo do coletivo e à solidariedade da solidão – nunca o homem, social e metafísico, está só. Contudo, o que mais forte se afirma é, como

no último poema do livro, a mensagem solar de um futuro de “fervor e claridade” que o varão inaugura.

O diálogo permanece não só entre o poeta e a natureza, mas entre o poeta e as atividades que uma linguagem outra poderia distanciar, como no poema “O ferrador de cavalos”.

Em que língua falarei  
ao ferrador de cavalos?  
Por que, na minha língua  
de assombro e vogal,  
só falo a mim mesmo  
– ao meu nada e ao meu tudo –  
e nem sequer disponho  
do gesto dos mudos?  
[...]

Contudo, o poeta quer irmanar-se até na faina do homem rude por meio da linguagem (“Empunhando o martelo / ele me conta histórias / de cravos perdidos / e cavalos mancos), essa que o afasta do irmão pouco letrado, embora lhe conte “histórias de cravos perdidos e cavalos mancos”.

Inicialmente uma mistura de homem e de objetos de transformação da natureza – aí incluídos desde utensílios, como enxadas, até o cavalo –, o poeta interage com o universo simbólico que o campo produz, e não propriamente assume uma poesia de caráter campestre. “No galpão guardamos as enxadas enferrujadas. [...] / No depósito escuro onde repousam escorpiões / está a chave que não abre nenhuma porta.” A natureza soturna (e noturna) dos poemas expõe o lado mais inconsciente, o medo ancestral, as entranhas das sombras, a imaginação demoníaca que se esconde no escuro. A noite – pesada, densa, onipresente – representa os instintos escondidos, os recônditos animais interiores que se projetam na natureza de claro/escuro, de obscuridade, de “ventania que exacerba os faisões”, como timbre de uma paisagem não desolada, mas assolada por símbolos e metáforas do homem e sua natureza.



Eis a dádiva da noite:  
fenda, cova, gruta, porta  
casto pássaro sem canto  
cisterna oculta no bosque  
concha perdida na praia  
viva natureza-morta.

Um corredor de coral  
matriz e canal de mangue  
trilha, sebe, valva, furna  
voluta cheia de adornos  
desfiladeiro da tarde  
tumba de sol e corola  
sereno da madrugada.

[...]

(“A recompensa”)

No poema “Os dois caminhos”, o poeta reconhece a duplicidade da existência. O duplo, personagem por demais usado na prosa de Borges e que remete a Poe e a seu William Wilson, penetra na esfera poética aqui: o poeta tem seu duplo. E, como nos contos de Borges e Poe, os duplos servem para o confronto. Esta poesia de “silêncio e grito”, de “luz que é escuridão” mostra não apenas o enfrentamento dialético dos contrários existentes no homem e na natureza, mas aponta para a tensão de uma existência em que dois pólos inerentes ao homem o conformam. Outra vez o poeta se utiliza da natureza exterior para explicar a natureza interior do homem: “Eram dois os caminhos. / Indo por um deles / encontrei meu irmão / com uma arma na mão [...] Os dois caminhos eram / um único caminho / e eu era ao mesmo tempo / eu e meu irmão.[...]”

A noite não apenas apresenta a escuridão literal, mas coisas, objetos e sentimentos que estão obscuros ou recônditos na alma, como, por exemplo, no poema “O amigo”. Nesse, há um relato de uma amizade e simpatia que só se realizará depois da morte. Só depois da morte o poeta poderá ficar “em teu silêncio e solidão / de

homem morto e abandonado”. A noite aqui se mostra como a morte, um dos seus disfarces. E a solidariedade não é solar, mas silenciosa e póstuma. Uma amizade que resultará não da agitação da vida, mas da memória que o poeta tem do morto e da solidariedade que declara ao agora “amigo” sepultado.

Embora seja teu amigo  
não nos encontraremos nunca.  
Jamais verás a minha sombra  
quando eu caminhar ao teu lado  
nem ouvirás minhas palavras  
se um dia eu te gritar bem alto.  
Só no momento em que morreres  
é que irei ao teu encontro.  
E para sempre ficarei  
em teu silêncio e solidão  
de homem morto e abandonado.

Há, inclusive, neste livro, temas por demais atuais, como a devastação e a ação predatória do homem em relação à natureza. Logo, esta natureza que o acolhe e rejeita enfim interage com o homem e torna-se vítima. Isso já em 1982, a visão de contemporaneidade e evolução mostra que o poeta está atento à vida pulsante, como no poema “Imagem do deserto”, em que diz: “[...] Mas fomos nós que derrubamos as flores e secamos o rio. / Este deserto já foi nosso reino.” Há certo desencanto, inclusive com a atividade do poeta, que antes era vista como de origem divina e redentora. Agora a moeda tem azinhavre (“O dinheiro dos poetas”), o poeta não detém nenhuma riqueza, vive seu pesadelo no mundo do capital e a moeda que lhe cabe “o tempo condenou a não ser pão”. Uma continuidade neste livro é a revolta do poeta contra o capitalismo que o revolta ou desdenha da atividade do poeta e sua identificação com as coisas prosaicas e com o povo, que “é eterno”. Como em “A uma máquina de lavar roupa”, os temas prosaicos se mesclam a questões existenciais, metafísicas ou religiosas. Essa religião, contudo, é ape-

nas um manto não-sacrílego, mas índice de uma comoção política de existir, ali, onde máquinas de lavar se assemelham à purificação de atos impuros, de pecadilhos. A máquina de lavar, símbolo do mundo mercantilizado e mecanizado, cumpre a função de água-benta.

[...]

O branco mais branco do mundo  
unge-me com a sua santidade  
e inocência.

Posso pecar de novo, mentir, arrojá-me  
na noite que fulge entre o Cristo taciturno  
e o meigo clitóris.

[...]

É interessante o verso “Todas as palavras são moedas perdidas” porque aí está inclusa a visão conceitual do poeta em relação à palavra se mercantilizar, a vida se tornar mercadoria, e a poesia perder sua força primitiva de expressão e ser somente algo de valor, mas perdido, esquecido, escondido. A poesia seria algo cujo valor monetário não depende de sua base financeira, mas é uma moeda. O que é uma moeda? Um valor simbólico e que tem valor de troca. Logo, o poeta detém algo simbólico que vale no mundo das trocas, mas que perde, se esconde, não se deixa valer. A visão de Deus, mesclada à natureza, aparece e mostra o poeta, senão religioso, com o espírito insuflado de uma existência superior e divina. Deus é tudo e, sendo tudo, é vida. E a vida é feita de elementos ordinários, cotidiano, silêncio, mata, pântano, grão de trigo, usina nuclear, etc. Ao inserir esta temática de fundo – diria místico e não religioso –, o poeta torna mundana uma atitude divina. O poeta desconstrói a idéia de um Deus inatingível e coloca-o nos lugares mais inesperados, como a exaltar a presença “divina” do cotidiano e desmistificar um Deus austero. Diria que há pouco cristianismo na poesia de Lêdo Ivo, se a compararmos às expressões poéticas dos poetas católicos Murilo Mendes e Jorge de Lima. Nela não há um Deus transcendental, mas um Deus mediatizado pela realidade circundante. Carlos Montemayor afirmou:

“[Lêdo Ivo] é solitário, mas panteísta, protéico; é elegíaco, mas não se dói do agora em que morre; é poeta, mas menos em seus versos que na alegria de seus versos, alegria de sua voz; não em seu canto, mas na euforia do canto. Religioso, panteísta, porém sem fronteiras nem territórios proibidos, volta a ser um poeta que canta a tribo.”

Lêdo persegue a posição ora privilegiada, ora atônita do poeta no mundo moderno. São vários poemas que atravessam diversos títulos em que o poeta se indaga de sua condição, se fragiliza, se nega, outra vez enaltece e se diferencia. Em qualquer dos casos, há uma tentativa de esboçar uma poética. Seja na solidão do poeta, seja em sua busca do inefável. Contudo, observado que a poética sairá de sua prática de homem urbano do século XX, Lêdo Ivo busca (cognição poética) entender a condição do ser poeta em seu tempo.

Em *Mar Oceano*, o poeta está carregado de si mesmo, cheio de metáforas e de memórias, de imagens e de passado, de poesia e de elementos prosaicos. Neste livro, em que Lêdo Ivo inclui partes modernas da realidade – buraco negro, guerra nas estrelas, loja pornô –, há certa precariedade da relação do poeta com o mundo sensível e visível, a vida parece “caminhar a seu lado”, e não dentro dele. Essa dialética entre mundo interior e mundo exterior é um dos conflitos existentes. E até mesmo a poesia, que o poeta afirma ser sua bagagem nas viagens (poesia e memória), se rende ao indizível.

A poesia é um segredo  
feito de êxtase e medo  
que não confia a ninguém  
– nem a mim mesmo.

(“O Segredo”)

Ainda no mesmo livro, a relação homem x Deus é acrescentada por uma descrença no divino. Torna Deus prosaico, como no poema “O turista” (aliás, Deus é um turista), mostra desencanto com a humanidade (ao lado, o poema “Os irmãos no metrô” aponta justamente para uma solidariedade uterina e de

ferro das grandes cidades) e outra vez deseja apenas existir igualando-se à vida simples e sem Deus. “[...] O céu está cheio de imprecações. / Invejo as gaivotas / que bicam a água cinzenta / – as gaivotas que não precisam de Deus.”

Não é novidade na poesia de Lêdo Ivo ser o poeta aquele que transforma a realidade em arte inefável: “Eu lhes devolvi [às flores] a vida.” Mas, agora, há uma sutil e pequena diferença. Não só o poeta produz “sua” realidade: o poeta não desdenha da realidade, mesmo de matéria plástica, mas a sublima a ponto de ser imortal. Nos dois poemas “A lição de Turner” e “A devolução” está a representação existente no ato que, para o poeta, é mais real que a própria realidade. Essa, que foi fonte de reprodução, seja do verso, como em “A lição de Turner”, seja nas flores industriais, no poema “A devolução”, aponta para uma realidade que só existe porque o pintor pinta ou o poeta toca as rosas e as faz “escapar de sua maldição industrial [...] alcançando a beleza dos seres vivos”. Esta recriação e não a realidade em si mesma já apareceu diversas vezes proteicamente metamorfoseada em figuras da natureza ou até mesmo na idealidade da mulher.

Essa apreensão da realidade (aliás, como todo processo de representação na arte) não é simples. A realidade não passa diretamente para o campo estético – existe a intermediação do “ver”. O olhar que apreende é um dos vértices do triângulo. O pensamento – o ponto de vista subjetivo é a grande realidade, e esta realidade passa pelos filtros do pensamento e da palavra, no caso da literatura – logo se torna a realidade primeira e última da literatura. Lêdo Ivo explicita seu processo de apreensão do real, que vem a ser o processo normal de apreensão da realidade.

[...]

Ó meu caro Descartes,  
tua certeza é dúvida  
oculta nas tulipas  
abertas para a noite  
de sol e sacramento.  
Todos nós somos sombras.

Nosso existir é um sonho  
que sonha o pensamento  
entre os plátanos verdes.

[...]

(“A René Descartes”)

Mas aqui há a diferença de que há sombras no pensamento. Embora aparentemente límpida e de fácil leitura, o poeta aponta para uma leitura sombria de sua realidade apreendida. E mais ainda, resgatando o “*la vida es sueño*”, de Calderón de la Barca, o poeta aqui acrescenta que este pensamento sombrio é uma outra apreensão da realidade do pensamento, ou seja, a realidade não é apreendida através de uma triangulação, mas de uma forma quadrangular: a realidade x realidade sombria do pensamento x o pensamento que pensa o sonho x a poesia ou a palavra poética.

Nesse *Mar Oceano* Lêdo utiliza vários poemas em prosa. Uma prosa seca, acusatória, tendo como tema as pequenas misérias da cidade e da existência. Um grito de socorro à civilização que perece, a um mundo decadente que não se dá conta de sua existência errática e desumana. Os elementos da vida mais ordinária se inserem nos poemas, alguns descritivos em suas enumerações de desgraças: mictórios, botequins decadentes, lagos imundos, praças abomináveis, aeroportos cheios, *outdoors* dilacerados...

A morte ronda os poemas e nada vale nada. Tudo precário e instantâneo. Lêdo se atualiza, submerge no mundo das “maravilhas” tecnológicas que é outra espécie de morte, como diria Baudrillard. O poeta que busca o inefável agora quer a eternidade, pois o que o rodeia não o satisfaz, diminui-o, transforma-o em coisa. A morte é tema recorrente mesmo que ela seja não a eternidade do poema que permanece, mas a vulgar “promessa de eternidade” como sinônimo de duração num mundo de coisas efêmeras.

Valeria a pena estudar com mais profundidade a relação do poeta com a religiosidade e Deus – recorrente em sua poesia. Num dos poemas de *Mar Oceano*, Lêdo escreve que Deus está escondido dentro dele “precisamente no lugar

onde jamais conseguirei alcançá-lo”. Desse modo, Deus não apenas interage com o prosaico, mas também faz parte integrante da fisiologia e, mais ainda, da psique do poeta. O poeta não quer ser Deus, não. O poeta não alcança o divino que se esconde dentro dele.

Os poemas em prosa – quase um desabafo –, sem descurar do elemento poético, levam o poeta a uma confissão sofrida de sua condição e de sua busca que está em si mesmo: “Evidentemente, nada me espera lá em cima. Eu sou o próprio esperado, o conviva de nenhum banquete, o visitante de si mesmo.” Nesse sentido, a geografia – tempo e espaço – desaparece, assim como a referência ao Outro ou ao Tu, que renegará em outro poema. Neste poema “A escada”, que lembra a vida (“Foi na infância que comecei a subir esta escada...”), o caminho de ascensão é para a solidão, nessa “bizarra construção”.

Deus, tornado prosaico, também pode ser cruel e dedicar-se a animais mais cotidianos e asquerosos como formigas, corujas, ratos e morcegos, enquanto que rebaixa o homem-poeta, divergente na categoria dos eleitos pelo divino. O poeta incomoda só por existir. “Reconheço ser um intruso, um invasor de terras. / Estou aqui de passagem e à espera do dia”, escreve o poeta em “O invasor de terras”. A visão de que é apenas um ser secundário da natureza desmistifica aquela posição inicial de Lêdo Ivo como um ser especial. O espírito predador do homem o deixa abaixo dos ratos e dos morcegos e o coloca como invasor incômodo do planeta.

Clareza e sombra enchem os poemas de *Crepúsculo Civil*. Ao lado do sentimento de perda, do efêmero, do que flui e não se recupera, existe um inequívoco sentimento de que as coisas verdadeiras não podem ser ditas, e o poeta mergulha num mundo de sombra e segredo, raras vezes surge a luz e a revelação e, assim mesmo em raros momentos, o poeta, como no poema “O animal enxotado”, diz que “saio e transformo a clareza em sombra”. Como é típico da pós-modernidade, a tentativa infrutífera de fixar o momento também ocorre em Lêdo Ivo. Basta ver o poema “Palha dourada”: “[...] Somos tudo o que se esvai: a sombra, o grito, o amor, a fumaça. [...]” Mas não é só o registro da fugacidade, a mesma fugacidade do tempo que Anacreonte acusara. Lêdo Ivo

trabalha também com o resgate excepcional do tempo que flui e não se pode recuperar. Ao contrário da poesia feminina de hoje e do registro do instante, Lêdo Ivo instaura um elemento que recompõe o mero registro da fluidez. Aqui a mão dourada (“[...] E a tua mão / pausa afinal, / palha dourada, / na minha mão.”), não mão simples ou fluida, mas mão transcendental e de áurea importância, recupera e ultrapassa o instante fugidivo.

É interessante também, no jogo de luz e sombra, perceber que o poeta acusa uma luz sombria dentro de nós. Nada há exterior – abole-se momentaneamente o Outro (“O outro lado do rio é aqui mesmo”) e não se comunga com a natureza, pois a natureza escura está dentro de nós: “...a noite vem e usurpa a nossa treva.” Raios e relâmpagos (imagens recorrentes) demonstram a revelação do instante, brusco, sem epifania, claridade que revela momentaneamente e se apaga. Durante o livro todo, a recorrência dessas imagens se liga à precariedade da existência e do homem e, embora haja luz e revelação, essas logo se desfazem.

Em *Curral de Peixe*, há certo tom de desamparo e desesperança. O poeta que cria, no início da aventura poética, a realidade pelo inefável da poesia observa a decadência de pessoas, coisas e fatos. O tempo é a matéria que arruína e amesquinha. O poeta deixa escapar um melancólico olhar pela decadência dos homens e das coisas. Nada o entusiasma mais. Está desiludido com a feérica exposição do mundo exuberante. E a morte passa a ser tema recorrente. “Algo ficará para sempre oculto”, escreve o poeta. O que está oculto talvez seja o mistério e a busca do poeta, ao mesmo tempo ocultos são o caminho e a estratégia para alcançar a pesada carga da realidade.

A presença da morte subalterna outros temas. Agora Lêdo Ivo está mais cômico da efemeridade das coisas e da noite negra da morte. Deus é outra vez tornado prosaico – mas é um ente que se pergunta sobre a morte. O grito avassalador do perigo de perecer, elemento da natureza, semente e verme, coloca o poeta não diante do dilema de ser ou não ser, mas da imponderável sombra que se aproxima, suspeita e colossal, a ponto de fazer Deus duvidar de sua eternidade. Parece que o poeta, mesmo se indagando, desiste, fatigado do périplo entre gato e rato, luz e sombra, vida e morte, um a perseguir o outro, ambos es-



gueirando-se do fim silencioso. Quanto mais avança, “ira, cansaço e desesperanças” permeiam a poesia do alagoano. “A vida será sempre cilada”, escreve o poeta olhando o mundo exterior com desconfiança, medo e desencantamento. A presença virginal ou salvadora da poesia dos primeiros livros já se dissolveu no grande mal-estar-no-mundo. Embora, não se há de negar, a brecha da invencível crença no homem apenas se vislumbra nas sombras.

O desencanto se alastra para o amor que, segundo o poeta, “não é nada diante da morte” (“O nevoeiro”). Não é travessia, é o limite, e “além do amor não há nada” (“Porto de Pedras”). Ao contrário da expectativa do poeta como jovem artista, agora nem o amor é porto seguro. Permanece, dúbia e contraditória, uma atitude de conflito não resolvido, porque lá no fundo o amor ainda é algo que pode ser reconstruído. Lêdo Ivo, como bom poeta da modernidade, se vale do paradoxo que, no século XX, tomou ares de temática perene a elucidar a grande contradição da vida moderna e mesmo o paradoxo humanista de o homem viver num mundo que o despersonaliza. Toda a angústia moderna e pós-moderna, relativa ao oxímoro da vida mecanizada e massificada, é manter-se íntegro num universo que o fraciona. “Toda liberdade é cárcere” é um verso a mais de Lêdo Ivo a provar a aflição de ver-se pouco e uno e demasiadamente humano.



Machado de Assis

# O conto e o romance para Machado de Assis

GILBERTO MENDONÇA TELES

Poeta, crítico e professor. Toda a sua poesia está reunida em *Hora Aberta*. Entre os seus livros de crítica, estão: *Drummond – A Estilística da Repetição*, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, *Camões e a Poesia Brasileira* e *Contramargem*.

## ~ I. Introdução biobibliográfica\*

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS nasceu em 1839 e faleceu em 1908, no Rio de Janeiro. De família humilde (do Morro do Livramento), mestiço e bem cedo órfão de mãe, teve na madrasta o apoio de que precisou: foi sacristão, aprendeu a ler na escola do bairro, foi aprendiz de tipógrafo, trabalhando depois na Imprensa Nacional e na Livraria e Tipografia Paula Brito, onde começou a se relacionar com os intelectuais e com a imprensa, tornando-se grande colaborador dos jornais. Além de jornalista, foi censor de teatro, poeta, teatrólogo, crítico, contista, romancista e cronista. Tudo o

---

\* A parte biobibliográfica inicial foi escrita especialmente para o volume *Scrittori Brasiliani*. Tradução de Giovanni Ricciardi. Napoli: Tullio Pironti Editore, 2003. O estudo provém de observações críticas desenvolvidas nos seguintes ensaios do autor: “Teoria do romance em Machado de Assis”, publicado em *A Escrituração da Escrita*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996; “Machado de Assis & Camões”, publicado em *Contramargem*. Rio de Janeiro: PUC – Loyola, 2002; e “Universidade e academia”, publicado em *Cem Anos de Cultura Brasileira*, livro organizado pela Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 2002.

que escreveu foi com o espírito de que estava fazendo o melhor que podia. E veio neste sentido a se tornar o maior escritor brasileiro e fundador da Academia Brasileira de Letras.

Sua obra, com inúmeras edições separadas, está hoje reunida em 31 volumes (*Obras Completas de Machado de Assis*, incluindo-se a correspondência) pela Editora Jakson / Mérito; e em três volumes (*Obra Completa*), em papel-bíblia, pela Editora Aguilar. Os escritos que refugou e os seus inúmeros inéditos foram publicados em 12 volumes por R. de Magalhães Júnior. Assim se pode resumir a sua BIBLIOGRAFIA:

Iniciou-se como CRÍTICO, publicando em 1861 o ensaio *Queda que as Mulheres Têm para os Tolos*. O melhor de seu trabalho de *Crítica Literária* está hoje reunido com este título no volume 29 da Editora Mérito, organizado por Mário de Alencar, em 1910. Constitui a mais importante manifestação da crítica literária na literatura brasileira da época. A Editora Jackson / Mérito reeditou também no volume 30 os textos sobre *Crítica Teatral*, organizados por Mário de Alencar, em 1910.

Como POETA deixou: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias Completas* (1901) a que se juntou *Ocidentais*, livros que refletem o espírito literário da época, entre o romantismo e o realismo, sobretudo na sua face parnasiana, como os poemas “Menina e moça” (de *Falenas*) e os sonetos “A Carolina” e “Círculo vicioso”, ambos de *Ocidentais*, este transcrito adiante, na parte de textos.

Como homem de TEATRO (foi também censor teatral), escreveu muitas peças: “Desencantos” (1861), “Teatro” (1863), “Quase ministro” (1864), “Os deuses de casaca” (1866), “Tu, só tu, puro amor” (1881). Todas essas e outras peças (entre as quais “O protocolo”, de 1863) estão no volume 19, *Teatro*, da mencionada edição Jackson / Mérito.

Como CRONISTA, também escreveu muito: suas obras neste gênero ocupam sete volumes da edição Jackson / Mérito, reunindo textos publicados em jornais como *O Espelho*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Futuro*, *Semana Ilustrada*, *Ilustração*

*Brasileira*, *O Cruzeiro* e *Gazeta de Notícias*, onde publicou a série denominada “A Semana”. Só foram reunidos em livro a partir da sua morte. É o fundador da crônica moderna na literatura brasileira.

Como CONTISTA escreveu livros tão importantes quanto os romances: *Contos Fluminenses* (1870, hoje em dois volumes), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *Histórias Românticas* (1959), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Relíquias de Casa Velha*, I v. (1906), *Relíquias de Casa Velha*, II v. (1959). Veja-se a referência à edição de R. Magalhães Júnior, acima. Seus contos se situam entre os melhores neste gênero em língua portuguesa.

E como ROMANCISTA, deixou os seguintes volumes: *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esauí e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Os livros mais importantes das suas FONTES BIOBIBLIOGRÁFICAS são: *Bibliografia de Machado de Assis*, organizada por J. Galante de Sousa e publicada pelo Instituto Nacional do Livro, em 1955; *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*, também organizadas por J. Galante de Sousa (INL), 1958; *Dispersos de Machado de Assis*, coligidos por Jean-Michel Massa (INL) em 1965; e a série de quatro volumes *Vida e Obra de Machado de Assis*, de R. Magalhães Júnior, editada pela Civilização Brasileira, em 1981.

## ~ 2. As dissimulações teóricas

Certos termos empregados metaforicamente podem conduzir à concepção literária que o autor não quis entregar totalmente, de uma só vez, ao leitor, preferindo deixá-los em forma de não-ditos ao longo da narrativa. Às vezes para não interferir na sua natureza ficcional ou, até, por uma natural timidez teórica, para assegurar maior verossimilhança ao romance. O escritor prefere quase sempre eliminar as possibilidades de se pensar a sua história como ficção. Mas

é esse pensamento “escamoteado” que acaba “dirigindo” toda a construção do texto. Um pensamento que se manifesta indiretamente como uma força ideológica impossível de se calar e que só “fala” quando o texto se vê “calado” em várias direções: no *plano da expressão* (seleção dos elementos lingüísticos), no *plano do conteúdo* (desenvolvimento do tema) e no *plano retórico*, na habilidade artística de criar imagens na micro – e na macro – estrutura da narrativa.

A leitura integralizadora desses não-ditos nos leva à possibilidade de se conhecer o pensamento estético que o escritor Machado de Assis não ousou explicitar, ao contrário do que fizeram, por exemplo, José de Alencar em *Como e Por Que Sou Romancista* ou Émile Zola em *O Romance Experimental*

É neste sentido que tentaremos organizar o pensamento teórico de Machado de Assis, ajuntando os termos que se ligam à poética e à retórica, que se encontram dispersos e que se vão deixando filtrar da fala do narrador, assinalando-se na fala das personagens e nas formas das figuras que insistem numa dupla referencialidade – ao fato narrado na superfície da narrativa de ficção (conto e romance) e, no fundo, aos fragmentos de uma teoria literária que o organiza e só se manifesta lateralmente.

Para isso, serão examinados também os seus trabalhos de crítica, principalmente os que escreveu sobre contistas e romancistas; os prefácios que, sob o título de advertência, escreveu para a maioria de seus livros de contos e para os romances, incluindo as reedições; e o material teórico de três artigos de crítica, onde fala no conto e no romance. A pesquisa pode ir adiante examinando as referências metalingüísticas extraídas dos próprios romances.

Para Tristão de Atayde, “perdeu-se, em Machado de Assis, um dos maiores dos nossos críticos”, um crítico que em 1865, aos 26 anos, deixa configurada a sua concepção de crítica literária no artigo “O ideal do crítico”, onde se percebe também a sua grande preocupação ética com os valores humanos. O seu crítico ideal é aquele que tem consciência e conhecimento especializado: “A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica”, além de outros atributos como a coerência, a independência, a tolerância, a urbanidade, a moderação e a verdade. Chega a falar em “ciência literária”, “sentido

íntimo” e “leis poéticas” para a meditação sobre a obra literária e para “ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção”. E acrescenta, lapidarmente: “Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída como à obra em embrião. Crítica é análise — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda.”

Machado de Assis começa a escrever seus *ensaios* de crítica no momento em que a inteligência nacional, passada a fase dos *parnasos*, *florilégios*, *crestomatias* e *bosquejos*, organizados para se tomar conhecimento da matéria literária brasileira (ou, pelo menos, produzida no Brasil), inicia o ordenamento histórico desse material. Aparecem então os compêndios, as memórias e as projetadas histórias literárias, como a de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, que levará à de Ferdinand Wolff e esta à de Sílvio Romero, no auge do positivismo, que dificilmente abandonará este tipo de estudo da literatura, impondo por muitos anos a todo tipo de pesquisa histórica o método arquetípico da história geral.

Uma das palavras obsessivas de Machado de Assis é mesmo *dissimulação*. Mais conhecida na descrição dos olhos de Capitu, esta palavra está presente em todos os seus romances e aparece até na crítica e na correspondência. O escritor Machado de Assis compreendeu logo, cem anos antes dos estruturalistas, que literatura é dissimulação, um olhar oblíquo sobre uma linguagem dissimulada. Assim o autor se dissimulava em escritor, este em narrador e este em personagens que, por sua vez, se dissimulavam em acontecimentos. Daí o seu dizer e não-dizer, a angústia que passou a seus leitores, como a de saber se Capitu era ou não infiel, se D. Carmo era ou não a Carolina.

É dentro dessa atitude, de certa forma pontilhista, que escreveu os seus textos de crítica, nunca dizendo entretanto tudo o que pensava, jamais expondo por inteiro o seu pensamento negativo nem ousando uma sistematização teórica, onde ajustasse a sua possível terminologia que variava de texto para texto.

Uma de suas primeiras tentativas de crítica, escrita aos 19 anos, está dentro daquele desejo de conhecimento do passado para a compreensão do presente e prognósticos do futuro, na linha da *magister vitae*, de Cícero. O artigo se denomina “O passado, o presente e o futuro da literatura” e foi publicado em *A*

*Marmota*, em 1858. Machado faz aí uma ligeira tentativa de história literária, falando em “revolução literária”, mas não conseguindo ver o literário fora do político, isto é, fora da revolução política de 1822. No entanto, diz que para o “*Fiat literário*” “não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado”. É quando examina o presente (a década de 1850) que fala do que ele chama “as três formas literárias essenciais: o romance, o drama e a poesia”. Nessa época, Machado de Assis está mais preocupado é com o teatro, tanto que o seu artigo esquece por completo a poesia e passa de passagem pelo romance para se dedicar mais precisamente ao problema do teatro nacional.

Assim, depois de citar os três gêneros, em que o romance já aparece em lugar da epopéia (tal como vai ser visto depois por Ferdinand Brunetière), escreve que

“Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência viva, a existência que se desenvolve fecunda e progressista. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da conveniência [*sic*] perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais.”

Evita citar nomes, considerando que o seu artigo é apenas um “pequeno exame genérico das nossas letras”. Mas promete “analisar minuciosamente” esses nomes num trabalho “de mais largas dimensões”, *à venir*, possivelmente o “Instinto de nacionalidade” que irá escrever 14 anos depois.

Como se vê, Machado nega a existência do romance, apesar da ressalva. E é por ela que se percebe o seu pensamento de que tanto o romance como o drama (o teatro) não apresentavam nenhum progresso, dizendo que a respeito de teatro “somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas”. É claro que ele sabe de Martins Pena e de Macedo, como sabe também dos romances



de Alencar (*O Guarani* acabava de ser publicado), de Manuel Antônio de Almeida e dos “romancistas” da década de 1840, entre os quais Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Joaquim Norberto, Gonçalves de Magalhães e do próprio Martins Pena, autor de um romance histórico. Observe-se que, ao escrever que “raros se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance”, não está se referindo à crítica, mas aos romancistas: estudo está aí no lugar de *ensaio*, ou seja, tentativa de romance, tal como o termo aparece na “Advertência” da primeira edição de *Ressurreição*. A propósito, é bom lembrar que o termo *romance*, ainda na década de 1840, não se havia firmado entre nós com o sentido que lhe damos na atualidade: o de grande narrativa ficcional em prosa. Na época, ele cobria as narrativas em verso e se confundia visivelmente com o *conto* e com a *novela*, além de aparecer nas narrativas traduzidas, que antecederam as nossas e que ajudaram a despertar o gosto por essa forma literária.

Só mais tarde, quando redige o seu projeto de história literária denominado “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” (publicado em Nova York em 1873), é que vai citar nomes de romancistas como Alencar, Bernardo Guimarães, Macedo, Taunay e Franklin Távora. É aí que, já com a experiência do primeiro romance, Machado de Assis escreve a sua melhor página teórica sobre o gênero. Ele o vê agora, ao lado da poesia lírica, como as formas literárias mais cultivadas no Brasil e chega a dizer que o romance é o mais apreciado e domina o mercado. Acha que o romance brasileiro busca sempre a cor local. Faz diferença entre a matéria (os costumes) do sertão e a das grandes cidades, numa antecipação do contraste urbano x rural ou litoral x sertão de que a crítica brasileira se ocupará na tentativa de explicar as modificações do romance no Brasil. Vê nos nossos romancistas “qualidades de observação e análise”. E diz que “do romance puramente de análise raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária”.

É fácil perceber que o escritor está falando indiretamente de seu romance *Ressurreição*, que acabava de ser publicado em folheto e em livro. Lê-se na “Advertência” desse romance que o escritor “não quis fazer romance de costu-

mes”; tentou o “esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres”. O que lhe interessava era um tipo de realismo interior, psicológico, que ele pôs em prática nos seus dois primeiros romances, respeitando toda uma tradição ética e pedagógica do romance. Daí a ênfase no perfil feminino (como se pode ver nos títulos dos quatro primeiros romances), que realmente aprofundou em relação a algumas narrativas de Alencar, mas no momento em que Alencar também se esforçava para imprimir mais densidade psicológica às personagens de *Sonhos de Ouro* (1872) e de *Senhora* (1875). Observe-se, entretanto, que a análise dos caracteres femininos continua nos outros romances, mas em plano secundário, uma vez que toda a ênfase é posta agora nas personagens masculinas, evidentes nos títulos dos cinco últimos romances.

O comum na concepção do romance na década de 1860 é o sentido do nacionalismo paisagístico, inicialmente romântico, que o lado realista do Romantismo começava a acentuar com a pesquisa dos elementos regionais que Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Taunay acrescentaram às suas narrativas. Isto explica por que Machado de Assis aponta como características do “romance brasileiro” algumas expressões como “toques de sentimento”, “quadros da natureza e de costumes”, “espetáculos da natureza” e “recursos da descrição”, dizendo que tudo isso é excelente, mas “de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais”. Vê-se que não é o que o romancista Machado de Assis deseja fazer em matéria de ficção, tanto que no parágrafo seguinte vai enumerar outras qualidades menos comuns (como ele mesmo diz), como a “análise de paixões e caracteres”, que é o que começou a fazer com *Ressurreição*. Vê este tipo de escrita como “uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores”, concluindo que “naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número”. Puxava a brasa para a sua sardinha, mas (e não se podia esperar outra coisa de um escritor como Machado de Assis) sem mencionar o seu nome entre os romancistas.

Extremamente moralista, Machado de Assis não deixaria de opinar sobre “as tendências morais do romance brasileiro”. O que a este respeito escreve, neste e noutros artigos de crítica, revela mais a visão do censor de teatro e a concepção de que o romance deveria ajudar na formação da personalidade feminina. Para ele, “o tom geral é bom”, embora exista o perigo de “certa escola francesa”, cujos livros, “ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito”. Usa de uma metáfora, que repetirá no prefácio de *Pa-péis Avulsos*, para dizer que essas obras “foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa”. Seis anos depois, ao escrever sobre *O Primo Basílio*, voltará a atacar “o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós”.

Vê o nosso romance isento de “tendências políticas” e de “todas as questões sociais” e chega a escrever que “esta casta de obras [*sic*] conserva-se aqui no puro domínio da imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas”. Repete que as características principais do romance da época no Brasil são “a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres”.

Machado de Assis parece entrar em contradição com o que disse na introdução de seu artigo e, mesmo, com algumas observações sobre o romance de análise, que transcrevemos acima. Primeiramente acha errônea a opinião “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local”. Para ele “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”.

Ele não explica o que entende por “sentimento íntimo”, prefere dizer que competia à crítica resolver isso, mas que não a temos. Também não deixa claro o que entende por “homem do seu tempo e do seu país”, mas critica as tentativas de incorporação da cor local, dos costumes, no espaço e no tempo brasileiros, preferindo elogiar, indiretamente, o romance “puramente de análise” que

ele mesmo começava a produzir. Quando registra a isenção do romance em relação às tendências políticas e às questões sociais, tem o cuidado de se fazer ambíguo: “Não digo por fazer elogio nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato.” Com isso, se torna também isento em relação aos romancistas da época, sobretudo Alencar, que ele admirava e, no íntimo, pensava superar. Mas superar como faz todo grande discípulo em relação a seu mestre: não repetindo o que ele fez, fazendo diferente dele e, assim, fazendo como o mestre fez ao assinalar a sua diferença com os mestres do passado.

A teoria literária da época não oferecia elementos para Machado de Assis poder dizer que o engajamento nas questões político-sociais era, em termos de literatura, um problema específico do engajamento do escritor numa linguagem. E não apenas numa língua, como se vê no final do artigo, onde, mais uma vez, o escritor deixa fluir a sua ambigüidade, admitindo as inovações e chamando a atenção para a leitura dos clássicos, mas... admitindo que eles também oferecem “um anacronismo insuportável”, embora seja preciso “estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas, se fazem novas – não me parece que se deva desprezar”.

Enfim, o sentido do equilíbrio entre o passado e o presente, tirando um de dentro do outro, mas sempre dissimulando teoricamente. O teor dessa “dissimulação”, Machado o desenvolveu melhor na sua prática de romancista. Aí cresceu a sua competência lingüístico-literária, apurou-se a sua virtuosidade e, sob o impulso “indireto” de Eça de Queirós e direto da leitura do *Tristan Shandy*, o escritor pôde experimentar a sua ousadia e chegar em 1881 ao máximo de suas transformações de temas, técnicas e linguagens na obra genial que são as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

### ~ 3. A utopia dos contos

Paralelo à ficção dos romances de Machado de Assis, abre-se o espaço imaginário dos contos e das crônicas, verdadeiras utopias, no sentido da produção

de espaços ideais, quer em oposição, quer em complementação à realidade, na esperança do melhor para o homem. Daí livros (para ficar só nos de contos) que se intitulam *Contos Fluminenses*, *Histórias sem Data*, *Páginas Recolhidas*, *Relíquias de Casa Velha* e *Papéis Avulsos*; e contos famosos como “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “Chinela turca”, “A sereníssima república”, “O espelho”, “A igreja do diabo”, “Cantiga de sponsais”, “As academias de Sião”, “A cartomante”, “Eterno”, “Missa do galo”, “O imortal” e “O país das quimeras”.

O escritor se encontra no momento mais alto de sua criação: depois de quatro romances, ele havia chegado às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; depois de dois livros de contos, ele galgava as culminâncias dos *Papéis Avulsos*, em 1882, e das *Histórias sem Data*, em 1884. É neste livro, iniciando-o, que se encontra “A igreja do diabo”, um belo conto que transcrevemos na parte dos textos.

O escritor estava na sua plena maturidade, na plena consciência do artista, no domínio absoluto da linguagem literária, no mais alto da criação em língua portuguesa. No ensaio “Instinto de nacionalidade”, de 1873, Machado de Assis atua como historiador da literatura, num momento em que não havia ainda uma boa história literária no Brasil. Aí, falando sobre o conto que ele já vinha publicando (os *Contos Fluminenses* são de 1870), escreve que

“No gênero conto, à maneira de Henri Murger, ou à de Charles Dickens, que tão diversos se apresentam entre si, tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. *É gênero difícil a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.*” [itálico nosso]

E falando como simples contista, a sua opinião, embora sempre concisa, confirma o que ele já escrevera como historiador da literatura. Em vários pequenos prefácios a seus próprios livros de conto, expressa admiravelmente, de maneira quase elíptica, a sua concepção do gênero, como em *Histórias da Meia-Noite* (1873): “Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção

dele [autor], nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo.” Em outro prefácio, desta vez para o seu livro de contos mais importante, *Papéis Avulsos*, obra capital da ficção brasileira, Machado de Assis escreve o seu maior prefácio, dizendo, em tom de humor, que

“Quanto ao gênero deles não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi simplesmente que, se há aqui páginas que parecem contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com o dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): ‘*E aqui há sentido, que tem sabedoria*’. Quanto a Diderot ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: ‘*É que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso*.’”

Poderia haver citado Rudyard Kipling, para quem “*é mais fácil escrever romances do que conto. Num conto, que coloco depois da poesia, quase todas as palavras devem estar em seus lugares exatos*”.

E no prefácio a *Várias Histórias*, de 1896, manifesta o seu conhecimento da história do gênero, resumindo, de maneira lapidar, o que se sabia sobre o conto no final do século XIX:

“É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são médios: é serem curtos.”

Aí estão alguns elementos de ordem teórica que, bem explorados, podem fornecer o entendimento do que pensava Machado de Assis sobre o gênero conto, que ele diferenciava do romance, ao contrário do que vai acontecer com a crítica posterior, que vai ver no conto uma espécie de gênero menor, simples preparação do escritor para se chegar ao gênero de narrativa maior, representado pelo romance.

#### ~ 4. Para além da crítica do romance

Há realmente uma simetria notável entre o crítico e o romancista Machado de Assis, entre o que ele escreveu sobre os romances dos outros e a sua maneira pessoal de pensar e escrever os seus próprios romances. Não escreveu sobre muitos, foi mais crítico de teatro e de poesia. E, infelizmente, quando atingiu a sua maturidade intelectual e o romance brasileiro mudava de fisionomia com o aparecimento dos nossos melhores realistas, Machado de Assis abandonou por completo a atividade crítica, bastante intensa nas décadas de 1860 e 1870. Não concordamos com a opinião de Mário de Alencar de que a razão desse abandono foi “a escassez das obras literárias” ou a “escassez da matéria”, como repete na sua introdução à *Crítica Literária* de Machado de Assis. Não seria arriscado dizer que o cronista absorveu o tempo (e a matéria) do crítico, como não seria fora de propósito afirmar que o romancista, na maturidade de seus 40 anos e cioso agora de sua *competência* e orgulhoso de sua *performance* literária, já não desejava nem precisava mais se ocupar de narrativas alheias. Ele havia descoberto que, na prática, a teoria era realmente outra, quer dizer, o que ele havia criticado nos outros tinha muito a ver com o que estava sendo excelente na sua ficção.

O primeiro romance de que se ocupou como crítico foi *Sombras e Luz*, do português B. [Bernardino] Pinheiro, em 1863. Trata-se de um romance histórico, dos tempos de D. Manuel, em que dois jovens, “embora filhos de pais diversos, nunca tiveram conhecimento desse fato e antes se acreditavam irmãos”, segundo o comentário do próprio crítico. Vivem juntos em terra estranha,

mas, voltando a Portugal, começam a sentir “um afeto menos desinteressado que o de irmãos”. Eis como Machado de Assis resume o seu comentário e apresenta a seguir a sua crítica:

“É ao princípio um sintoma, mais tarde é um fato positivo que se manifesta, não já por uma cena de enleio, mas por uma cena de paixão, com todos os pormenores, sem faltar o beijo longo e absorvente. Ora, quaisquer que sejam as razões que se apresentem em contrário, eu tenho este amor por incestuoso.”

A sua crítica, além do aspecto moral, incide em pormenores de descrição, dizendo que “os caracteres estão desenhados apressadamente”, que houve “inverossimilhança” e falta de “quadros mais comoventes e interessantes”. Mas o que nos chama a atenção é a veemência com que se lança contra a ilusão ou a sugestão de um possível incesto. “Este amor – escreve – é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo nenhum.” E acrescenta: “Esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia.”

Lembre-se que “poeta” está aí por escritor, romancista; e “poesia” por criação literária. Logo em seguida começa a elogiar “as situações dramáticas, as cenas pitorescas, o colorido da descrição; o estilo é correto, puro e brilhante, o diálogo vivo e natural”. Como sempre, Machado de Assis se coloca no meio-termo, criticando e elogiando, no seu estilo crítico de *dire et ne pas dire*. Mas no fim do artigo diz que a sua crítica “é ainda um elogio”.

Coincidência ou não, 13 anos depois, Machado de Assis escreve o romance *Helena*, que lhe era “particularmente prezado”, conforme a “Advertência” que escreveu para uma edição de 1905. E qual o assunto de *Helena*? A paixão de Estácio pela moça que julgava sua irmã e que o leitor sabe que não era. A moça também sabe, mas morre aos 17 anos, evitando-se assim o possível amor “incestuoso”. A situação dramática é praticamente a mesma, com desfecho diferente para salvaguardar o moralismo do escritor. Com a morte de Helena,



Estácio vai casar com Eugênia, nome que tem alguma semelhança com a Eulália do romance português, assim como Luís, personagem desse romance, tem na sua raiz germânica alguma coisa a ver com a etimologia de *Helena*, que Machado parece ter explorado muito bem no seu romance. As soluções morais que sugere para o romance português (“a afeição fraternal”, a “proteção”, o “desvelo”, “a dedicação mútua, eis aí uma tela que dava lugar aos quadros mais comoventes e interessantes”) são praticamente as mesmas que vai desenvolver entre Helena e Estácio. Uma série de “coincidências” que fazem de *Sombras e Luz* o modelo temático de *Helena*, que também sai das sombras para brilhar no mais “rocambolesco” romance de Machado de Assis.

Três anos depois escreve sobre o *Culto do Dever*, de Joaquim Manoel de Macedo, e *Iracema*, de José de Alencar. Quanto ao primeiro, Machado levanta uma série de problemas teóricos. E um deles é saber quem é o autor do romance, já que “o Sr. Macedo declara num preâmbulo que recebeu o manuscrito das mãos de um velho desconhecido, há cinco ou seis meses”. É claro, trata-se de recurso antigo que o próprio Machado de Assis vai usar nos seus dois últimos romances, que são, segundo a “Advertência” de *Esau e Jacó*, manuscritos deixados pelo finado Conselheiro Aires. Outro problema é saber se a “história” é verdadeira ou não, pois uma das técnicas que Machado também usou *ad libitum* é essa de aumentar o verossímil dizendo que se trata de fato real, acontecido. Sobre isso faz o seguinte comentário:

“O fato sobre que ele se baseia já passou ao terreno da ficção; é coisa própria do autor. Nem podia deixar de ser assim; a simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito uma gazetilha; é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte. A crítica não aprecia o caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim o caráter das personagens pintadas pelo poeta, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor.”

Mais adiante exagera um pouco ao dizer que Macedo pôs o Conde D'Eu em contato com as personagens do romance, e comenta: “Não é crível que a liberdade da ficção vá tão longe.” Diz que o autor deve “criar em vez de repetir”, acrescentando que, “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação”.

Para ele, o narrador de *Culto do Dever* “está longe de ter uma alma, e o leitor chega à última página com o espírito frio e o coração indiferente”. Critica o fato de o narrador assumir todo o discurso dos acontecimentos, narrando por apresentação e não por representação, mais por descrição que por narração. E termina dizendo que

“Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia – meio único de fazer com que uma obra de imaginação, zombando do açoite do tempo, chegue, inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade.”

Machado de Assis parece não distinguir bem entre “autor” e “narrador”, mas também as teorias literárias da época ainda não haviam chegado ao desdobramento de tais categorias. O mesmo se dá com o uso de termos como “poeta” e “poesia”, empregados no sentido geral de criação literária. Uma última observação: Angelina, a personagem central do romance de Macedo, tem muito a ver com o caráter e o procedimento de Estela, em *Iaiá Garcia*: há situações dramáticas quase semelhantes, como a da partida de Jorge para a guerra do Paraguai, em Machado de Assis; e a partida de Teófilo para o Sul, em Macedo; e tanto Angelina quanto Estela são inabaláveis nas suas resoluções. Há ainda outras coincidências que poderão ser mobilizadas, dentro, aliás, do procedimento crítico de Machado de Assis, que gostava de comparações, como as que faz em relação a Eça de Queirós: para Machado, *O Crime do Padre Amaro* “é imitação do romance de Zola”, e a trama de *O Primo Basílio* “é a Eugênia Grandet!”.

Nesse mesmo ano de 1866, escreve sobre *Iracema*, tocando no problema do indianismo, falando em “musa nacional”, em “poema em prosa”, usando “poeta” com o sentido de “escritor”, elogiando a pesquisa de linguagem e de costumes a que Alencar se dedicou para a estrutura e a originalidade de sua obra-prima. “A conclusão a tirar daqui – escreve Machado – é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos.”

Elogia também as criações femininas de Alencar: “As mulheres de seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração.” Recorrendo muitas vezes à paráfrase, o crítico não esquece a técnica da comparação com autores estrangeiros e busca um episódio do *Natchez* para concluir que “a cena de *Iracema* aos nossos olhos é muito mais feliz”.

Mas é sobre a linguagem que Machado de Assis parece dedicar melhor a sua observação, comparando o estilo do livro com a linguagem dos selvagens, elogiando a força das imagens e, no auge do elogio, fazendo as suas restrições, no mais puro estilo da crítica e da escrita dissimuladora do autor de *Dom Casmurro*:

“Há, sem dúvida, superabundância de imagens, e o autor, com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer esse defeito. O autor emendará sem dúvida a obra, empregando neste ponto uma conveniente sobriedade. O excesso, porém, se pede a revisão da obra, prova em favor da poesia americana, confirmando ao mesmo tempo o talento original e fecundo do autor.”

Diante do texto de Alencar, ele vê que é preciso elogiar, e elogia; mas, no fundo, sente que não é bem o que gostaria de fazer como futuro romancista. Entretanto, recompõe-se e escreve o *grand finale* de seu artigo, digno, realmente, do belo livro de Alencar: “O Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Esperam-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamaremos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro cha-

mar-lhe-á obra-prima.” Ao chamar metaforicamente *Iracema* de “poema em prosa” e “poema”, Machado de Assis lança entre os críticos futuros um grande problema – o de deixar o crítico indeciso na classificação dessa bela narrativa de Alencar. Vinte e um anos depois, num prefácio a *O Guarani*, Machado de Assis retoma a imagem do futuro para dizer que “contra a conspiração de silêncio” em torno de Alencar havia “a conspiração da posteridade” tramada por suas obras, *O Guarani* e *Iracema*, principalmente. E, numa paráfrase do final de *Iracema*, termina o seu artigo-prefácio dizendo que “Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. Tu viverás!”.

Não resta dúvida de que a melhor crítica de Machado de Assis sobre o romance está, nos seus aspectos teóricos, em “O instinto de nacionalidade” e, na sua parte prática, no que escreveu sobre o romance de Eça de Queirós, em 1878, dois anos antes de começar a publicar na *Revista Brasileira* os capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, reunidos em livro no ano seguinte.

Para atacar e elogiar ao mesmo tempo *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado de Assis começa falando em “escola” literária, no caso, o Realismo. A sua preocupação é mostrar as fontes de Eça e, no fundo, diminuir perante o público o impacto causado pela linguagem do escritor português. Diz que *O Crime do padre Amaro* é imitação de *La Faute de l'abbé Mouret*, de Zola. E comenta:

“Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem – em que o escuso e o torpe eram tratados com uma exaço de inventário.”

O crítico está sobretudo chocado com uma faceta nova da técnica de narrar: o pormenor da descrição realista que, 60 anos depois, se transformará numa das técnicas principais do *nouveau-roman*, realizando de maneira séria a profecia humorística de Machado, para quem “a nova poética” (o Realismo e seu processo de inventário da realidade) “só chegará à perfeição no dia em que nos

disser o número exato dos fios de que compõem um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”.

Essa pulverização do real acaba trazendo à narrativa elementos marginalizados pela moral das narrativas anteriores, de modo que o escritor, se ainda não está aberto às renovações que surgem tanto do plano de expressão como do plano de conteúdo, se vê ou desrespeitado ou logrado na sua concepção de narrativa. É o que acontece com ele diante do romance de Eça de Queirós. A linguagem de Eça o encantou, mas... incorporava elementos marginalizados pela moral em que se escudava para subir na sociedade. Por isso pôde dizer, a respeito de *O Crime do Padre Amaro*, que houve “calculado cinismo” e, a respeito de *O Primo Basílio*, que “Luísa é um caráter negativo”: “Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.”

Mais adiante dirá que “essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar”. Ao ler que Luísa, para fugir com o primo, põe na mala um retrato do marido, Machado comenta: “Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta preocupação de ternura conjugal: deve haver alguma.” E aprenderá com Eça esta técnica de cinismo que aplicará em várias situações do seu *Brás Cubas*. Mas quando está ainda pensando como crítico moralista romântico e não como romancista de seu tempo, pós-alencariano e no momento da “vanguarda” realista, o que Machado exige é a figura moral de Luísa. Ele ainda não era capaz de ver o romance em si, como objeto estético e como um universo ficcional independente, ele quer por força vê-lo como fonte de “algum ensinamento”, como formador de personalidades, sobretudo femininas. Como todo moralista platônico, ele acreditava que na república das letras o romance possuía mesmo a sua função pedagógica.

A partir daí passa ao “mais grave, ao gravíssimo”, à “vocalização sensual”, ao “espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”, aos “trejeitos da concupiscência”, às “cenas repugnantes do *Paráiso*”, isto é, ao local de encontro dos amantes em *O Primo Basílio*, algo assim como irá fazer dois anos depois, ar-

ranjando também uma casinha no recanto da Gamboa para os amores de Virgília e Brás Cubas, que encontram ali o seu *Paraíso*:

“A casa resgatava-me tudo: o mundo vulgar terminaria à porta – dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas – um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição – a unidade moral de todas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias.”

Assim, quando escreve que se “a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas”, quando, repetindo Zola, diz que “o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato” e que se Eça de Queirós escrever outros livros como *O Primo Basílio* a “arte pura”, a arte sem o excessivo, o tedioso e o obsceno (expressões do autor) voltará a ser romântica e o Realismo morrerá “estrangulado no berço”.

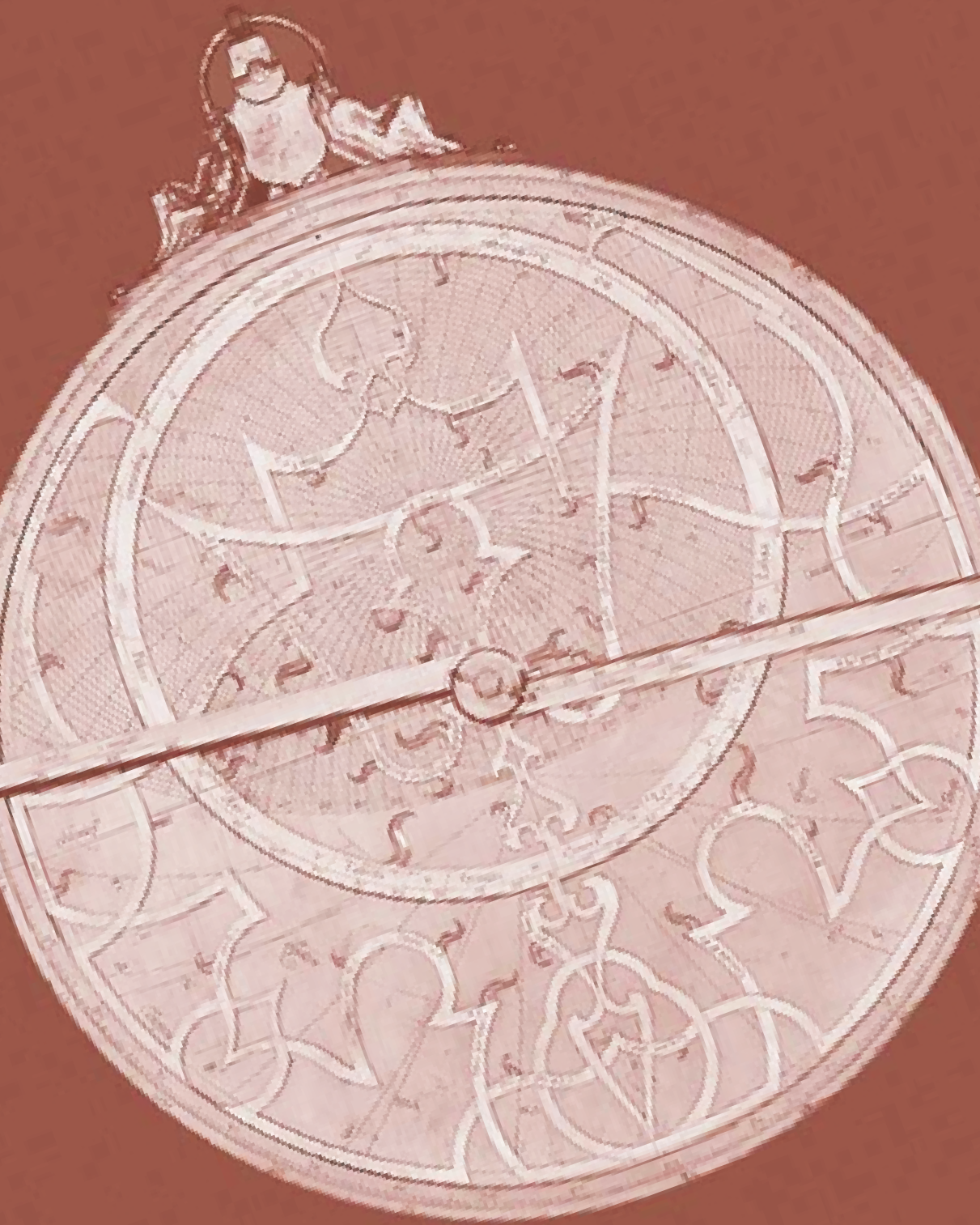
Não é, portanto, arriscado afirmar que foi Eça de Queirós, com os seus romances lidos e criticados por Machado de Assis, que deu o grande empurrão para que o nosso escritor pudesse pôr em prática as sugestões técnicas bebidas em Laurence Sterne e chegasse às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, único romance de Machado de Assis onde o adultério aparece no nível da história, o único em que desenvolveu ao máximo a sua competência lingüístico-literária, exibiu em alta qualidade o seu virtuosismo estilístico e onde mais ousou em matéria de construção da narrativa, no que, sem dúvida, se tornou precursor de algumas das modificações por que passará a narrativa no século XX. Narrando em primeira pessoa, mas através de um morto (o que tem lá as suas semelhanças com o narrador de *Dom Casmurro*, que narra depois de velho), Machado de Assis se vale da possível pecha de inverossimilhança para resguardar, primeiro, o autor/escritor, depois, e em última instância, o próprio homem Joaquim Maria Machado de Assis, que se colocava a salvo perante o leitor e a sociedade brasileira que ele ia gradativamente conquistando e que definitivamente conquistou com a trilogia *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba*

(1891) e *Dom Casmurro* (1900), escritos de dez em dez anos e, portanto, os mais estilisticamente trabalhados.

Pode-se dizer assim, para concluir, que o romancista Machado de Assis, iniciando a sua formação literária dentro da moral romântica e escrevendo os seus primeiros romances na década de 1870, a partir dos 33 anos, chocou-se inicialmente com a visão do Realismo europeu, mas soube retirar dele a audácia de alguns temas e técnicas que desenvolveu a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Desenvolveu não é bem o termo, pois, a partir desse romance, começa a voltar às técnicas da narrativa tradicional, apesar do grande empenho em que pôs toda a sua vida, o *Memorial de Aires*, onde se fragmenta novamente a narrativa.

Além disso, Machado procurou resolver o seu conflito com o amoralismo realista fundando na linguagem a sua concepção literária e conciliando no virtuosismo de sua estilística o sentido elevado da literatura com os problemas sociais de sua vida e de sua época. Para isso elaborou, de maneira fragmentária e pontilhística, a sua concepção de romance, expressa todavia de maneira descontínua e diversificada em tudo o que escreveu. Uma concepção que é na verdade simétrica à sua prática de dizer-e-não-dizer, fazendo da dissimulação e do ambíguo os fundamentos de sua originalidade e, repitamo-lo, a conspiração de sua posteridade.

Este trabalho, interrompido, examina também, no seu todo, os prefácios que Machado de Assis escreveu para os seus próprios romances, verifica as observações de ordem teórica sobre romance colhidas nas crônicas e na correspondência, e o que é realmente fascinante, as metáforas e referências metalinguísticas ao longo dos seus nove romances, como as do cap. II de *Ressurreição*, onde se lê que “o amor para mim é o idílio curto de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas”, “que a nossa afeição era um capítulo curto” e mais adiante: “Acabei o capítulo; Cecília está livre”, percebendo-se que a palavra romance não aparece em cena, mas se representa através de termos como “idílio”, “episódio” e “capítulo”, apontando (ou fingindo apontar) ao mesmo tempo para os sentidos real e metafórico.



Astrolábio fabricado por Gualterus Arsenius, c. 1570, atualmente no Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze, Itália. O instrumento tem 29,7 cm de diâmetro, e é feito de latão. As pontas representam posições de 54 estrelas no céu.



# A historiografia e o conceito de “Ocidente moderno”

NELSON SALDANHA

Escritor e ensaísta, nasceu no Recife, em 1933. Professor Universitário, membro da Academia Pernambucana de Letras, autor de *História das Idéias Políticas no Brasil; Sociologia do Direito; Humanismo e História; O Jardim e a Praça.*

**T**emos que descer (ou subir) ao tema revendo alguns conceitos. Nem poderia ser de outra forma. Vem-se verificando uma série de confusões e de abusos com relação a conceitos como Ocidente, modernidade, cultura, mundo moderno e outros. E também com relação a filosofia, epistemologia, gnosiologia e afins, dos quais trataremos adiante.

O velho hábito dos historiadores de falar dos processos históricos com fases e datas, buscando nelas a inteligibilidade deles, fez com que se aludisse a um mundo antigo, a outro medieval e a outro moderno, deste derivando, conforme a linguagem dominante a partir do século XVIII, o “contemporâneo”. Tudo aparentemente simples, mas cheio de imprecisões e equívocos. Tais equívocos, denunciados ou corrigidos por Spengler e por outros autores mais ocupados com a compreensão cultural do que com as cronologias, prossegui-

---

\*Trecho do capítulo inicial de um livro em preparo

ram contudo dentro da didática e mesmo fora dela: ficou assim o “moderno” começando com o *quatrocento*, ou com a Renascença (senão com o encontro da Europa com as Américas); assim o “contemporâneo” começando com a Revolução Francesa, senão com o advento do Império Napoleônico, ou ainda com a revolução industrial.

Spengler, concisa e cortantemente, considerou “mesquinho e sem sentido” o uso das expressões **moderno** e **contemporâneo** para designar os períodos mencionados. Para ele a história dita mundial não existe; o que existe são as culturas, que são ao mesmo tempo contextos: cada uma com seu estágio de ascensão, seu apogeu e seu declínio. O Ocidente também, e mais ou menos um século antes (Spengler publicou a *Decadência* em 1918 e 1922) teria começado seu estágio de “civilização” e de decadência.

As alusões ao início da modernidade têm variado muito, sobretudo durante o século passado. Houve autores que o situaram à época do advento das máquinas e da automação; Henri Lefebvre, distinguindo com pouca clareza entre modernismo e modernidade, teceu uma série de vaguidades de algum modo interessantes.

A nosso ver os começos do “mundo moderno”, que é continuação do medieval (como na Grécia os séculos IV e III a. C. foram continuação do VI e do V), corresponderam ao surgimento da **secularização** social e cultural que se esboçou no Ocidente com os séculos XIV e XV, mas sobretudo com o XVI (mais ou menos como se esboçou no universo helênico com os séculos V e IV). A secularização, como giro para uma concepção basicamente leiga do homem e do mundo, começou no Ocidente com a crítica do poder papal, do teocentrismo e do teologismo, e com a busca dos modelos “clássicos” e portanto dos valores que eles conotavam. O incremento do comércio e o *essor* da vida urbana são aspectos complementares, embora indispensáveis; do mesmo modo a crise da Igreja romana. Da secularização, ou “com ela”, surgem o humanismo renascentista (com seu lado antropocêntrico) e o gradual prestígio do saber empírico, bem como do matemático. Importa repetir que em Descartes ocorreu o babilianismo do **pensar** em termos gnosiológicos e dentro de um “discurso” (o

do método) referente à ciência física: relevante como momento. E logo Copérnico, Galileu, Newton: a modernidade parcialmente iniciada com trabalhos científicos que seriam depois o *factum* da crítica de Kant. Mais tarde o pendore pelo método, aliado à necessidade de evitar o saber teológico (dois fulcros já presentes em Descartes), levará à tendência *epistemológica* que será tão marcante na modernidade.



Mas, através dos séculos XVIII, XIX e XX, cresceriam as viagens e cresceria o afã comparativo que integrava em mapas e em nomes latinos (durante certo tempo) a notícia de terras distantes, e de usos e povos diferentes da Europa. Preparava-se com isto a imagem de uma nova geografia e de uma nova visão dos seres humanos, que depois ensejaria a criação da antropologia cultural (inclusive com Morgan e com Tylor), para a qual a curiosidade dos românticos também contribuiu.

E depois surgiu, com os neokantianos, o conceito de ciências do espírito (termo que certa didática internacional converteria em “ciências sociais”), na discussão de cujos fundamentos seriam englobados vários componentes do pensar oitocentista.



A formação do orbe histórico que seria chamado **Ocidente** envolveu uma série de etapas vindas do Renascimento — e portanto da secularização —, etapas que podem ser vistas como sucessivas **tomadas de consciência** histórica. De logo o próprio Renascimento, ao trazer consigo a cultura humanística, ao repudiar certos traços da Idade Média; por outro lado a chegada dos brancos às Américas, reformulando as “cartas” e redirecionando as rotas marítimas. Outro ponto crucial foi o Iluminismo (cuja crítica se tornou moda no século XX), e com ele as revoluções ditas liberal-burguesas, a Francesa em especial. E

durante o século XIX o Romantismo, com seu amor pelo passado (ou pelos passados), bem como o Evolucionismo, afirmando suas leis amplas e implacáveis. No século XX a Revolução Russa (1917), as duas Grandes Guerras (1914-1918 e 1939-1945), e depois uma vasta sucessão de conflitos. Na transição para o século XX, alguns brilhos peculiares como a *Belle Époque* (e o “Modernismo”), o Surrealismo e outras coisas.

Com Napoleão no Egito houve um momento de eloqüente contagem cronológica (“quarenta séculos vos contemplam”); e houve, no próprio Egito e por outras partes, a apaixonante formação da arqueologia. Na Revolução Russa de 1917, como ocorre com quase todas as grandes revoluções, a veleidade de refazer a natureza humana; e também, na Europa das primeiras décadas do novecentos, a gênese do historicismo, que, em paralelo com a teoria das culturas, tanta relevância teria na reinterpretação da vida dos homens e das sociedades.



Muitos insistem, ainda, em incluir no Ocidente os gregos (e romanos). Desde 1867 (*La Cité Antique*), Fustel de Coulanges compreendeu que a grega e a romana foram a mesma cultura: os mesmo deuses, embora com nomes diferentes, o mesmo estilo na arquitetura e nas artes em geral, o mesmo *ethos*, as mesmas instituições. De Danilevski e Spengler em diante, ficou claro que o Ocidente é outra coisa, embora contendo algumas sobrevivências da cultura **antiga**, o que aliás a visão spengleriana não admitia, pois para o autor da *Decadência do Ocidente* as culturas são orbes estanques, sendo “pseudomorfoses” os contextos onde aparecem imitações ou assimilações, como ocorreu com os artistas do Renascimento, que julgavam estar reassumindo as formas clássicas. O Ocidente, que certos autores entendem resultante da fusão do legado romano com a espiritualidade cristã e com o potencial dos povos germânicos (e foi mais ou menos isto), teve na erroneamente chamada Idade Média o seu período de formação, desdobrando seu *élan* criador durante as monarquias “absolu-

tas” dos séculos XVI, XVII e XVIII. No século XIX começariam os momentos de apogeu e de declínio.

Apontados os limites históricos fundamentais entre o Ocidente e a cultura “antiga”, podemos aludir, antecipando algo que será tratado adiante, a alguns itens diferenciadores específicos. Na **filosofia** grega (e romana) encontramos uma concepção abrangente, que se refere à teoria e à prática, isto é, ao pensar e ao viver: o filósofo busca a sabedoria, valoriza a felicidade, reúne a discussão teórica e a reflexão sobre o bem. Isto se acha em Sócrates e Platão, como em Sêneca e Cícero. No Ocidente, principalmente o moderno, o filósofo cuida sobretudo do saber, e da análise do saber. É quase por uma concessão que ele alude à moral e às coisas da vida (uma das “novidades” do Existencialismo foi, no século XX, tratar da vida e de certas opções morais concretas). Este *penchant* metodológico e epistemológico do pensamento ocidental moderno se torna, em alguns casos, agudo e exacerbado.

Por toda a história do pensamento antigo, prevaleceu o ideal da estabilidade, da unidade e da imutabilidade: em certos casos se identificava a mudança com a degeneração ou corrupção (na teoria dos regimes políticos, por exemplo). O ser parmenídico parece ter subsistido como modelo do pensar. No Ocidente, mormente o moderno, a imagem das coisas é sempre plural e instável (“oh coisas, todas vãs, todas mutáveis”, queixava-se no século XVI o poeta Sá de Miranda), e a partir de certo ponto a idéia de progresso, o inexorável progresso – do qual voltaremos a falar –, será a grande e impulsionante convicção dos intelectuais. O progresso, mas também, depois, a alteração levando à decadência: presença reiterada da idéia de decadência.



A teoria das culturas representa o Ocidente como uma cultura como outras: o Egito, a Babilônia, a China, a Pérsia, a Grécia. E o representa com uma trajetória igual à das outras: origens, apogeu, declínio. O que ocorreu com o Ocidente, mais do que com as demais culturas (mesmo a greco-romana), é que a partir de

certo ponto ele foi absorvendo temas e problemas vindos de **outros** orbes culturais, por conta de contactos os mais diversos, inclusive conquistas e conflitos. A fase denominada “moderna”, que se entende como a que começa após o Renascimento (e também após a chegada dos ocidentais às “Américas”), é aquela em que o Ocidente mais acumularia notícias de outros mundos: o dos árabes (conhecido e combatido/assimilado desde a Idade Média), os das antiguidades (asiática e greco-romana), os africanos, os das Américas. São mundos culturais cujas formas e cujos conteúdos os europeus passam a **comparar** com os seus. Isto ocorre durante os séculos ditos modernos e contemporâneos, mas é sobretudo durante os séculos XIX e XX que os contactos se aprofundam, nomeadamente através da arqueologia: o Ocidente, nesses dois séculos, começa seu processo de decadência e ao mesmo tempo desenvolve o conhecimento do passado de várias outras culturas. A expansão e o imperialismo, protagonizados por diversas nações europeias entre os séculos XVI e XX, coincidem, *grosso modo*, com a tomada de conhecimento de escritas, de edifícios (ou ruínas), de estradas, de um mundo de dados sobre culturas e civilizações.

É possível que tudo isto se relacione com a especial vocação do espírito ocidental para o conhecimento **histórico** (maior do que a de qualquer outra cultura, ao que parece). É possível, e isto deve ficar aqui como registro provisório, que a esta vocação tenha correspondido, no plano do “pensamento” propriamente dito, uma especial inclinação para ponderar origens, para examinar caminhos e semelhanças, para comparar expressões. Algo como uma tendência a teorizar sobre o conhecimento, tanto quanto falar sobre os objetos mesmos.

# Vieira, glória da humanidade

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO

Professor  
Emérito da  
UERJ,  
Professor Titular  
da UERJ e da  
UFRJ, Doutor e  
Livre-docente  
em Letras pela  
UERJ,  
Presidente da  
Academia  
Brasileira de  
Filologia.

No paralelo entre Bernardes e Vieira, em texto antológico de Antônio Feliciano de Castilho, retirado do volume *Vida e Obra de Manuel Bernardes* para a famosa *Antologia Nacional*, organizada por Fausto Barreto e Carlos de Laet, lê-se “que Vieira, ainda falando do céu, tinha os olhos nos seus ouvintes; Bernardes, ainda falando das criaturas, estava absorto no Criador”. (*op. cit.* p. 186 da 35ª edição). E, prossegue, na mesma página: “Vieira vivia para fora, para a cidade, para a corte, para o mundo; e Bernardes para a cela, para si, para o seu coração.” Tal página, que li nos velhos tempos de aluno do Colégio Pedro II, me veio à memória diante do livro publicado por Arnaldo Niskier: *Padre Antônio Vieira e os Judeus*, Editora Imago, 2004. Livro que tem a sua própria estória: foi inspirado numa conferência de A. F. Schmidt sobre “Vieira e os judeus”; em sua primeira versão, o livro foi submetido à apreciação da saudosa escritora Rachel de Queiroz, amiga e madrinha de Niskier, que o achou “chato de ler”, dito isto com a franqueza nordestina a que o “afilhado” ti-

nha direito pleno; e tal diálogo levou o autor a reescrever a obra, tirando-lhe o caráter de relatório, o que lhe custou 15 anos de trabalho. No caso, passou a seguir o sábio exemplo de Guimarães Rosa, que chegou a reescrever 20 vezes uma simples novela. Para ele, o grande autor de *Grande Sertão: Veredas*, “devemos escrever com a pressa da eternidade”, declaração feita a um de seus tradutores para a língua alemã, pois o verdadeiro escritor só deve ter um compromisso: a **qualidade do texto**, dedicando-se totalmente a ela, para conquistá-la.

Temos escrito, por várias vezes, sobre a construção do discurso literário em Vieira, até mesmo por força do nosso magistério universitário, tanto no Brasil, como no exterior. No caso, convém lembrar sempre que a poética jesuítica, já na segunda metade do século XVI, sem dar atenção às normas renascentistas, procurava exprimir-se através da arte barroca, como pioneiramente demonstrou Weisbach no livro *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*. E isso explica a razão por que, sendo Vieira um jesuíta, melhor do que ninguém soube comunicar-se, em seus *Sermões*, em requintado estilo barroco.

Nasceu o grande jesuíta em Lisboa, no ano de 1608. Aos seis anos acompanhava o pai, Cristóvão Vieira Ravasco, em viagem para o Brasil, onde permaneceu durante 27 anos, sem retornar à Europa. Aqui foi matriculado no Colégio dos Jesuítas, na Bahia. Em 1628, ingressou na Companhia de Jesus, dois anos depois, fazendo votos de castidade, pobreza e obediência. Foi ordenado padre em dezembro de 1634, evidenciando-se logo pela força dialética e grande beleza literária de seus *Sermões*. Como bem lembra Niskier, somente retornou à Europa em dezembro de 1640, como membro da delegação brasileira que foi hipotecar solidariedade ao novo Rei D. João IV, de quem se tornaria conselheiro. Amigo também e confessor da Rainha D. Luísa de Gusmão e do Infante D. Teodósio, passou assim a desfrutar de grande prestígio político na corte. Em 1649, com êxito, propôs a criação da Companhia das Índias Ocidentais, subsidiada por cristãos-novos, como narra Arnaldo Niskier. Finalidade da Companhia: defender a navegação portuguesa dos ataques dos corsários holandeses, em busca da recuperação econômica de Portugal. Inteligentemente, em nome de Cristo, lutou pela abolição das distinções odiosas entre cristãos-velhos e cristãos-novos, desa-



fiando assim os poderes da Inquisição. A rigor, o livro de Niskier mergulha fundamentalmente nessa fase revolucionária do pensamento de Vieira, numa obra que foi escrita e reescrita ao longo de apaixonante pesquisa, que levou seu autor a bibliotecas e arquivos no Brasil e no exterior.

Para o autor do livro, há três fatores que explicam a posição de Vieira: a) uma visão político-econômica realmente modernizadora, já que Portugal tinha as suas economias esgotadas pela guerra contra a Espanha, tornando-se urgente a adoção de uma política de atração de capitais, entrando aqui a ação dos cristãos-novos que, fugidos de Portugal, ainda mantinham raízes profundas com a pátria-mãe; b) sentimento de solidariedade cristã com uma minoria perseguida e dizimada, o mesmo sentimento que já o havia levado, no Brasil, a defender os índios da escravidão, tornando-se assim suspeito aos olhos da Inquisição e sendo mesmo apresentado, por alguns, como um cristão-novo; c) por fim, o milenarismo ou crença de que a segunda vinda do Cristo à Terra se daria no ano mil, instaurando-se o reino de Deus entre os homens, reino que duraria exatamente mil anos, como um período de justiça, felicidade, paz e harmonia, pensamento que iria aproximá-lo das profecias do sapateiro Bandarra, com a volta de D. Sebastião para um futuro glorioso do povo português. E bem sabemos que, historicamente, nenhum grupo humano foi mais milenarista que os hebreus, como se depreende da própria leitura profética da Bíblia, estabelecendo-se assim uma relação de aproximação ou mesmo de identidade entre o milenarismo judaico e o milenarismo português.

Mas Vieira não era apenas um teórico, pois nele, quase sempre, a teoria nascia da prática, já que falava em Deus com o pensamento voltado para os homens, como queria A. F. de Castilho. Era preciso e urgente obter recursos para a recuperação econômica de Portugal; e lá se foi ele, enviado pelo rei, à Holanda, entrando logo em contacto com a comunidade judaica, daí surgindo uma Companhia de Comércio do Brasil, infelizmente sem o êxito esperado. Seja como for, lembra Niskier, houve uma série de iniciativas, entre elas a proposta de que Portugal deveria comprar Pernambuco aos holandeses para pôr fim às invasões nocivas aos interesses da coroa portuguesa. Mas tal proposição foi

logo entendida como uma afronta à heróica capacidade de resistência do povo português. Tudo isso, aos poucos, iria enfraquecer a sua posição política; e, aos olhos do Tribunal do Santo Ofício, tornar-se-ia cada vez mais delicada a sua posição na corte. Com a morte de D. João IV, de 1656 em diante perderia o apoio da realeza por acreditar nas profecias de Bandarra e por vaticinar a ressurreição de D. João IV, para a formação visionária do Quinto Império. Defendeu-se, é claro, com poderosa força dialética, como se pode ver no livro *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício*, modernamente publicado no ano de 1957, em dois volumes, por Hernâni Cidade, na Bahia. Assim mesmo, foi condenado a ficar internado numa casa jesuítica, proibido de pregar. Como a vida de Vieira era a força da palavra cristã, bem fácil será entender-se que tal castigo soava como uma sentença de morte. Em 1668, um ano depois, seria libertado, mantendo-se a proibição: não falar em seus sermões de qualquer assunto relacionado com os cristãos-novos, com profecias e quejandos. Isso até que o papa, afinal, o isentasse para sempre da jurisdição inquisitorial. Mas outro papa, Inocêncio XI, mais tarde, iria revogar o breve do seu antecessor, voltando a Inquisição a persegui-lo, a essa altura já com 80 anos e bastante enfermo. Mesmo assim, seria nomeado Visitador Geral dos Jesuítas no Brasil, até que a morte, no dia 18 de julho de 1697, o libertasse de tanta amargura e sofrimento.

No livro, lembra Niskier os horrores do cárcere inquisitorial, onde Vieira esteve preso durante 813 dias. O próprio Vieira, em conhecida carta, escreveu: “Enfim, aqui estou, e aqui estive tantas vezes (cárcere de Coimbra) para morrer; e entendendo os médicos que só a mudança dos ares me podia dar saúde, não me quis conceder esse favor aquela pátria por quem eu tantas vezes arrisquei a vida.” (*op. cit.* p.101). Vieira resume tudo numa frase: “*Os inquisidores viviam da fé, enquanto os jesuítas morriam por ela.*” (*op.cit.* p.102). Já vimos que, na sentença condenatória, lê-se:

“Será privado para sempre de voz ativa e passiva e de poder pregar, e recluso no Colégio, ou na casa de sua religião que o Santo Ofício lhe ordenar, donde sem ordem sua não sairá, e que por termo por ele assinado se obrigue

a não tratar mais das proposições de que foi argüido no decurso de sua causa, nem de palavras, nem por escrito, sob pena de ser rigorosamente castigado”. (*op. cit.* p.107-108).

Mas, seis meses após a sua condenação, Vieira teria o perdão oficial, menos no que se referia à proibição de versar as matérias recriminadas, e tinha permissão para pregar vários sermões em Lisboa. Depois, em Roma, pregaria sermões em italiano e seria perdoado pelo Papa Clemente X, de quem se tornara amigo. Aliás, por influência de Vieira, este papa assinaria vários breves favoráveis aos judeus portugueses, mas inutilmente, pois tais breves não foram acolhidos pelo Regente D. Pedro, com a alegação de que todos em Portugal “queriam a Inquisição feroz e intangível.” (*op.cit.* p.III). Mas o que realmente importa é que o papa, no dia 17 de abril de 1675, emitiria um breve isentando Vieira, para sempre, da jurisdição dos inquisidores de Portugal, ficando o jesuíta sujeito unicamente à Congregação do Santo Ofício de Roma e livre de quaisquer proibições, censuras ou penas eclesiásticas. Depois disso, a chamado do Regente D. Pedro, retornaria a Lisboa. Deixou Roma no ano de 1675, ocorrendo o falecimento do Papa Clemente X no ano seguinte.

Niskier narra ainda o incidente de Odivelas, estando Vieira na metade do seu segundo ano em Roma. Com efeito, em 1671, a Igreja do Mosteiro de Odivelas, ao norte de Lisboa, seria assaltada por um ladrão, que dela levou várias peças religiosas. Houve logo quem atribuísse o roubo aos cristãos-novos, vindo as investigações confirmar tal suspeita preconceituosa. O criminoso, Antônio Ferreira, jovem de 23 anos, tinha como ascendentes cristãos-novos, pelo lado materno e pelo lado paterno. Por isso, depois de preso, seria submetido a um julgamento sumário, que o condenaria à pena máxima, sendo supliciado e morto a 23 de julho de 1672. Com isso, recrudesceu a perseguição aos cristãos-novos, acirrando-se o preconceito por um fato isolado que não podia, evidentemente, comprometer uma comunidade inteira. A posição de Vieira diante do exagero preconceituoso está expressa, entre outras fontes, em carta enviada a D. Rodrigo Meneses, datada de Roma, dia 24 de outubro de 1671:

“... heresia é mais contagiosa que o judaísmo: antes o judaísmo não é contagioso, e a heresia sim, e muito, como se experimenta em todas as nações da Europa, onde tantos se fazem hereges, e nenhum judeu. Pois se Portugal, em Lisboa e em todas as praças do Reino, permite hereges ingleses, holandeses, franceses, alemães, que vivem com liberdade de comércio, misturados com os católicos sem sinal e distinção, só pelas utilidades do comércio que não são utilidades se não destruição delas, por que razão, pelas utilidades do mesmo comércio, se não permite o mesmo aos judeus portugueses, estando não misturados senão separados, como em Roma, e com sinal por onde sejam conhecidos, com obrigações (como aqui), ou tiverem pregações e doutrinas, sem que se impugne a sua seita?” (*op. cit.* p. I I 8).

Em tudo, como se vê, sobressai o sentimento humanístico do jesuíta a alimentar a imbatível lógica de sua argumentação. A mesma lógica arrasadora que explodiu na defesa que de si mesmo fez perante os inquisidores do Tribunal do Santo Ofício. Tinham mesmo que silenciar a sua voz, pois ele era o poder da palavra...

Realmente, Vieira dominava a língua portuguesa com extraordinária força e habilidade, submetendo-a aos seus jogos conceituais, num estilo *coupé*, como queria Eugênio Gomes no seu ensaio publicado em *A Literatura no Brasil*, dirigida por mestre Afrânio Coutinho, vol. I, p. 323. Estilo múltiplo, tornando-se geométrico pela construção de linhas melódicas que se superpunham ou se inter cruzavam, não raro transmitindo a impressão visual de volutas e arabescos, a exemplo do que se fazia na arquitetura da época, o seu **discurso engenhoso** foi bem estudado por Antônio José Saraiva, com esse título mesmo, em pequeno volume publicado em 1980 pela Perspectiva, de São Paulo. Alguns sermões, pela hábil construção de figuras serpentinatas, simbolizam verdadeiras catedrais barrocas. Todo o seu talento, toda a sua inteligência, toda a sua imensa cultura foram postos a serviço do seu profundo sentimento de amor à humanidade, defendendo índios e judeus com o mesmo ardor e com a mesma convicção, sem temer obstáculos ou ira dos poderosos. Glória do Brasil, como salientou o ensaísta Antônio Carlos Vilaça ao prefaciá-lo.

Do Brasil, sim, dedicando Niskier o último capítulo do seu livro, intitulado “O brasileiro Vieira”, exatamente, ao seu sentimento de brasilidade: “O que o Brasil dá Portugal o leva”, reclamava o grande jesuíta, com palavras que podem ser lidas na página 129 do livro aqui comentado.

Seria ele mestiço? Foi, e sua obra, por isso mesmo, faz dele um legítimo brasileiro, embora tenha nascido em Portugal. O nosso Gilberto Freyre, grande e profundo intérprete da cultura brasileira, em *Casa Grande & Senzala*, iria demonstrar que “o Brasil é um país de mestiços”. E essa mestiçagem está presente, criadoramente presente, segundo Niskier, na obra de Vieira. Afinal, como pensava Stefan Zweig no livro *Brasil, País do Futuro*, sangue puro só existe em cachorro ou cavalo de corrida. Assim mesmo, apenas três quartos, pois sangue puro mesmo não existe, sendo este o fatal erro de Hitler...

Sem dúvida alguma, Arnaldo Niskier, com o livro aqui comentado, incluiu o seu nome entre os que se têm dedicado à análise e à valoração, em todas as suas grandes dimensões, da grande obra de Vieira. Inclusive a dimensão polêmica, disso não discordando Arnaldo Niskier, pois bem sabe que o jesuíta, com seu estilo oratório realmente insuperável, era também um pregador polêmico. Nesse sentido, escreve João Lúcio de Azevedo, em sua magistral *História de Antônio Vieira*, vol. I, p. 220:

“Fosse por que fosse, a sua atitude desse tempo traduz um desejo intenso de excitar cóleras e se medir com elas. Já fica dito que não lhe desprazia ter inimigos; ninguém igualmente possui mais do que ele o talento de os adquirir. Era gozo seu. Onde quer que chegasse, a pouco espaço, rompia a batalha. O curso liso de existência, como no sossegado, sem o prazer das catadupas e o embate das vagas nas rochas, não tinha para ele encantos. Começou pela provocação aos pregadores, seus êmulos, no Sermão da Sexagésima.”

A propósito, escreve também Hernâni Cidade, no Tomo I do livro *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício*:

“Vieira jamais poderia ser simpático à *Fortaleza do Rossio*, como era designada a Inquisição que em Lisboa, junto do Rossio, em espaço hoje ocupado pelo teatro D. Maria II, tinha a sua sede. Em primeiro lugar, porque entre a Companhia de Jesus e a Ordem dos Dominicanos, mais ligada ao terrível Tribunal – criação, como ela, do espírito do duro proselitismo do seu patriarca –, nunca as relações foram de cristã cordialidade. Nos documentos que nos restam dessa acrimônia, jogam-se uma à outra diatribes em cuja malevolência as não excederiam as que contra ambas, e sobretudo contra a Companhia, havia de lançar o anticlericalismo romântico e jacobino. A participação de Vieira no conflito, assinala-a o célebre Sermão da Sexagésima: a Ordem é visada na referência dos que haviam de prestar contas de, na Sementeira do Evangelho no Ultramar, terem **mais paço do que passos**; e é o dominicano Fr. Domingos de S. Tomás o orador barroco metido a ridículo na aguda e certa sátira contra o estilo de pregar do tempo.”

Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*, não hesita em afirmar que Vieira pertencia muito mais à literatura brasileira que à portuguesa. Ele mesmo, em carta de 1673, referindo-se ao Brasil, fala em “segundo nascimento” e “obrigações de pátria”. Nem em Portugal, onde a contenção clássica sempre freou a distensão barroca, poderia haver clima para a floração de um espírito como o de Vieira. No Brasil, onde o Classicismo não chegou a constituir-se como estilo de época, é que o Barroco pôde esplender com toda a sua força e pujante riqueza expressional. Por isso mesmo, em Portugal, durante as vezes em que Vieira lá esteve, era sempre recebido como um missionário jesuíta do Brasil, que falava com pronúncia brasileira. É bem verdade que lutou pelos interesses econômicos de Portugal, que era a metrópole. Isso mesmo Niskier largamente o demonstra em seu livro, valendo notar aqui que felizes são os escritores cuja obra, como a de Vieira, é disputada por duas grandes nações. E aqui, em solo americano, em sermões admiráveis, como já salientamos, defendeu ardorosamente os índios, criando as bases do próprio humanismo indígena no Brasil. Toda a sua pregação, por isso mesmo, só poderia desagradar aos poderosos senhores da terra, que da escravidão viviam. Em suma, em

sua acidentada vida, o grande jesuíta fartamente demonstrou a grandeza do seu pensamento humanístico e da sua coragem cristã. E fez isso de tal forma que podemos dizer que se antecipou à própria Declaração dos Direitos Humanos, que é dos nossos dias. Também vem daí a sua atualidade, como enfaticamente assinalou Niskier na “Introdução” do livro. No capítulo seguinte, com o título de “O passageiro do futuro”, igualmente transparece a amplitude da visão humanística do padre Antônio Vieira, glória do Brasil, glória de Portugal e glória da própria humanidade.



Manuel Bandeira



# Manuel Bandeira: trajetória e cotidiano

PEDRO MARQUES

Morto há 40 anos, Manuel Bandeira (1886-1968) conquistou lugar ao sol em nossa literatura. Sua contribuição para o idioma que soube mimar é confirmada por um investimento crítico co-responsável pela entrada do poeta nas escolas, nos livros didáticos, no coração dos leitores. Bandeira está na pauta das discussões sobre poética brasileira há cerca de 80 anos. Experimentando e somando técnicas, desatado de modismos, fez de sua produção um laboratório permanente de tendências. A densidade dessa obra – feixe sortido de poéticas – dificulta a sanha do estudioso que deseje demarcar aí uma interpretação linear. Mesmo quando atentos para traços distintivos do autor, como a dedicação ao cotidiano, corremos algum perigo.

A partir dos anos de 1910, Manuel Bandeira vai se fixando como estrela certa no firmamento de poetas e críticos. O grupo envolvido na Semana de Arte Moderna de 1922 já o tomava como mestre, porque nos primeiros livros – sobretudo *Carnaval* (1919) – as alter-

Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Editor e colaborador da *Revista de Poesia Lagartixa* e do site *Crítica & Companhia*. Colabora no *Palavra*, caderno literário do *Le Monde Diplomatique*. Professor do programa *Teia do Saber*, pela Unicamp. Livros publicados: *Em Cena com o Absurdo* (poesia, 1998), *Antologia da Poesia Romântica Brasileira* (crítica e organização, 2007), *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira* (crítica e organização, 2007), *Manuel Bandeira e a Música* (ensaio, 2008).

nativas formais e temáticas pareciam legitimar e mesmo antecipar o que almejavam os modernistas. Mário de Andrade chegou a cognominá-lo de “São João Batista do Modernismo”. Poemas como “Debussy” entortaram a cabeça dos moços sedentos por se diferenciarem do parnaso-simbolismo epigônico.

### DEBUSSY

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vai...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balança

— Psiu... —

Para cá, para lá...

Para cá e...

— O novelozinho caiu.

(BANDEIRA, *Carnaval*, 1998, p. 90)

Poeta leal ao ritmo metrificado, suas primeiras experiências de verso livre muitas vezes desembocam em polimetria. Quando comparado à peças futuras como “Na Rua do Sabão”, em que surge o notável regente de inumeráveis células rítmicas, “Debussy” parece, com efeito, brincadeira de criança (ver Marques, “*E um Balão Vai Subindo...*”, 2008). A base melódica aqui é elementar: um verso de seis sílabas (“Para cá, para lá...”) dobrando-se como voz dominante. O contracanto, variável no que tange a porção de sílabas, estabelece-se pelos versos 03, 06, 07, 08, 09 e 12, os quais correspondem à descrição propriamente da cena. Ouça-se, ainda, o secreto octossílabo: “um novelozinho de linha”, “que delicadamente e quase”, “o novelozinho caiu”. Trata-se de uma

polifonia frasal incipiente quando comparada à que irá formular Mário de Andrade em “A escrava que não é Isaura” (1960, p. 267).

Os anos voam e a história se repete. Noutro momento de radicalidade, Haroldo de Campos, co-formulador do Concretismo, rebatiza Manuel Bandeira de “veterano de muitas batalhas, o decano de nossa poesia moderna” (“Bandeira, o desconstelizador”, 1980, p. 279). O louvor de Haroldo brota, em certa medida, das tentativas em que Bandeira debuxou a aventura concretista, tais como “O nome em si”, de *Estrela da Tarde* (1963), antes para ser visto que lido. Dois gestos vanguardistas em nosso cenário literário, dois instantes consumidos em romper com o passado, mas que encontram em Bandeira o rastro ou o respaldo para o presente. É como se a poesia do bardo tivesse o dom de prefigurar, no primeiro caso, e endossar, no segundo, as direções da poesia nascente.

## O NOME EM SI

Antônio, filho de JOÃO MANUEL GONÇALVES DIAS e  
 VENÂNCIA MENDES FERREIRA  
 ANTÔNIO MENDES FERREIRA GONÇALVES DIAS  
 ANTÔNIO FERREIRA GONÇALVES DIAS  
 GONÇALVES DUTRA  
 GONÇALVES DANTAS  
 GONÇALVES DIAS  
 GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES GONÇALVES  
 DIAS DIAS DIAS DIAS DIAS  
 DIAS GONÇALVES  
 DIAS GONÇALVES  
 GONÇALVES, DIAS & CIA.  
 GONÇALVES, DIAS & CIA.  
 Dr. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS  
 Prof. ANTÔNIO GONÇALVES DIAS  
 EMERENCIANO GONÇALVES DIAS

EREMILDO GONÇALVES DIAS  
AUGUSTO GONSALVES DIAS  
Ilmo. e Exmo. Sr. AUGUSTO GONÇALVES DIAS  
GONSALVES DIAS  
DIAS GONÇALVES  
GONÇALVES DIAS

(BANDEIRA, *Estrela da Tarde*, 1998, p. 226)

O estágio modernista de Bandeira costuma vir à tona como alto e maduro. Nos primeiros livros predominam a dicção com um perfil parnasiano e outro simbolista o tom intimista e psicologizante ao sabor crepuscular. Já se mostra aquele que daria a entonação brasileira para o verso livre, obsessão das vanguardas que abrem o século XX. Outros nomes do Modernismo heróico apresentam currículo similar. Confirmam-se os primórdios de Guilherme de Almeida, Jorge de Lima, Ronald de Carvalho ou Mário de Andrade. Mas *A Cinza das Horas* (1917) é singular por inventar dentro do próprio *modus faciendi* da década de 1910. Dos que fizeram fama como modernistas, poucos alcançaram obras de peso tanto no parnaso-simbolismo quanto, por assim dizer, no vanguardismo.

Em “O anel de vidro”, por exemplo, Bandeira fala, em versos de 12 sílabas perfeitamente acentuados e rimados, de um amor terminado. A nota estranha fica por conta do aproveitamento das quadras de “Ciranda cirandinha”. Diferente de alguns românticos como Juvenal Galeno ou Fagundes Varela, que optavam por um ou outro metro, faz com que o erudito conforme em seu ritmo a medida popular. Algumas redondilhas da cantiga de roda são remanejadas de tal maneira que o dodecassílabo não se descaracteriza, nem deixa de ecoar a fonte folclórica. De estréia, portanto, emerge um poeta engenhoso, detentor de recursos variados, até conflitantes, mas com técnica para amalgamá-los.

## O ANEL DE VIDRO

Aquele pequenino anel que tu me deste,  
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...  
 Assim também o eterno amor que prometeste,  
 – Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,  
 Símbolo da afeição que o tempo aniquilou –  
 Aquele pequenino anel que tu me deste,  
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...

Não me turbou, porém, o despeito que investe  
 Gritando maldições contra aquilo que amou.  
 De ti conservo na alma a saudade celeste...  
 Como também guardei o pó que me ficou  
 Daquele pequenino anel que tu me deste...

(BANDEIRA, *A Cinza das Horas*, 1998, p. 74)

Davi Arrigucci aceita que Manuel Bandeira “começou a quebrar a métrica tradicional por volta de 1912, produzindo de início antes versos libertados que propriamente livres: polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida”. Devagar, ele avançaria “no progressivo domínio do verdadeiro verso livre, com sua cadência rítmica irregular” (“Paixão recolhida”, 1990, p. 54). A alegoria do poeta se libertando dos cárceres métricos e dos temas solenes, até conquistar o apogeu do verso livre afinado às temáticas prosaicas e modernistas, é corrente na crítica sobre Bandeira.

Tal noção de trajetória depurativa – de uma poética restritiva para outra mais ampliada – é em parte extraída do *Itinerário de Pasárgada*:

“o *Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia. [...] Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre quanto nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma, e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, e do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimento” (Bandeira, 1998, p. 75).

Em muitos depoimentos, Bandeira coloca o verso livre de fato como técnica só aparentemente facilitadora. Verso livre, segundo depõe, seria algo para vestir de leveza os poemas, mas, ao mesmo tempo, esconder o trabalho duro de composição, os sentidos profundos.

Imagino, no entanto, outra trajetória menos colada à opinião do artista ou ao consenso crítico. Em lugar da narrativa genética ou tainiana, do escritor que vai crescendo como árvore até atingir o ápice para em seguida definhir, descobrir essa poesia se abrindo às novas formas e a modos diferentes de abordagem. Em vez da ruptura com a tradição anterior, absorção de novas estratégias que se conectam inventivamente às convencionais. Resultado: uma poética particular, robusta para definir e acompanhar essa produção até seus últimos dias. Durante a longa carreira literária – cerca de 50 anos – Manuel Bandeira escreveu em formas velhas e moças, compôs à maneira de outros poetas, traduziu em diferentes línguas, parafraseou à exaustão, parodiou até seus próprios versos.

A busca em superar obstáculos técnicos e desafios temáticos desvela, para Sérgio Buarque de Holanda, a “ambição de ultrapassar-se a si mesmo”. Embora Bandeira tenha sido dos primeiros a empregar no Brasil “o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono das cadências tradicionais para que nos desse algumas das suas criações mais audaciosas” (“Trajetória de uma poesia”, 1967). Sua poesia abriga traços anteriores e posteriores ao surto de vanguardas. A atitude ora conciliatória, ora tensa, foi mesmo capaz de aproximar a reivindicação modernista ao molde alexandrino, considerado por Olavo Bilac e Guimaraens Passos o metro que exigiria a mais “longa e persistente prática” (*Tratado de Versificação*, 1921, p. 69). O verso é de “Poética”, onde Bandeira ali-

nha seu manifesto pessoal de arte moderna: “O lirismo difícil e pungente dos bêbados” (Bandeira, 1998, p. 129).

Manuel Bandeira assumia que o poeta devia esquecer a versificação tradicional para operar o verdadeiro verso livre. “Verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao ponto de partida à esquerda da folha do papel” (“Poesia e verso”, p. 139). No entanto, o que se escuta em sua lavra é a riquíssima fusão das duas técnicas. Podemos sentir no poema a seguir, escrito para ser lido em versos livres, a musicalidade também de ordem métrica. Atente-se para a redondilha menor no verso 01; para as redondilhas maiores nos 04 e 07; para os versos de quatro sílabas 08 e 09; ou, ainda, para os octossílabos nos versos 03 e 06. A alternativa de lermos o poema com ou sem ouvido métrico me parece ainda mais enriquecedora.

## NOITE MORTA

Noite morta.

Junto ao poste de iluminação

Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.

Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

Sombras de todos os que passaram.

Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora...

A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

Petrópolis, 1921

(BANDEIRA, *O Ritmo Dissoluto*, 1998, p. 118)

*Libertinagem* (1930) é o livro mais embebido nas propostas modernistas. Nele predominam versos livres, temas prosaicos, a linguagem pouco preciosa, a pesquisa estética, nunca a fratura com a tradição lírico-portuguesa. Bandeira demorou a escolher o título do volume: *Ó Maninha*; *Novas Poesias*; *Outras Poesias*; *Novos Poemas de Ritmo Dissoluto* e *Marcha Soldado*. Pediu ajuda a Mário de Andrade que ofereceu: *Redondo*, *Sinhá*; *Mineiro Pau*; *Verso Maneiro* e *Verso Jeitoso*. Desgostando de todos, chegou a alegar ao amigo: “Não quero saber de brasileiro gostoso agora. Não há nada que me aporrinhe mais.” Ainda que estimasse puxar traços da linguagem cotidiana para seus poemas, tinha restrições à obsessão de Mário em transcrever para a língua literária a fala popular. Por fim, acolheu a proposta de Rodrigo Andrade: “*Libertinagem* apesar de haver o *Le Libertinage* de Aragon, estou tentadíssimo. *Libertinagem* serve para a forma e por ironia para o fundo.” (Andrade; Bandeira, mar.1929, p. 414)

*Libertinagem* consolida coloquialidade e ironia. A inquietação espiritual se junta à procura premente por possibilidades. Otávio de Faria chegou a assinalar que Bandeira havia atingido “um ideal de extrema simplicidade: o poema em que aparecem apenas, com a abstenção de qualquer preocupação de técnica poética” (1939, p. 141). Diferente, porém, do que sugere não havia ali despreocupação formal. Esse efeito vem do vasto domínio técnico somado à faina com a linguagem. O poeta nem precisou da reprimenda que Mário de Andrade, na década de 30, direcionou aos farsantes do verso livre: “Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento” (“A Poesia em 1930”, 1974, p. 27). Que seus poemas soem simples, isso procede do engenho que, nos bastidores, busca reforços nas artes poéticas, nos tratados e nas vanguardas.

Tristão de Athayde conta que “os temas cotidianos, os temas que pareciam antipoéticos formam um elemento capital no início do Modernismo. E Manuel Bandeira foi o iniciador deles. ‘Pensão familiar’ é típico nesse sentido” (“Vida literária: vozes de perto”, 1987, p. 101). Os conteúdos “antipoéticos” sempre figuraram em nossa poesia, mas constituíam o re-



gistro rebaixado, fossem ou não dignos de nota. O Modernismo, do qual Bandeira é tido como precursor, já não estabelece divisão valorativa entre elevado e baixo. Qualquer assunto, sob as mais variadas formalizações, pode originar alta poesia.

Dentre os temas de Manuel Bandeira, o cotidiano e seus desdobramentos recebem atenção obrigatória da crítica. Sua obra é um painel verossímil de faces do Brasil. Alguns poemas, como quadros, parecem congelar uma cena do filme maior que é a realidade que os tenha motivado. Mesmo quando enquadra movimentos ou imagens *à la surréalisme*, há sempre harmonia e unidade. Ou seja, na base, seus poemas fixam cenários passíveis de focalização. Nesses ambientes ordinários, humanos, sempre em linguagem permeada por usos coloquiais, podem se desdobrar reflexões sobre grandes questões. A partir do banal, indaga-se sobre a morte, o amor, o medo, a saudade, a infância, tudo condensado não raro em poucos versos.

Manuel Bandeira ensaiou uma definição de poeta em que pesava o cotidiano:

“É um abstrador de quintessências líricas. É um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos. A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha e que tudo penetra” (“Poema desentranhado”, 1966, p. 87).

Caberia ao artista da palavra significar o mundo real que decifraríamos *ad infinitum*, porque toda interpretação limita-se pelo tempo do leitor. O conceito de *desentranhamento* estipula a garimpagem do ouro poético a partir da natureza bruta. A criação parte do dado objetivo, sem o reproduzir. É preciso selecionar das ruas um tanto de material lingüístico, imagético ou narrativo: cenas ordinárias, pregões de feira, trechos de canções e de poemas ou nacos de fala. Traça-se uma realidade textual que questiona a referência (contexto) e fortalece o referencial (poema). Método diverso do praticado por Blaise Cendrars, que, ajudando a abrir os olhos dos modernistas paulistas ao dia-a-dia, pouco ultrapassa a fotografia verbal. Processo igualmente distante da *Poesia Pau-Brasil* de

Oswald de Andrade, cujos *flashes* bem-humorados não raro esfriavam a vontade de criticar o subdesenvolvimento nacional.

### PENSÃO FAMILIAR

Jardim da pensãozinha burguesa.  
Gatos espapaçados ao sol.  
A tiririca sitia os canteiros chatos.  
O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam.  
Os girassóis  
                  amarelo!  
                                  resistem.  
E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.  
Um gatinho faz pipi.  
Com gestos de garçom de restaurant-Palace  
Encobre cuidadosamente a mijadinha.  
Sai vibrando com elegância a patinha direita:  
— É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

Petrópolis, 1925

(BANDEIRA, *Libertinagem*, 1998, p. 126)

Enumerativos, cada verso encerra quase que uma única idéia. Tudo se passa rápido, como tomada cinematográfica a conduzir o foco de visão. Há dinamismo de vanguarda, embora o poeta não desapareça com adjetivos, não desvasse a sintaxe nem despreze a pontuação, como gostariam futuristas ou dadaístas. Sem fingir as realidades fracionadas em planos sobrepostos dos quadros de Picasso, fragmenta-se a narrativa ou descrição linear. Na *pensãozinha burguesa* de jardim estragado, podem até residir pessoas de procedências e ocupações várias, no entanto, elas não se personificam, são apenas “não finas”. As plantas estão humanizadas, desfilam atributos das pessoas que sequer aparecem – a

não ser o garçom que, em tese, não trabalha na pensão. (Ver Marques, “O gato a pensão”, 2008).

O gato estampa caracteres do homem, seu domesticador. Mais humanizado que animalizado, *é a única criatura fina na pensãozinha burguesa*. Personagem central, o animal exhibe a elegância do *garçom de restaurant-Palace* – com direito a expressão francesa, tique da sociedade burguesa satirizada. O verso I0 consegue ainda ser lido como alexandrino francês, com cesura na sexta sílaba. Tais índices, que lastreariam alta cultura, são responsáveis por toda a ironia. A elegância, afinal, acaba ridicularizada porquanto colada à *toilette* pública do gato.

A pensão não se mostra internamente como estada provisória, nem como local de camaradagem, onde se tenta reproduzir o ambiente da casa familiar. Como leitores, temos o jardim e o título do poema, legenda das pensões que pretendem propagar honestidade: Pensão Familiar. Segundo Roberto DaMatta, diferente das habitações coletivas, “tudo, afinal de contas, que está no espaço da nossa casa é bom, é belo e é, sobretudo, decente. Até mesmo as nossas plantas são mais viçosas que as do vizinho e amigos” (1994, p. 27). Ao abordar a pensão em seu espaço externo, o poeta prende o grotesco do espaço público. O jardim é estranho porque pertence à rua e não à residência do eu lírico. Um canteiro sem valor afetivo, desleixado, meio baldio, “jardim” só no nome. O cartão de visita em cacos da pensão está em choque com sua pretensa pose burguesa.

O estabelecimento talvez reflita a condição das cidades brasileiras que por aqueles anos se urbanizavam, conservando, no entanto, aspectos, valores e paisagens do Brasil agrário e colonial. Bandeira acautela-se frente ao novo cotidiano urbano. A pensão burguesa é desentranhada das ruas, morada das contradições, mas se mostra esvaziada de potencial humano. Mimetiza-se a tensão de uma cidade ou país mutante, em que convivem elementos de vida interiorana (gato, mato) e de urbanidade (casa comercial, garçom, restaurante). Jogados nesse universo de contrastes, sentimos a inquietação natural dos ambientes em transformação.

O retrato irônico de um mundo em transição está reproduzido, em certa medida, na forma do poema. “Pensão familiar” não abdica da sintaxe e pontu-

ação tradicionais; recria, porém, a linguagem coloquial com novos recursos visuais. O núcleo desse movimento é o verso harmônico formado pelos versos 05, 06 e 07. No centro do poema, com espacialização *sui generis*, o acorde propõe novidade rítmica; irradia o amarelo do sol por todo o cenário; brinca com a inteligência do leitor habituado à metrificação e estrofação de praxe.

Metáfora da atitude malandra frente à realidade, o gato retém algo de provinciano como a cidade e seus moradores, mas sofre como os homens as transformações da modernização. Seus gestos são instintivos, não obstante maquinais, medidos, conformados aos códigos de boas maneiras, como o serviço ritual do garçom, coadjuvante desta que é uma das atividades de *status* para o burguês: comer fora em *restaurants*. A comparação entre gato e garçom satiriza a profissão do segundo, lembrado menos pela essência humana do que pela semelhança gestual com o animal.

Semelhante a tantos outros, Manuel Bandeira finaliza este poema com travessão, como se “falasse” a conclusão. É o golpe final da ironia face ao cotidiano e aos valores novos e já estacionários da pequena-burguesia. “Pensão familiar” resolve-se numa afirmação taxativa. Seria difícil manter o encanto depois do juízo cortante: *é a única criatura fina na pensãozinha burguesa*.

## ~ Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins 1974.
- \_\_\_\_\_; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_. A Escrava que não é Isaura. In *Obra Imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ATHAYDE, Tristão de. Vida literária: vozes de perto. In Ancona, Telê Porto (Org.). *Manuel Bandeira: Verso e Reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record/Altaya, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record/Altaya: 1998.
- \_\_\_\_\_. Poesia e verso. In *De Poetas e de Poesia*. Rio de Janeiro: Tecnoprint/Edições de Ouro Culturais, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Os Reis Vagabundos e Mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1921.
- CAMPOS, Haroldo de. Bandeira, o desconstelizador. In *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL/MEC, 1980.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 27.
- FARIA, Otávio de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1936. Ou São Paulo: Metal Leve, 1986. Edição fac-similar em comemoração ao centenário de nascimento do poeta.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In *Manuel Bandeira, Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.
- MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a Música*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2008.



Pro Lúcio Foz,  
fora a 27 de maio de 1944,  
ofício nº 0.  
Lúcio  
Foz, 1944

Lúcio Cardoso

# Lúcio Cardoso, 40 anos depois

RACHEL JARDIM

Contista, romancista, crítica, ensaísta, membro do PEN Clube, Prêmio Luíza Cláudio de Souza (1980). Autora, entre outras obras, dos livros de contos *Cheiros e Ruídos* (1974) e *A Cristaleira Invisível* (1982) e dos romances *Inventário das Cinzas* (1980) e *O Penboar Chinês* (1985).

Quarenta anos da morte de Lúcio Cardoso parece ser pouco tempo em relação ao silêncio que se faz sobre ele. Enquanto vivo, sua personalidade, forte demais, se sobrepunha à sua obra: belo, inspirando grande paixão às mulheres, inclusive a não menos bela Clarice Lispector, homossexual de aparência absolutamente masculina, freqüentava o salão da então musa ipanemense, Liliane Lacerda de Menezes (personagem saída de Scott Fitzgerald), onde copos de *baccarat* eram atirados para o alto depois de usados, ao mesmo tempo que os ambientes sombrios do cais do porto em companhia de marinheiros. Tudo isso lhe dava uma aura irresistível. A *Crônica da Casa Assassinada*, escrita numa época (1959) em que se levava literatura absolutamente a sério, escapava dos padrões literários vigentes e, como seu autor, foi considerada uma peça extravagante, exagerada e, para alguns críticos, mal escrita. Pouco se escreve sobre ela, assim como pouco se escreve sobre *A Menina Morta* (1954), de outro mineiro, grande criador de *atmosferas* como Lúcio mas, ao con-

trário deste, de um catolicismo praticado e de um comportamento social marcado pela solidão. Lúcio, depois de doente, semiparalisado, voltou-se para a pintura abstrata, criando com as cores *atmosferas* poéticas. Cornélio Pena, da mesma forma, transfere para uma linguagem visual figurativa os seres e objetos que inventa, envolvendo-os no denso clima de suas obras literárias. Tanto Lúcio quanto Cornélio ocupam lugar singular na literatura brasileira e mineira. *A Menina Morta* e *a Crônica da Casa Assassinada* são produtos de dois temperamentos afins, de duas visões de mundo semelhantes, de duas procuras de Deus, de duas linguagens subterrâneas e de duas vidas absolutamente opostas. Ambos sem engajamentos políticos ou experiências lingüísticas, arrebatando, contudo, certo tipo especial de leitor que os lê e relê até hoje.

Lúcio teve sua *Crônica da Casa Assassinada* transposta para o cinema, em filme dirigido por Paulo César Sarraceni, no qual os personagens usam a linguagem marcadamente literária do livro, o que nos faz pensar num outro *filme de atmosfera* e de linguagem literária: “Os Inocentes” (*The Turn of the Screw*), tirado do livro de Henry James, dirigido por Jack Clayton, com roteiro de Truman Capote. Outros tempos, outro mundo. Respirava-se literatura.

Em 1982, a editora Nova Fronteira, sob a égide de Pedro Paulo de Sena Madureira, edita o livro *Poemas Inéditos*, de Lúcio Cardoso, e Mário Carelli publica, na França, em 1988, *Corcel de Fogo*, biografia do escritor, com análise literária de sua obra. Essas são, que eu saiba, as últimas manifestações publicadas em livro sobre Lúcio Cardoso. A partir de então, é praticamente ignorado na imprensa e nos meios acadêmicos.

Sem reedições periódicas, fora dos catálogos das editoras e da relação de escritores brasileiros estudados nas universidades, objetos de dissertações de mestrado e teses de doutorado, o fantasma de Lúcio continua, entretanto, assim como o de Cornélio Pena, sobrevoando a literatura brasileira. Assenta para eles esse papel de *assombração*. É a sua forma de sobrevivência.

Em dezembro de 1979, por ocasião da reedição de *Crônica da Casa Assassinada*, a imprensa (mas não os meios acadêmicos) deu grande destaque ao escritor. No Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*, junto com uma entrevista com



Maria Helena Cardoso, aparece o texto de minha autoria intitulado “Lúcio Cardoso: Paixão de Minas”, reproduzido pelo Suplemento Literário do jornal *Correio do Povo*, em Porto Alegre, em 28-07-1982, na coluna de Patrícia Bins, quando da publicação dos poemas inéditos de Lúcio, pela editora Nova Fronteira.

Transcrevo a seguir meu texto, a meu ver, de incontestável atualidade:

### LÚCIO CARDOSO: PAIXÃO DE MINAS

Há quem diga que Guimarães Rosa, escritor extrovertido, não retrata a alma de Minas Gerais. Não estamos de acordo: há nele uma metafísica que é inequivocamente mineira, seus personagens revestem-se de transcendência, existe nos seus heróis uma espécie de sentimento do mundo ou da morte que os torna distintos das figuras meramente heróicas da literatura regional brasileira.

Já Lúcio Cardoso, sobre quem parece pairar uma nuvem de isolamento, é cristalinamente, um escritor mineiro, apesar de exprimir esta mineiridade de forma muito pessoal.

O espírito de Minas, que no berço tomou posse de sua alma, é um espírito luciferino, *espécimen* da falange celeste, comumente exorcizada naquelas montanhas pela ironia. Sabemos que há anjos tortos que se encarnam em poetas dessas bandas (e até no seu escultor maior), mas a prosa mineira está mais para o lado do angelical (sonso) do que para o demoníaco. Os escritores mineiros nunca ultrapassam o limite da contenção, e mesmo Drummond, que fez de Minas um país não muito ameno, pasto de almas seladas pela sua procura insatisfeita como território mítico, até quando se aventura no erotismo, não ultrapassa o exato senso da medida montanhesa.

O fato de Lúcio Cardoso ter abandonado o senso da medida, se o faz especial, não o faz menos mineiro. E cabe aí a sua comparação com uma escritora também muito peculiar, tomada do mesmo desmedimento, aparentemente em desacordo com as suas origens: Emily Brontë. Em *O Morro dos*

*Ventos Uivantes*, como na *Crônica da Casa Assassinada*, o mesmo sentimento exacerbado, a mesma falta de senso de humor, a trama psicológica destituída de qualquer preocupação de senso comum e, sobretudo, a criação de uma atmosfera que avassala o leitor. A diferença maior entre os dois romances fica por conta do caráter mineiro: a permanente necessidade de reflexão dos personagens, as paixões intelectualizadas e a constatação da existência do mal no livro de Lúcio. Pergunta-se: Emily Brontë pode ser considerada uma escritora menos inglesa do que Dickens, será o seu Heathcliff um herói menos inglês do que Pickwick? A nós parece que toda a Inglaterra está contida naquele morro uivante.

Estamos diante de dois romances de possessão. Na *Crônica da Casa Assassinada* os personagens e as situações são incomedidos. O incesto, que preservou os bens e o sangue de tantas famílias mineiras, adquire aqui a sua dimensão mais condenável, a de mãe e filho. O personagem homossexual, obeso, exageradamente pintado e vestindo as roupas de sua mãe morta, acua-se dentro das quatro paredes de seu quarto. O homossexualismo, tema ausente da literatura mineira e apenas sugerido por Fernando Sabino em *O Encontro Marcado*, é tratado por Lúcio apoteoticamente. Será ele, por tudo isso, um escritor menos mineiro? Não, diríamos que é o romancista do desvario mineiro e que alguns de seus personagens, não os malditos, mas os quase triviais, como a governanta Betty (versão mineira da Nelly, de *Wuthering Heights*), como o padre, o médico, o farmacêutico, têm momentos de reflexão nos quais está contida toda a alma de Minas.

Mas, se escritores mineiros emigrados para o Rio aqui se agruparam e constituíram núcleos de mineiridade, Lúcio comportou-se sempre como um proscrito, levantando contra Minas (Demétrio, no seu livro) o punho crispado. E, no entanto, ninguém expressou melhor do que ele a sua terra e a sua gente, sua vida foi tão marcada pelas origens que o seu desejo de desmedir-se esbarrou sempre na atávica contenção do seu povo; e se finalmente a doença o tolheu, não é difícil concluir que ele a procurou pela vida afora, como uma forma de apaziguar-se.

Pode-se avaliar a grandeza de um escritor pela sua maior capacidade de se deixar possuir pela literatura. Lúcio foi isso: um homem tomado pela literatura. Vivendo em Ipanema e convivendo com seres triviais, ninguém jamais conseguiu desviá-lo de suas paixões: Minas e a literatura, a primeira transfigurada pela segunda.

Sendo no Brasil o escritor que melhor soube criar o romance de atmosfera (só Cornélio Pena pode talvez lhe ser comparado), Lúcio está na mesma linha de um Thomaz Hardy, de um Julien Green, de um Mauriac, romancistas hoje pouquíssimo lidos aqui. A atmosfera avassaladora não o faz descuidar, em nenhum momento, do texto, um dos mais densos, ágeis e belos de toda a língua portuguesa, marcado por um ritmo que não se deixa esmorecer nunca.

A *Crônica da Casa Assassinada* é um dos grandes momentos da literatura, em qualquer língua, em qualquer época. Se algum dia se esquecer o verdadeiro significado da literatura, se algum dia ela for considerada uma forma anacrônica e inviável dentro da trivialidade e da rasura da vida moderna, ali estará um exemplo vivo do seu poder, de sua capacidade de desvendar a alma humana.



# De “Era uma vez” a “para sempre”

☞ UMA LEITURA SEMÂNTICO-SIMBÓLICA DE  
DUAS VERSÕES, CORRENTES NO NORDESTE  
BRASILEIRO, DA “GATA BORRALHEIRA”,  
CONTO DITO PARA INFANTE.

TERESINHA MARINHO

*Nenhum conhecimento do real será mais lúcido e forte do que a sabedoria coletiva, tão propícia à expressão da poesia. Mesmo depois de lavrado em muitos campos, lavado em muitas águas e fermentado em muitos cadinhos, o conto mitológico tem o dom de conservar sabores primevos, um quê de recém-nascido. É que existe dentro dele uma crença, uma afirmação, uma necessidade vital, um dado de cultura em busca de integração, um valor psíquico em vias de renovar-se, pois que fundamental ao ser humano.*

**Henriqueta Lisboa\***

Bacharel e licenciada em Letras Neolatinas pela Faculdade de Filosofia de Pernambuco – Universidade de Recife. Fez especialização em Língua Portuguesa pela Faculdade Nacional de Filosofia – Universidade do Brasil e Curso Superior Livre de Crítica Textual – Instituto Nacional do Livro.

\* Literatura oral e literatura infantil. *Cadernos da PUC/RJ*. Literatura infantil. Rio de Janeiro, 33, 1980 (Série Letras – 08/80).

## I

Perrault, no século XVII, já reconhecia que os contos tradicionais da ancianidade possuíam uma riqueza que deveria ser preservada. Hoje dizemos que manifestam impulsos naturais do homem em contato com a natureza e com a realidade que o cerca.

Neles, que surgiram e permanecem em vários pontos do globo terrestre, podemos encontrar indicações de fenômenos universais que se referem a uma cosmovisão da criação e da criatura. Segundo Jung, os contos de fadas “encenam dramas da alma com materiais pertencentes em comum a todos os homens” e “pertencem ao mundo arquetípico”. É esse o motivo por que seus temas aparecem em locais distantes da Terra e em épocas diferentes, com pequenas variações.

Exatamente esse é o caso do conto da “Gata Borralheira”, ou “Maria Borralheira”, difundido em Portugal e no Brasil, e coletado por Charles Perrault. É a “Cendrillon” da França, a “Cinderella” ou “Gatta Cenerentola” da Itália, a “Aschenbrodel” da Finlândia, a “Aschenputtel” da Alemanha, a “Popielucha” da Polônia, a “Pelendrusis” da Lituânia, a “Popelusa” da Hungria, a “Popepezka” da Bulgária, a “Staetopouta” da Grécia, a “Cenicienta” dos países de língua espanhola, além de versões de outros países que não são citados aqui para abreviar essa enumeração. Mencionamos ainda, no entanto, a variante chinesa, anterior à era cristã, por sua conotação erótica. A “Almofadinha de ouro” e o “Bicho de Palha”, que analisaremos a seguir, pertencem, portanto, a um ciclo temático universal e foram recolhidas no Nordeste brasileiro por Luís da Câmara Cascudo, que as ouviu da boca de Lourença Maria da Conceição, velha ama de sua mulher, Dahlia Freire Cascudo.

## II

A “Almofadinha de ouro” é a história de uma *menina* “muito bonita e graciosa” que perdeu a mãe, e o pai casou-se uma segunda vez com uma viúva que tinha uma filha. Na ausência do pai, a madrasta obrigava a *mocinha* a

fazer trabalhos pesados e limpar o galinheiro e a estrebaria. De tanto sofrer, perdeu a paciência e resolveu fugir daquele *purgatório*. Antes de assim proceder, *rezava* todas as noites para *Nossa Senhora*, que era sua *madrinha*. Nossa Senhora apareceu-lhe sob a forma de uma *velhinha*, no *caminho do rio* onde ia lavar roupa, e deu-lhe uma almofadinha de ouro *encantada*. A almofadinha fora dotada de poderes por *Deus*. A *moça*, “para não causar suspeitas e despertar maldades”, passou a andar suja e maltrapilha. Só conseguiu trabalho para tratar de galinhas e porcos, e dormia num quartinho escuro, no fundo do quintal do palácio. Foram anunciados três dias de festa, e as moças da cidade desejavam que o príncipe escolhesse uma delas para casar. A moça, sozinha, *tomou banho*, *penteadou-se* e pediu à almofadinha de ouro que lhe desse um vestido *cor do campo com suas flores* e uma carruagem com criados. Foi à festa e o príncipe só dançou com ela. Recebeu um *anel* de presente do príncipe e perto da meia-noite fugiu, voltando para casa. O vestido e o carro desapareceram. No segundo dia se repete a mesma coisa. Pede então um vestido *cor do mar com todos os seus peixinhos*. O príncipe fica encantado, dançando, *servindo-a* e conversando. Dá de presente à moça uns *brincos*. No terceiro dia o vestido era da *cor do céu com todos os seus astros*; a “moça encandeiava a vista pelo brilho das jóias” e recebeu de presente um *colar* do príncipe. O príncipe adoeceu de paixão, trancou-se no quarto, onde só entrava a *princesa-velha*, sua mãe. A moça pediu para fazer um bolo para o príncipe doente e no primeiro que fez colocou o anel que recebera dentro da massa. O príncipe, ao encontrar o anel, comeu todo o bolo e pediu outro bolo feito pela mesma pessoa. O segundo bolo foi com a *pulseira* [sic], que o príncipe também encontrou na massa do bolo, e o terceiro foi com o *colar*. Certo de que encontrara a moça encantadora do baile, o príncipe pediu à sua mãe que mandasse ao seu quarto a pessoa que fizera os três bolos. A moça subiu a escada e apresentou-se com a almofadinha de ouro na mão e, ao bater na porta do quarto do príncipe, pediu que lhe aparecesse o vestido do terceiro dia da festa. O príncipe ficou bom e chamou pela mãe para mostrar a moça, que estava mais bonita que nas noites dos bailes. Casaram-se e *foram muito felizes até a morte*.

Em “Bicho de Palha”, um viúvo que tinha uma filha *mocinha* e linda casa-se pela segunda vez. A *madrasta* logo antipatiza com a enteada, *Maria*, e passa a odiá-la quando tem uma filha. *Maria* era obrigada, na ausência do pai, a fazer serviços rudes e pesados e alimentava-se pouco e em pequenas quantidades. A moça consolava-se *rezando* e chorando. No caminho do rio, onde ia lavar roupa, sempre encontrava uma *velhinha* muito boa. A velhinha animava-a com palavras doces. Como a situação se agravasse, resolveu deixar a casa e ir trabalhar longe daquele *inferno*. *Confessando* sua idéia, a *velhinha* “aconselhou-a muito, deu-lhe a bênção e, na despedida, tirou uma varinha, pequenina e *branca como prata*, dizendo: “– Leva esta varinha, *Maria*, e quando estiveres em perigo, desejo ou sofrimento, deves dizer: ‘minha varinha de condão, pelo condão que Deus te deu, dá-me’. E tudo sucederá como pedires.” *Maria*, obedecendo ao conselho da velhinha, fez uma capa de palha trançada com capuz, deixando espaço para olhar em torno. Vestiu a capa e foi procurar emprego. Conseguiu-o num palácio para “*lavar salas, corredores e escadas, e limpar os aposentos da criadagem*”. Por sua roupagem só a chamavam de Bicho de Palha. O palácio era de um *príncipe moço* que morava com sua *mãe*. Bicho de Palha logo se apaixonou pelo príncipe e rondava-o discretamente, esperando que a mandasse executar alguma ordem. Iam-se realizar *três* dias de festa e, no primeiro deles, o príncipe pediu-lhe uma *bacia com água*, com a qual lavou o rosto. Todos foram para o baile e Bicho de Palha, em seu quartinho escuro, pegou da varinha e “comandou”, como a velhinha lhe ensinara. Pediu uma *carruagem de prata* e um vestido da *cor do campo com todas as suas flores*. Apareceu-lhe uma vestimenta completa, do *diadema aos sapatinhos*. O príncipe só dançou com ela e perguntou-lhe onde residia. *Maria* respondeu-lhe que morava na *Rua das Bacias*. À meia-noite fugiu na carruagem, deixando o príncipe inconsolável. No dia seguinte muitos criados foram mandados para procurar a *Rua das Bacias* e não a encontraram. De tarde, o príncipe pediu-lhe uma *toalha*. À noite Bicho de Palha foi ao baile com um vestido da *cor do mar com todos os seus peixinhos*, numa *carruagem de ouro*. O príncipe não saía de junto dela e insistiu por seu endereço. *Maria* respon-



deu-lhe que se havia mudado, naquele dia, para a *Rua das Toalhas* e, perto da meia-noite, fugiu na carruagem, que partiu *como um relâmpago*. No terceiro dia, o príncipe pediu-lhe um *penete*, e à noite Maria recebeu, com o poder da varinha de condão, uma *carruagem de diamantes* e um vestido da *cor do céu com todas as suas estrelas*. O príncipe só ficou perto dela, “como uma sombra, *servindo-a* e perguntando tudo, doido de amor”. Bicho de Palha disse-lhe que se havia mudado *definitivamente* para a *Rua dos Pentes*. Ao fugir, cerca de meia-noite, na sua carruagem, que partiu *como um raio*, Bicho de Palha perdeu um *sapatinho*. Um criado achou-o e levou-o ao príncipe. A *Rua dos Pentes* não foi encontrada, e os criados andaram *rua acima e rua abaixo*, calçando o sapatinho nos pés das *moças* e das *velhas*. Finalmente voltaram ao palácio e experimentaram “os chapins” nas empregadas e amas. Bicho de Palha, com a varinha na mão, pediu que, por baixo de sua roupa habitual, aparecesse o vestido da terceira noite de festa. O sapatinho coube-lhe perfeitamente. Ela, então, mostrou o outro pé que calçava o sapatinho igual e, ao cair-lhe a vestimenta de palha, apareceu “*com o vestido da cor do céu com todas as estrelas, o diadema com a lua de brilhantes*, tudo rebrilhando como as próprias estrelas do firmamento”. O príncipe abraçou-a e chamou pela *mãe* para conhecer sua futura nora. Bicho de Palha contou sua história e a varinha de condão desapareceu, uma vez que se cumprira a vontade da velhinha, que era *Nossa Senhora*. Casaram-se e foram *muito felizes na Terra*.

### III

Essas duas versões aparecem publicadas em *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo (Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1976). Em alguns passos serão cotejadas com uma variante da “Gata Borracheira” que aparece em *Os Mais Belos Contos de Fadas de Grimm*, tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros (Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1968). Verificamos nas três versões um contato direto com a natureza. E na “Almofadinha de ouro”, o elemento encantado é uma almofadinha; na versão da “Gata Borracheira”, acima mencionada,

são pombos que ajudavam a menina a catar os grãos, tarefa dada pela madrasta, e serviam como elemento mágico para satisfazer os desejos da personagem. A etimologia de almofada nos leva ao árabe *al-mukbaddâ*, “coxim, travesseiro” (Antenor Nascentes, *Dicionário Etimológico Resumido*. Brasília: INL/MEC, 1966). O dicionário de Correia de Lacerda (posterior a 1872) nos ensina que a palavra deriva de *kbaddon*, “a face sobre a qual nos recostamos no travesseiro quando dormimos; *alma*, de *al*, artigo, e *mâ* ou *mo*, ‘logar’, travesseiro em que se reclinava a cabeça na cama, ou coxim para estar sentado”. É, portanto, o objeto no qual reclinamos a cabeça para descansar ou que nos serve de encosto; favorece-nos com o repouso. Ainda hoje ouvimos a expressão popular quando alguém quer se aposentar: “quero me encostar”. O vocábulo pombo (do latim *palumbus*) está carregado de um caráter religioso. O Espírito Santo, uma das pessoas da Santíssima Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito Santo –, é simbolizado pelo pombo. É também uma ave, ser livre que voa pelo espaço, e sinal de liberdade. Representa ainda a pureza, a simplicidade, a paz e a harmonia, e a alma do justo. Em “Bicho de Palha”, o elemento mágico é a conhecida varinha de condão da fada (do latim *fata*, pl. n. de *fatum*, “fado, destino, predição”), “deusa do destino”, a qual simboliza o falo, o órgão masculino. Vale aqui referir a veneração ao falo, por muitos povos antigos – no Oriente, na Grécia, em Roma, no México e Peru, e no Taiti – e outros ditos primitivos, como símbolo da natureza criadora. Nas festas consagradas a Dioniso e Príapo, o culto fálico atingiu grande popularidade. Na antiga Ática, nas dionísias campestres, realizavam-se procissões em que eram solenemente transportados falos enquanto a multidão entoava cânticos. O escravo negro e o branco colonizador trouxeram para o Brasil manifestações de origem fálica, como certos gestos e amuletos oriundos da África. Os pequenos falos de chifre, vendidos no interior do Nordeste, são usados escondidos para que seus poderes mágicos surtam efeito em seus portadores. É difundida a crença de que trazem virilidade e irresistível encanto ao seu possuidor com relação ao sexo feminino. A varinha, diminutivo de vara (do latim *vara*, “pau que sustenta tábua ou andaime”, “estaca”), simboliza também o poder, a clarividência dos homens. É considerada

instrumento mágico em várias culturas. A fada, por sua vez, simboliza os poderes do espírito e da imaginação. É a mensageira de outro mundo. Tem origem nas três Parcas romanas e associa-se ao ritmo ternário água/terra/céu. Nas três versões e ainda na “Cinderela”, a menina perdeu a mãe e o pai casa-se novamente. A personagem central tem, portanto, uma madrasta, irmã(s) de um segundo casamento e o pai ausente por períodos longos. Nas variantes populares, a mãe perdida está representada pela figura de Nossa Senhora, a mãe de Cristo, o filho de Deus feito homem, e, portanto, a mãe de todos os homens. Ela encarna também a figura da madrinha. Etimologicamente o vocábulo mãe vem do latim *mater*, através do arcaico *madre*. O fonema *m* inicial, uma das labiais logo pronunciada pelo bebê, aparece na forma vocabular correspondente em várias línguas (grego, *meter*; sânscrito, *mada*, *mata*, *madra* ou *medra*; persa, *madar*; egípcio, *may* ou *mau*; etc.). Madre é também em português a irmã religiosa que se consagra a Deus, reiterando uma união entre o homem e o Cristo e reforçando a figura de Nossa Senhora num plano terreno. Mais ligado ainda à Terra temos o mesmo vocábulo, numa acepção antiga e popular, significando “útero, matriz”, sentido também existente em muitas outras línguas. Ainda hoje, nas camadas populares, mesmo urbanas, encontramos o emprego do vocábulo nessa acepção —“a madre do corpo”, como também “mãe-do-corpo” e “mãe-da-barriga”, referindo-se ao útero e à placenta. O órgão seria a grande mãe, aquele que gera e protege, fonte da vida.

O vocábulo madrasta vem do latim *mater*, “mãe” + *ater*, *atra*, “mau, má”, segundo Correia de Lacerda. Antenor Nascentes e Caldas Aulete dão sua formação como “pejorativo de *mater*”. Madrinha vem do latim *matrina*, diminutivo afetivo de *mater*. É aquela que promete servir de mãe, figuradamente “a que protege”. Então, nas versões tradicionais, Nossa Senhora encarna a figura da mãe e a da que protege, que a substitui. Como protetora e mensageira de outro mundo, vai coincidir com a figura da fada no conto da “Cinderela”.

Nas versões da “Cinderela” iriam realizar-se três dias de festas, às quais todos iriam, como participantes ou assistentes. O três é universalmente considerado o número fundamental e sugere várias associações. Para os chineses é um

número perfeito, expressão da totalidade, do acabamento. O homem, filho do céu e da Terra, completa a grande tríade. Para os cristãos é o acabamento da unidade divina: Deus é Um em Três Pessoas. Expressa uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo ou no homem. O número três é o número do céu; o tempo é triplo – presente, passado e futuro. O nosso planeta é constituído de terra, mar e ar. Nas tradições iranianas, o três tem sempre um caráter mágico-religioso. Para Jung, refere-se ao plano divino, enquanto Freud vê no número três um símbolo sexual. Os reinos da natureza são três e foram três os reis magos que levaram ouro, incenso e mirra ao Menino nascido na manjedoura, sobre a palha (a palha serve para o disfarce da personagem em uma das versões). Fé, esperança e caridade são as três virtudes teológicas. E o Diabo tem como instrumento de defesa e tortura o tridente. Na literatura para jovens e crianças temos as aventuras dos três mosqueteiros, a história dos três porquinhos, os heróis do nosso querido *Tico-Tico*, Chiquinho/Jagunço/Benjamin; Zé Macaco/Faustino/Baratinha; Pandareco/Pára-Choque/Vira-Lata; Kaximbown/Pipoca/Barão de Rapapé e ainda Reco-Reco/Bolão/Azeitona, os atuais Mônica/Cebolinha/Cascão. Cecília Meireles, em *Ou isto, ou Aquilo*, inseriu o poema “As meninas” (Arabela, Carolina e Maria).

Nas variantes populares da “Cinderela” são três os vestidos pedidos pela personagem para ir ao baile, e também três os presentes ganhos – anel, pulseira, colar ou brinco – ou os pedidos feitos pelo príncipe ao Bicho de Palha. No primeiro dia de festa, a personagem pede um vestido cor do campo com suas flores; no segundo, um cor do mar com todos os seus peixinhos; e no terceiro, um cor do céu com todos os seus astros (ou estrelas). Temos aí explicitamente referidos os três elementos da natureza – terra, mar e ar. O quarto elemento, o fogo – elemento da natureza e da cultura – estaria presente na “Gata Borralheira” (borralho, “braseiro amortecido e coberto de cinzas”) e na “Cinderela” (em francês o conto denomina-se “Cendrillon”, de *cendre*, “cinza”) através da cozinha, lugar em que o fogo necessariamente está presente. A Cinderela, a Gata Borralheira, Maria ou a moça aparecem nas histórias sempre sujas, realizando tarefas rudes e às ve-

zes cobertas de cinza. O Bicho de Palha, “através dos orifícios de sua máscara, olhara o príncipe e o amava sinceramente”. O príncipe, por sua vez, apaixonou-se pela formosa jovem e em uma das versões tradicionais adoece de amor. O quarto elemento se encontra, então, nessas versões analisadas, representado, figuradamente, pela paixão.

As flores são um símbolo feminino, passivo. Representam a figura arquetípica da alma. Os peixes simbolizam a água, a vida e a fecundidade. No Extremo Oriente representam a união. Para os cristãos, aludem ao batismo. As estrelas são fonte de luz. Seu caráter celeste faz simbolizar o espírito, particularmente o conflito entre as forças espirituais (de luz) e as materiais (das trevas). São faróis que projetam luz sobre a noite do inconsciente. A Estrela d’Alva simboliza o princípio da vida. Foi uma estrela que guiou os três reis magos até o local onde nasceu Cristo. No Antigo Testamento e no Judaísmo, as estrelas obedecem às vontades divinas e as anunciam. Quando o Bicho de Palha é reconhecido pelo príncipe, ao calçar o sapatinho que lhe coube perfeitamente, cai-lhe a capa de palha e aparece “a moça formosa dos três bailes, com o vestido cor do céu, com todas as estrelas, o diadema com a lua de brilhantes, tudo rebrilhando como as próprias estrelas”. A Lua simboliza a dependência e o princípio feminino, a transformação e o crescimento, a periodicidade e a renovação. É o símbolo dos ritmos biológicos, do tempo que passa. E também do conhecimento indireto (reflete a luz do Sol), do sonho e do inconsciente, como ainda dos valores noturnos. Evoca metaforicamente a beleza e a luz nas trevas.

As pedras e os metais preciosos estão presentes nas versões tradicionais que correm na boca do povo no Nordeste do Brasil. O nome de um dos contos é “Almofadinha de ouro” (ouro, do latim *aurum*, francês *or*, egípcio *horus*, “nome do dia ou do sol diurno”). O bolo que a “moça” prepara para o príncipe é dourado e a carruagem em que vai ao baile no segundo dia de festa é de ouro. Para os gregos, o ouro simbolizava fecundidade, riqueza, dominação. Para outros povos antigos, a imortalidade e a perfeição. Nos ícones bizantinos, o fundo dourado reflete a luz celeste. Simboliza também a vibração original

materializada do espírito de Deus, palavra e água, verbo fecundante e o fogo purificador. A carruagem do primeiro dia de festa é de prata, e também “branca como prata” é a varinha com a qual Nossa Senhora presenteia Maria. A prata (do provençal *plata*, “lâmina de metal”) se associa à Lua. Pertence à cadeia Lua-água, princípio passivo, feminino, lunar, aquático. É o símbolo da pureza e da água purificadora. Representa a sabedoria divina (o que fica muito próprio para a varinha mágica). Para outros povos é o objeto de todas as impurezas e males que provoca, assim como o aviltamento da consciência. A terceira carruagem era de diamantes (do grego *adámas*, latim *adamante*, “indomável, intratável”, por sua dureza). O diamante, carbono puro cristalizado e, portanto, combustível, é o símbolo da limpidez, perfeição, dureza e luminosidade. Simboliza também a sabedoria universal, a incorruptibilidade e a realidade absoluta. Segundo tradições européias ocidentais, expulsa os animais selvagens, os fantasmas, os bruxos e todos os terrores da noite. Nos contos populares os diamantes associam-se à sabedoria ancestral. Na arte do Renascimento simbolizavam a igualdade da alma, a coragem diante da adversidade, o poder de liberar o espírito de toda a crença, a integridade do caráter, a boa-fé.

Em “Almofadinha de ouro”, “a moça encandeiava a vista pelo brilho das jóias”. Está dicionarizada a forma encandear (de *en+candea+ar*, figuradamente “deslumbrar [a vista], estontear, alucinar, cegar”), porém mantivemos o vocábulo grafado com *i* por haver a possibilidade de indicar pronúncia própria do falar popular do Nordeste, no sentido de ofuscar. As jóias brilhavam tanto que cegavam aqueles que olhavam a moça. As jóias evocam paixões e ternuras que têm qualquer coisa de maternal e protetor. São substitutas ou figuras da alma e representam as riquezas desconhecidas do inconsciente.

A personagem que em “Almofadinha de ouro” é referida no início como menina passa, em seguida, a ser designada por moça, o que indica uma mudança de estágio em seu desenvolvimento físico e, portanto, uma ultrapassagem de etapa: de criança a jovem. Lembramos que os significados de menina e moça opõem-se no português de Portugal e no do Brasil, assim como o de rapariga. Nessa mesma versão, o príncipe presenteia a moça no primeiro baile com um

anel, no segundo com uns brincos (mais adiante a informante refere-se a pulseira, fato corrente em histórias transmitidas oralmente ou mesmo em folhetim) e, no terceiro, com um colar. Todas essas jóias têm a forma de um círculo, de um elo. O vocábulo anel vem do latim *anelus*, por *anulu*, diminutivo de *anus* ou *annus*, “círculo e ano, revolução circular anual aparente do Sol na elíptica”, mesma etimologia de ânus. Pulseira tem formação vernácula, de pulso (do latim *pulsus*, “latejo, dilatação e contração alternada das artérias; indício de sentimento”) mais sufixo *-eira*. Pulso é também a região do corpo humano que une o antebraço à mão. Colar tem sua origem no latim *collare*, “do pescoço”, também parte do corpo humano que une a cabeça (sede da razão) ao tórax, onde se situa a sede (figuradamente) do sentimento. Merecem aqui referência os colares das comendas e ordens como elementos de dignidade.

Primeiramente pareceu-nos que o vocábulo brinco estaria fora da área semântica do círculo, elo. Relacionávamos a forma da jóia com o pingente. No entanto, ao verificarmos sua etimologia, vimos que não se afasta desse campo semântico. O vocábulo vem do latim *vinculu*, “laço”, através das formas *vinclu*, *vincro*, *vrinco*, “espécie de aro para a orelha, anel”. Antenor Nascentes registra que passou a designar um objeto circular, um arco para meninos se divertirem, originando a forma verbal brincar. Em inglês brinco tem a forma *earring* (*ear+ring*), “anel de orelha”. O anel simboliza uma aliança, uma comunhão, um destino associado. No Cristianismo é o símbolo de uma ligação fiel, livremente aceita. A freira (madre) usa o anel para simbolizar o casamento místico com Deus. Em lendas irlandesas e contos populares bretões, serve como meio de reconhecimento.

Em “Bicho de Palha”, que se associa no disfarce a “Pele de asno” e no uso da varinha de condão e do sapatinho a “Cinderela”, podemos identificar um verdadeiro rito de passagem em que os dois jovens – o príncipe (e não rei) e Maria – preparam-se em três etapas sucessivas para assumir um outro estado, sempre “amadrinhados” por um ser mais velho e dotado de poderes extraterrenos; no caso das versões populares, pela mãe do príncipe – a princesa-velha – e por Nossa Senhora, que aparecia à moça sob a forma de uma velhinha. Rela-

cionamos aqui o nome Maria, dado à personagem em “Bicho de Palha”, ao nome de Nossa Senhora. Assim a mãe do Cristo vai equivaler à fada em outras variantes, como na história da “Cinderela”. O príncipe, no primeiro dia, pediu a Maria, disfarçada em sua veste de palha, que lhe trouxesse uma bacia com água. No segundo dia, uma toalha e no terceiro, um pente. Temos aí todo um ritual de purificação em que a água e a toalha servem para lavar e tirar as impurezas. Foi com a água do Rio Jordão que João Batista batizou Jesus, e é com a água que os padres batizam as crianças, fazendo-as passar de criaturas a filhos de Deus. Na Índia, ainda hoje, o Rio Ganges é sagrado. Uma das partes da missa, ritual da Igreja Católica, é o Lavabo, momento em que o sacerdote lava e enxuga as mãos, purificando-se para tocar no pão que se tornará corpo de Cristo. Também na Semana Santa realiza-se o rito do Lava-Pés, na quinta-feira, durante a celebração da instituição da Eucaristia. A água simboliza três temas: fonte da vida, meio de purificação e regeneração. É o símbolo da fertilidade, pureza, sabedoria, graça e virtude. Simboliza a fecundação da Terra e seus habitantes, e a da alma. É também o símbolo das energias inconscientes, de motivações secretas e desconhecidas. Lembramos que a personagem encontra a velhinha no “caminho do rio”, quando ia “lavar roupa”. Caminho do rio, caminho da vida, fluir da água que leva a algum destino.

O vocábulo bacia (de etimologia controvertida) também designa uma cavidade óssea do esqueleto humano onde se localiza a “madre do corpo” (pelve). A toalha está relacionada aos ritos sacramentais da purificação e na Igreja Católica cobre o altar e é usada pelo sacerdote. Representaria o elemento religioso que sacraliza a união. Faz parte do rito batismal como veste branca, sinal dos eleitos. Poderíamos também citar algumas acepções e empregos populares do vocábulo, como a expressão corrente no interior do estado de Minas Gerais “toalha de mão de pensão de beira de estrada”, usada com relação à mulher fácil, de má fama. Pente, do latim *pectine*, possui a significação de púbis e nessa acepção é empregado por Manuel Bandeira em seu poema “Água-Forte” (*Lira dos Cinquent’anos*): “O preto no branco/O pente na pele;/Pássaro espalmando/no céu quase branco”. Caldas Aulete consigna-lhe a acepção como gíria de



“amásia” e de “rapariga airosa e de boas carnes; boa mulher” (Lisboa). Na mitologia japonesa, o pente colocado na cabeça como enfeite, objeto não utilitário, serve de meio de comunicação com os poderes sobrenaturais ou de identificação com esses mesmos poderes. Os dentes do pente representam os raios da luz celeste penetrando no ser pelo alto da cabeça. Prendendo os cabelos, figura o conjunto dos componentes da individualidade sob o aspecto de força, nobreza, capacidade de elevação espiritual.

A identificação da personagem se faz através de um código cifrado – “moro na Rua das Bacias, na Rua das Toalhas e na Rua dos Pentes”. No terceiro e último dia de festa, Maria respondeu ao príncipe “que se havia mudado para a Rua dos Pentes, definitivamente”, o que indica que havia ultrapassado a última prova e aceito o seu novo estado. A união está representada simbolicamente pelo ato de calçar o sapatinho perdido ao fugir do último baile. Sapato, do árabe *zabat*, “sola ou couro curtido de boi”, na tradição ocidental possui uma significação fúnebre. Simboliza a viagem, andar calçado, “possuir a terra”. Serve de viático e na China um par de sapatos representa a harmonia de um casal e é oferecido como presente de casamento. O sapato é o símbolo do órgão sexual feminino e o pé (do latim *pede*), do órgão masculino. Registramos aqui o brasileiro pé-rapado, que designa “homem de condição humílima, pobretão”, portanto aquele que não possui a terra. Na variante referida da “Gata Borracheira”, a madrasta manda que uma de suas filhas corte os dedos e outra o calcanhar para que o pé caiba no sapatinho. São os pombos os elementos mágicos que protegem a personagem e avisam ao príncipe, por duas vezes: “Olha, o sapatinho está sujo de sangue. Essa não é a dona dele”.

Nas duas versões populares, assinala-se o emprego do vocábulo servir (“dançando, servindo-a e conversando”; “andava atrás dela como uma sombra, servindo-a e perguntando tudo”), que recorda, no contexto, o código do amor cortês da Idade Média, em que o ideal do cavalheiro era servir à sua dama. Esse código de cortesia e honra muitas vezes, na literatura, era transposto para um plano místico em que Nossa Senhora era reverenciada como uma dama da sociedade de então.

## IV

Os contos tradicionais são repositórios de uma época remota em que os viajantes relatavam adiante as aventuras ouvidas em povoações por onde passavam. Assim se iam divulgando e sendo adaptados com os elementos próprios de cada grupo social e transmitidos oralmente aos seus membros, acrescidos ou diminuídos de detalhes mais ou menos interessantes ao seu transmissor. As aventuras contadas referiam-se a acontecimentos fantasiados do cotidiano e, nesse tempo, adultos e crianças eram ouvintes de um mesmo relato, não se fazendo distinção entre o homem em sua fase de crescimento e o já totalmente desenvolvido. Hoje essas histórias, de conteúdo profundo do viver humano, são ditas para crianças.

### Dedicatória e Agradecimentos

Em memória de Antônio Houaiss,  
que me ensinou a trabalhar com a língua portuguesa.

Meus agradecimentos a

Maria Inês Duque Estrada, Rachel Valença e  
Ronaldo Menegaz, pela leitura atenta do texto;

Glaucio Campelo e Vitorio Benedetti, pelo  
projeto gráfico desta pequena publicação;

E a todos os que contribuíram com dados  
e sugestões para a elaboração do trabalho,  
em particular a Francisca Nobrega.

## Bibliografia

- ARAÚJO, Henri Roberto Correia de. Especificidades da literatura infantil. *Ensaio sobre Literatura Infantil*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais; Centro de Educação Permanente “Prof. Luís de Bessa”; Imprensa Oficial, 1980. Número especial.
- AULETE, Francisco Julio Caldas. *Dicionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa* Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A.,1964. 5 v.
- BETELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Ed. Seghers et Ed. Jupiter, 1974.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- FIGUEIREDO, Candido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada Sociedade Editora, 1922.
- GRANDE Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1971.
- KLINGBERG, Göte. O fantástico e o maravilhoso como leitura para crianças e jovens de hoje. *Boletim Informativo da FNLIJ*. Rio de Janeiro: 42, abr./jun.,1978.
- KÜHNER, Maria Helena. O infantil e o popular: uma expressão com duas faces? *Cadernos da PUC/RJ*. Literatura infantil. Rio de Janeiro: 33,1980. (Série Letras – 08/80).
- LACERDA, José Maria de Almeida e Araujo Corrêa de. *Novo Dicionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: F.A. da Silva, 1878. 2 v.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- LISBOA, Henriqueta. Literatura oral e literatura infantil. *Cadernos da PUC/RJ*. Literatura infantil. Rio de Janeiro: 33,1980. (Série Letras – 08/80).
- NASCENTES, Antenor de Veras. *Dicionário Etimológico Resumido*. Brasília: INL/MEC, 1966.
- SILVEIRA, Nise da. Contos de fada. *Jung, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editora, 1968.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

## Soneto do coração parado

Não há mais a efêmera do teu cheiro,  
não há o som bem-vindo dos teus passos.  
Não há o céu do cachimbo no cinzeiro,  
nem o manto azul-esal de teus abraços.

Vapor fantasma sou no estaleiro,  
entoando âvaras mudas, estrebaços,  
de amada que, sem seu timoneiro,  
navegou para o porto dos fracassos.

Que uso dou à amarela, a quem ajago  
quando o nada dilata o eco vago?  
ôh, eu que te acolhia em imensidade

como posso seguir sem a adição  
de um mais outro somando a afinidade  
que dava cor e corda ao coração?

Rb Houtak

# Poemas

RITA MOUTINHO

Poetisa, ensaísta e professora de oficinas de poesia e outros cursos. Publicou, entre outros, os livros *Vocabulário: um Homem* (1995), *Romanceiro dos Amantes* (1999) e *Sonetos dos Amores Mortos* (2006).

## Quatro motivos para ser noturna

A PAZ NÃO FAZ BARULHO

À noite nascem as horas de viagem:  
carrego o dia em bagagem até o cimo  
da falésia e lanço os desatinos em mergulho.

Só então as límpidas águas do escuro  
alvam o futuro das dissonâncias do dia.  
O choro estia e durmo: a paz não faz barulho.

NOITES NÃO TÊM SOMBRAS

Certas noites fujo e vou dormir no mato  
e, em contato com a real escuridade,  
longe da cidade, meu leito é uma alfombra.

Com as luminárias naturais a pino  
(o abajur platino e *spots* cintilantes)  
não sou o após nem o antes: noites não têm sombras.

#### A NOITE ABRASA

Durante a noite Zéfiro me conduz  
ao sem luz castelo de Eros, e eu, mortal,  
no chão espacial, piso a vida com asas.

O fogo não declina nem na invernã  
e em liturgia os corpos consagrados  
suam mais do que suados: a noite abrasa.

#### A NOITE ME RECITA

De madrugada há um silêncio que aviventa  
os acordes da poesia, e lenta, duende,  
minha mão entende o que a palavra dita.

Criado o enxerto dos sons com os sentidos,  
os dedos aguerridos dão termo à luta.  
Ponho-me na escuta: a noite me recita.

### Soneto da mensagem do jardim

Soube notícias dele: vai vivendo.  
Passeio no quintal emurhecido  
com a brisa escorregando dos meus dedos  
e os perfumes dormindo sob os limos.  
Secaram as flores sem o amor das regas

e contam nossa história só gravetos,  
ossos imóveis, nus da primavera  
que habitou pelos anos o terreno.  
Soube notícias dele: vai vivendo.  
E o que faço plantada em chão de trevas?  
Cedo minha raiz à mão do vento  
que espalha também no ar mortas quimeras.  
Digo-me seca, pisando o ex-jardim:  
Suicidou-se somente para mim.

## Soneto do coração parado

Não há mais a alfazema do teu cheiro,  
não há o som bem-vindo dos teus passos.  
Não há o véu do cachimbo no cinzeiro,  
nem o manto azul-real de teus abraços.

Vapor fantasma sou no estaleiro,  
entoando árias mudas, estilhaços,  
da amada que, sem seu timoneiro,  
navegou para o porto dos fracassos.

Que uso dou à amarra, a quem afago  
quando o nada dilata o eco vago?  
Ah, eu que te acolhia em imensidade

como posso seguir sem a adição  
de um mais outro somando a afinidade  
que dava cor e corda ao coração?

## Soneto do luto gradual

Ainda não vivi luto total.  
Tanto te vi morrer e renascer  
que minha mão hesita em verter cal,  
meu coração hesita em esquecer.

Lento, tem que ser lento e bem gradual  
despir-me de tuas cores, esmaecer,  
e dar ao fato o negro do fatal,  
e dar ao tempo o vácuo do perder.

A dor, imperatriz do desespero,  
descoroa-me já desses espinhos  
que cingem meus momentos de exaspero.

Que restem após o luto azuis carinhos  
e uma saudade mansa, um manso esmero  
em aprender a revoar com passarinhos.

## Soneto de exaltação para o amor maior

Como tudo era um ápice, era cume  
quando nos escalávamos e fundíamos.  
E como era loquaz nossa quietude  
passado o apogeu dionisíaco.

Era tudo feliz, tão terno o ajuste  
que poderias, como o velho Príamo,  
dar-me cinqüenta filhos, duas mil nuvens,  
e eu pariria todos lá nos píncaros.



Mas houve uma avalanche e nós descemos  
pela encosta, aturdidos pelos demos  
que constroem a atmosfera do vazio.

Perdemos esperanças dado o frio,  
mas eu esquento a chave do soneto  
te exaltando no pico do terceto.

### Soneto dos lamentos em “I”, em “U” e em “A”

O lamento em “i” é o apito de um trem.  
Febril, atrevido, vívido, grito de ira,  
vem pela manhã quando o sol a pino indica  
que no dia-a-dia não vive em mim meu bem.  
O lamento em “u” é o apito de um vapor.  
Surdo, rouco, soturno, úmido soluço,  
vem de noitinha quando com duas mãos cubro  
os olhos para apagar vulto do meu amor.  
O lamento em “a” é o verdadeiro gemido.  
Arfado, inconsolável, abafado, som da alma,  
chega de madrugada quando o real fala  
que só em espaço abstrato tenho o meu querido.  
    Quisera eu que lamentos fossem só vogais.  
    Elas não sentem dores. Eu as sinto demais.

### Soneto de um sábado surreal

Tu, anjo do “Teorema” e também bruxo,  
cevada nas carícias, fel na fala,  
pastor de pedras, âncora de surtos,  
córrego azul, raposa, avenca, magma.

Eu, certa *belle de jour*, sal de soluços,  
frasco de versos, útero de asas,  
peregrina das noites, nau sem prumo,  
alma de nácar, águia, orquídea, calda.  
Nas vísceras do oceano nos amamos,  
embarcamos um no outro noite adentro,  
espumando os delírios mais insanos.  
Depois, viraste tronco, e eu, filodendro.  
Amores podem ser longos e poucos,  
mas pelo menos um tem que ser louco.

## Soneto do falo falho ou do quixotesco

Unir os pólos nus gerando um sol  
áureo, senhor, fidalgo de um archote,  
que tremeluz na alcova e no lençol,  
não pude com meu casto D. Quixote.  
Nosso gozo se dava nas idéias  
que nos suavam das bocas ao luar,  
com vários cantos, como epopéias  
ingênuas, sem potência, sem raiar.  
Bem quis percorrer léguas de epiderme,  
tocar banjo nos fios das madeixas,  
amarrá-lo a dosséis e, vendo-o inerme,  
atacá-lo com o mel voraz das gueixas.  
Mas o amor pleno pus no desalento  
e meu cio em moinhos só de vento.

## Soneto do amor vivo sucedendo

Haverá outro, eu sei, no teu lugar  
quando o coração, com destino vago,  
pôr um anúncio abstrato em meu olhar,  
pôr nos meus olhos a ânsia de um afago.  
Não te atormentes, não te substituo.  
Teus traços, teu sabor, tuas maneiras,  
a melodia única de um duo  
não morrem em desmemórias derradeiras.  
Mas há fluidos e seivas, e convivo  
com uma primordial necessidade  
de que vejam meus olhos um amor vivo,  
de que não more em mim só a saudade.  
    Ninguém te substitui, só te sucede.  
    Cada flor tem na pétala uma pele.

## Soneto de mais um adeus

Neste domingo o céu gris e pesado  
há de trazer tristeza a nós, os pássaros,  
que em pétalas pousamos no intervalo  
da rotina: verão ocluso e diáfano.  
  
Com asas, mas sujeitos a gaiolas,  
os pássaros – que outra coisa? – se amaram,  
roçando almas, são, dias afora,  
roçando peles, vãos, em sonhos-navas.  
  
Raras planícies, muitas cordilheiras  
são o real de nossa geografia:  
as vias para o ardor são muito estreitas.

Pare! Aqui ficarei como nereida,  
presidindo o mar, vendo acrobacias  
da antítese do pássaro, a baleia.

## Bilhete

O despertador não é aurora.

A primeira aurora deve ter sido sonora,  
teria nascido do nascimento do acorde,  
ou o acorde inspirou-se na aurora  
de três sons, três cores, três sortes?  
A aurora não grita, murmura,  
num momento interciso do círculo  
entre o arco e seu duplo,  
entre o fuso e a corda,  
entre o bule e a chávena,  
entre o sono e o primeiro movimento  
lânguido, tímido, lasso  
da pálpebra.

Não é morosa, como a vemos,  
a aurora.

É mais, muito lentamente mais  
laboriosa a tintura crescente da aura  
que o levante súbito descolore.

A aurora é o silêncio necessário ao solo,  
a proposta e a ante-sala, o primeiro vapor,  
as carícias preliminares são auroras.

O despertador não é aurora.

Acorde-me às oito,  
como a égua lambe o despertar do potro.

# Poemas

DENISE EMMER

Poeta e  
ficcionalista  
carioca.  
Graduada em  
Física e Música  
(violoncelo).  
Ganhadora de  
diversos prêmios  
por sua obra  
literária, tais  
como:  
Associação  
Paulista dos  
Críticos de Arte  
(APCA), Prêmio  
Pen Clube do  
Brasil, Prêmio  
Olavo Bilac  
(ABL) e José  
Marti (Casa  
Cuba-Brasil),  
entre outros.

## Lampadário

Minha mãe anda distante  
Meu pai a leva nos braços  
Avisto lençóis no espaço  
Os avós já vão mais longe

Viajam todos num barco  
Levados por um ciclone  
Transitam vias sem nome  
Que desembocam no frio

Onde estarão os antigos  
Antepassados, os tios,  
As asas do irmão sombrio  
Tudo é poeira e palavra

Haverá além do nada  
Um povoado abstrato?  
Já não me bastam retratos  
Se não me cabe o silêncio.

## Primeiras luzes

Ontem cortei os pulsos quando a manhã raiava  
E o sol riscava no céu uma balada  
O que fazer então com a alvorada  
Se a noite apressa bater em retirada?

Pálida noite regressa à tua sina!  
Para não mais abrir minha cortina  
E ver a luz que o amanhecer insiste  
Em violar a morte dos mais tristes.

## O Amanhecer da terra

Acorda teu pai é morto  
O sol trafega  
Qual um astro roto

Levanta o horizonte inclina  
Teu pai é um corpo  
Boiando na piscina

Anda abre teu armário  
Escolhe um traje  
Para um longo inventário

Vamos foi na madrugada  
Que teu pai é um corpo  
Estirado na calçada

Apressa-te ao chamado urgente  
Não o deixe só  
Qual simples indigente

Mas se apronta  
Como se para um baile  
No velório esperam-te personalidades

E chora como se sorrisse  
Guarda teu assombro  
Para outro esquife.

## Movimento

*Para Germano*

Aporto em teus braços  
Colina ondulante  
Teu quasar pulsante  
Desfaz meu regaço

O tom dos compassos  
Das chamas da terra  
Conduz nossa guerra  
A límpidas lâminas

Mover-me em teus barcos  
De mastros brinquedos  
É como o enredo  
De pernas e fluxos

Ao som do empuxo  
Das leis de Arquimedes  
O amor não percebe  
Que é sangue sem dono.

## O beijo

Levou-me sem feitas frases  
Somente passo e camisa  
Roubou-me um beijo de brisa  
Na quadratura da tarde

Jogou-me contra a parede  
Rasgou-me a blusa de linho  
Roubou-me um beijo de vinho  
Diante das aves vesgas

Puxou-me para seu fundo  
Rompeu a rosa pirâmide  
Roubou-me um beijo de sangue  
E bateu asas no mundo.

## Noite maga

Andei contigo nas dunas  
Nas páginas das areias  
Pensei avistar sereias  
Mas eram sóbrias escunas



E ao perguntar quem eras  
O mar moveu seus navios  
Olharam-se as éguas no cio  
Voaram fêmeas sem sela

Enquanto me assombravas  
Os saís trocavam segredos  
Abraçava-me com medo  
Torpor, o que me falavas

Então comecei morrer  
Por tua mão de veludo  
Que me levava entre surdos  
No ténue amanhecer

Desmanches de beijo e vício  
Aroma de folha e chuva  
Teu sorriso atrás da curva  
Na ponta do precipício

Longe vai a noite maga  
Em seu palácio estranho  
Não te decifro és sonho  
A povoar minhas águas.

## Santuário mar

À porta do oceano  
O pescador se curva  
Ao potro sagrado  
Do santuário mar  
Ele finca sua vara  
No meio da neblina  
E o vento empina  
Os jardins da água

Chegam as ondas  
Na profusão de exércitos  
O braço ereto  
Faz gemer a lua  
Ele arremessa a isca  
No horizonte em queda  
Onde fartos cardumes  
Hão de emergir das trevas

Vencer baleias  
Sob trovões vermelhos  
Transpor os seios  
Da ilha itinerante  
O pescador sem rosto  
Em velas absorto  
Pois que enfeitiça a rede  
À espera de seu boto.

## Navios

Venho ao cais esperar navios  
Sucedem-se as altas vagas  
Aceno sinais de estio  
Às vésperas adiadas

Te aguardo e quando te espreito  
Arrastam-se os segundos  
O vento esticou o mundo  
Nos cárceres do estaleiro

Passam veios, horas largas  
Nenhum sinal de teu fardo  
Busco-te a cada entrada  
O que me passas – passado.

Jorge Lobillo



## Informe de la Casa



COLECCIÓN ATARAZANAS

# Poemas de Jorge Lobillo

TRADUÇÃO DE IZACYL  
GUIMARÃES FERREIRA

**J**orge Lobillo nasceu em Xalapa, Veracruz, México, em 1943, e é considerado um dos poetas mais importantes da geração que sucedeu à de Octavio Paz. É ainda tradutor e exerce intensa atividade literária, inclusive no plano de aproximação de poetas estrangeiros com os de seu país.

Publicou os seguintes livros de poesia: *Mutilación del agua* (1981), *Las migajas y los pájaros* (1992) e *Informe de la casa* (1998).

Reside em sua cidade natal.

Escreve, traduz e comenta poesia. Diretor de Centros de Estudos Brasileiros e adido cultural (84-99) nas embaixadas do Brasil no Uruguai, na Costa Rica e na Colômbia. Dentre suas obras citam-se *Os Endereços*, *Memória da Guerra*, *Uma Cidade*. Seu mais recente livro, *Discurso Urbano*, recebeu este ano o Prêmio ABL de Poesia.

## As migalhas e os pássaros

*A Ernesto Sábato*

No centro do mundo marcado pela água  
o chiado – fixo, vaporoso – das cigarras  
e galanteios, aqui chamados “quiebraplato”;  
entre a bruma solar que apenas se perfila  
os pássaros declaram um vivo estuário de pão.  
Quem, nesse feito, reparte a recompensa?  
Importa ao cacique a ressurreição do jardim?  
Depois – sem coerção nem tributos – eles retomam,  
frondosos, o céu conveniente a seu vôo.  
Um ato criador aprovado devotamente  
por Emily Dickinson e até Eugenio Montale  
que negocia robusto com fragmentos humanos,  
nesse tempo único de tumbas e heróis.

E serve tão somente para livrar de culpa  
e subscrever ternamente o papel da vida.

## Las migajas y los pájaros

A Ernesto Sábato

*En el centro del mundo firmado por el agua  
el crujir — fijo, vaporoso — de las cigarras  
y galanterías, aquí llamadas “quiebraplato”;  
entre la bruma solar que apenas se perfila  
declaran los pájaros un vivo estuario de pan.  
¿Quién, en ese hecho, comparte la recompensa?  
¿Importa al cacique la resurrección del jardín?  
Después — sin coerción ni tributos —, ellos retoman,  
frondosos, el ciclo convenido a su vuelo.  
Un acto creador aprobado devotamente  
por Emily Dickinson y aun Eugenio Montale  
que negocia robusto con fragmentos humanos,  
en este tiempo único de héroes y tumbas.  
  
Y sirve nada más para libertar la culpa  
y suscribir tiernamente el papel de la vida.*

## O jovem dos mananciais

### I

Ele vivia claramente junto a essas origens.  
Desde um fundo menino, mágico e poético,  
Juan terá visto passarem e ocultarem-se gazelas rápidas  
de cornos iluminados pela amplidão do sol,  
e na altura, de uma folhagem a outra,  
saltarem excitados esquilos triunfantes  
por entre a límpida agudez do ar.  
E se era muita a boa sorte  
e não demasiado o sono,  
tentaria alcançar além, ao longe,  
onde terminava o arco-íris,  
um pote repleto de dobrões de ouro.  
A infinita bondade da vida em seus olhos.

### II

A terra configurou Juan puramente espontâneo.  
Talvez, ao esculpi-lo, sonhou um potrozinho  
atravessando espaços livres, sem nada.  
Tinha, ademais, algo de lebre:  
o olfato, o salto, em seu momento imperial.  
Uma vez, porém, por ser noturna a caça,  
seu olhar recordava um bosque cercado e sombrio.  
Juan foi processado, acusado de usurpar,  
audaciosamente, um frio e mecânico pássaro musical.  
Ele, francamente acostumado a dialogar  
assovios com os pássaros;  
ele, que pensava que as aves do campo,  
porque cantavam, se davam para todos...



## El muchacho de los manantiales

### I

*Vivía él claramente cerca de esos orígenes.  
Desde un fondo niño, mágico y poético,  
Juan debió ver pasar y ocultarse gacelas rápidas  
de trompas iluminadas por la amplitud del sol,  
y en la altura, de un follaje al otro,  
saltar excitables ardillas triunfantes  
entre la limpia agudeza del aire.  
Y si era mucha la buena suerte  
y no demasiado el sueño,  
intentaría alcanzar, allá, a lo lejos,  
donde se terminara el arco iris,  
una olla repleta de doblones de oro.  
La infinita bondad de la vida en sus ojos.*

### II

*A Juan lo configuró la tierra puramente espontáneo:  
Tal vez, al esculpirlo, soñó un potrillo  
atravesando espacios libres y desnudos.  
Tenía además algo de la liebre:  
el olfato y el salto, en su imperioso momento.  
Pero una vez, quizás por ser una cacería nocturna,  
su mirada recordaba un bosque alambrado y sombrío.  
Juan fue procesado, señalado de usurpar,  
audazmente, un frío y mecánico pájaro musical.  
Él, que acostumbraba intercambiar  
francamente silbos con los pájaros;  
él, que pensaba que las aves del campo,  
porque cantaban, se daban para todos...*

É hoje que as Primaveras o despertam  
para o tempo da submissão e do silêncio.  
O tempo, já agora, da queda.

### III

Poesia, senhora das quase inexistentes planícies,  
proteja-o, faz de cada moita uma sentinela;  
alimenta-o com os melhores esforços do sol;  
organiza-lhe exércitos de estrelas  
para que seu corpo não seja submetido  
ao domínio lastimável dos mercadores  
e possa ser de novo o templo  
onde, sem temor nem angústia, cruzem os pombos.  
Volta a clarear-lhe as veias do mundo  
para que ele grave com firmeza seu rastro  
sobre o correr das águas,  
até cumprir devidamente  
um todavia possível, amável porvir dos séculos.

## Sobre a mesma pedra

E veio o homem – séquito de espelhos –  
para edificar sobre a mesma pedra  
de seus longes o constante projeto.  
Previsível fantasma, sendo hera.

E é febril o poder pelos reflexos  
insaciáveis que a orfandade expele.  
Um vento que povoa só de restos  
o desencanto que no sonho medra.

*Es hoy que las Primaveras lo despiertan  
al tiempo de la sumisión y del silencio.  
El tiempo ahora ya de la caída...*

## III

*Poesía, señora de las casi inexistentes llanuras,  
protégelo, hazle de cada monte un centinela;  
aliméntalo con los mejores esfuerzos del sol;  
organízale ejércitos de estrellas  
porque su cuerpo no sea sometido  
al dominio lastimoso de los mercaderes  
y pueda ser de nuevo el templo  
donde, sin temor ni angustia, se crucen palomas.  
Vuelve a clarearle las venas del mundo  
para que él grabe con firmeza sus huellas  
sobre el correr del agua,  
hasta cumplir debidamente  
un todavía posible devenir amable de los siglos.*

## Sobre la misma piedra

*Y vino el hombre — séquito de espejos —  
a edificar sobre la misma piedra  
el proyecto constante de su lejos.  
Previsible fantasma, siendo biedra.*

*Y es febril poder en los reflejos  
insaciables, cuya orfandad arredra.  
Un viento sólo poblador de dejos  
el desencanto donde ei sueño medra.*

Alcançou, sim, o colossal empenho  
de transformar em sábio seu deserto  
e como amparo um malogrado cenho;

nem nada mais herdando como sorte  
de seu juízo hirto o vasto império.  
Obras predestinadas para a morte.

## Túmulo

*A Octavio Paz*

Esse osso que sepultei no jardim  
– espinha lunar, brasa consumada –  
não voltará a brotar nos estratos  
quietos, se bem festivos, do desejo.

Um todo cruel desvelou a fortaleza  
rumo a paragens prósperas e sós.  
Reintegrou-lhe lealdade e desgaste.  
Deu-lhe lugar a espessas guarnições:

Agora passam pela porta árvores,  
canta a morrer o pássaro no poço,  
derrama a terra sua fertilidade.

Eis-me aqui com suma sabedoria.  
Esqueci onde guardei os empenhos.  
Humano rodeio da própria vida.

*Arribó, sí, el colosal empeño  
de transformar en sabio su desierto  
y como amparo un malogrado ceño;*

*nada más heredando hacia la suerte  
el vasto imperio de su juicio yerto.  
Obras predestinadas a la muerte.*

## Túmulo

A Octavio Paz

*El hueso que he sepultado en el jardín  
— espina lunar, brasa consumada —  
no volverá a brotar en los estratos  
quietos, si bien festivos del deseo.*

*Un todo cruel desvió ia fortaleza  
hacia parajes prósperos y solos.  
Le reintegró lealtad y deterioro  
y facultó de espesas guarniciones:*

*pasan ahora por mi puerta árboles,  
canta a morir el pájaro en el pozo,  
derrama la tierra su fertilidad.*

*He aquí mi suma de sabiduría.  
Olvido donde guardo los empeños.  
Rodeo humano de la vida misma.*

## O gato morto

*A Saúl Pabello*

Nunca esquecerás aquele gato achado no jardim.  
Seus olhos eram duas escamas de água endurecida.  
Foi numa só manhã – desfolhada rosa cinza –  
que apareceu sepultado de orvalho e ninguém  
pensou nesse golpe áspero dado ao amanhecer.  
Que mãos emissárias, desde o alto, o empurraram?  
Que ambiente cósmico não pôde favorecer  
o silente, soberbo veludo de suas patas?  
Em que todo-poderosa fábula o silenciaram?  
Morrerás esquadrinhando a linguagem e nada saberás.  
Só que sete vidas não lograram sustentá-lo.

## O pirata

Navega cada dia no mar ardente do álcool,  
atenta a espada, embravecida a mirada.  
Desde menino acostumado aos espaços abertos,  
acumulou na barba a obscuridade do combate.  
Velas voláteis eram as vigas de sua casa;  
escorpiões ocultos seus corsários inimigos.

Porque interna a tempestade, a lua lhe fala,  
colocou em seu ouvido um anel de névoa.

Contra quem agora luta? Pensemos que o oceano  
sejam campos maduros e navios fantasmas  
as árvores ancoradas ao longo do caminho,

## El gato muerto

A Saúl Pabello

*Nunca olvidarás aquel gato encontrado en el jardín.*

*Dos escamas de agua endurecida eran sus ojos.*

*Fue en una mañana sola — gris rosa desbojada —*

*que apareció sepultado de rocío y nadie*

*pensó en ese golpe áspero dado al amanecer.*

*¿Qué manos emisarias, desde arriba, lo empujaron?*

*¿Cuál ambiente cósmico no pudo favorecer*

*al silente terciopelo engraido de las patas?*

*¿En qué todopoderosa fábula lo silenciaron?*

*Morirás escudriñando el lenguaje, y no sabrás nada.*

*Sólo que siete vidas no lograron sustentarlo.*

## El pirata

*Navega cada día en el mar ardiente del alcohol,*

*atenta la espada, embravecida la mirada.*

*Acostumbrado de niño a los espacios abiertos,*

*acumuló en la barba la obscuridad del combate.*

*Velas volátiles eran las vigas de su casa;*

*alacranes ocultos, sus corsarios enemigos.*

*Porque interna es la tempestad, le habla la luna:*

*ha colocado en su oído un anillo de niebla.*

*¿Contra quién lucha ahora? Pensemos que el océano*

*fuese campos maduros, y navíos fantasmas*

*los árboles anclados a lo largo del camino,*

que ele vai descendo, iracundo, à espreita,  
envolto no hálito misterioso,  
definitivamente indecifrado do mito.

A esta hora, punçado pelos meninos,  
objeto de chacota no sorriso prático dos adultos,  
ele ataca essa distância com o golpe infame de uma olhada;  
até cair exausto, realizado talvez,  
aventurado à foice da derrota cega,  
sobre o espaço-tempo invulnerável do destino.

## Informe da casa

*A Alan Glass*

Altos, pregados no céu, os muros:  
inteligíveis só para uma ave sangrando de arrojo  
e sua parêntese, adornada de um tom de avelã.  
Quando o canto no cume do torreão  
fazia brumosos os estábulos, o menino amanhecia.  
Um portão (quatro metros de barreira) se negava.  
Meu pai saiu de caça. Pelo menos conseguiu  
uma lebre para o sustento da manhã.  
Na escalinata, o caracol de madeira,  
as pistas se confundem. E os cães dilaceram  
aos latidos a cobiça da noite.

A montanha era um braseiro frio.  
E as estrelas destacavam-se girando.



*que él descende, iracundo, al acecho,  
envuelto en el hálito misterioso,  
definitivamente indescifrado del mito.*

*A esta hora, punzado por los niños,  
objeto de burla en la sonrisa práctica de los adultos,  
él asalta esa distancia con el infame golpe de una ojeada;  
hasta quedar exhausto, realizado tal vez,  
aventurado a la hoz de la derrota ciega,  
sobre el espacio-tiempo invulnerable del destino.*

## Informe de la casa

A Alan Glass

*Altos, hundidos en el cielo, los muros:  
inteligibles sólo para el ave de arrojo desangrado  
y su pareja, ataviada con un tono avellana.  
Cuando el canto en la cumbre del torreón,  
hacia establos brumosos el niño amanecía.  
Un portón (cuatro metros de encierro) se negaba.  
Mi padre está de cacería. Al menos — aseguró —,  
una liebre para el sustento de mañana.  
En la escalinata, caracol de madera,  
se confunden las pistas. Y los perros desgarran  
a ladridos la codicia de la noche.*

*La montaña era un brasero frío.  
Destacándose, rodaban las estrellas.*

## E sem estas palavras

Bebi teu nome já bem tarde.  
Estranha, frustrada complacência.

Por ti, por teus cabelos, tuas mãos,  
esta hora me devolve aos espelhos.  
E me cansa minha pele, meu rosto ido  
na mais áspera tortura do ar.

Eu havia amado a gravidade  
de tuas equilibradas palavras.  
Mandado ao caralho todos os poemas.  
Encontrado o momento fixo  
na pista dinâmica do conhecimento.  
Frente a ti, sempre de pé, tu  
como um sedativo vertical.  
Repartida a nudez de minha respiração  
sobretudo agora  
que no outro lado poderoso  
o mar se compraz contigo.

Esta tarde já tarde teu tato  
são as sendas do acerto.  
O meu uma constelação futura  
em meio de meu sangue encurralado.

Ocorre então que alento e cidade  
malogram para mim nos ombros de todos.  
E minha estirpe precisa, minha consciência  
de olhos em disputa, se recolhe.

## Y sin estas palabras

*He bebido tu nombre ya tarde.  
Extraña, frustada complacencia.*

*Por ti, por tu pelo, por tus manos,  
esta hora me devuelve a los espejos.  
Y aborrezco mi piel, mi rostro sumido  
en la más áspera tortura del aire.*

*Yo habría amado la gravedad  
de tus equilibradas palabras.  
Mandado al carajo a todos los poemas.  
Encontrado el momento fijo  
a la pista dinámica del conocimiento.  
Frente a ti, siempre de pie tú  
como un sedativo vertical.  
Compartido la desnudez de mi respiro  
sobre todo ahora que  
en otro lado poderoso  
el mar se complace contigo.*

*Esta tarde ya tarde tu tacto  
son los senderos del acierto.  
El mío una constelación futura  
en medio de mi sangre acorralada.*

*Ocurre entonces que aliento y ciudad  
se me malogran en el hombro de todos.  
Y mi estirpe precisa, mi conciencia  
de ojos en disputa, se recoge.*

Que lástima que não nos encontrássemos  
sob outro corpo, noutro tempo,  
sem estas palavras.

## De manhã, quando o mar

De manhã, quando o mar tange raízes.

Extenso o mantel da memória,  
há frutas, carne, vinho, e tu,  
e minha solidão, com que docilidade te cruzava.

Sob este silêncio de coisas,  
a palavra é o tamanho e o caos da amendoeira.

Espectros solares de alguma estação conhecida,  
vêm prostrar-se as barcaças.

Combustões de ordem marinha,  
o amor é tão real quanto uma fotografia?

*Qué lástima que no nos encontráramos  
bajo otro cuerpo, en otro tiempo,  
y sin estas palabras.*

## Es mañana en que el mar

*Es mañana en que el mar tañe raíces.*

*Extenso el mantel de la memoria,  
hay frutas, carne, vino, y tú,  
y mi soledad, con qué docilidad te cruzaba.*

*Bajo este silencio de cosas,  
la palabra es el tamaño y el caos del almendro.*

*Solares espectros de alguna estación conocida,  
vienen a prostrarse las barcas.*

*Combustiones de orden marino,  
¿es el amor tan real como una fotografía?*

## Poemas de Attilio Bertolucci

O tradutor, poeta  
Geraldo Holanda  
Cavalcanti – que foi  
embaixador do  
Brasil em Roma –, é  
profundo  
conhecedor da  
literatura e da  
poesia italiana.  
Distingui-se entre  
nós tanto pela sua  
obra pessoal como  
pelas belas e  
magistrais traduções  
de Montale,  
Ungaretti e  
Quasimodo,  
publicadas em  
antologias bilingües  
pela editora Record,  
a qual anuncia, para  
breve, uma  
antologia de outro  
grande poeta  
italiano, Umberto  
Saba.

TRADUÇÃO DE GERALDO  
HOLANDA CAVALCANTI

**A**ttilio Bertolucci (1911-2000) nasceu em Parma, na mesma década em que nasceram Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Cesare Pavese, Lalla Romano. Como todos os poetas italianos do início do século XX, teve que abrir caminho à sombra dos grandes nomes dos nascidos no final do século XIX, e que se tornaram os maiores nomes da poesia peninsular no século passado: Saba (1882), Ungaretti (1888) e Montale (1896). Publicou seu primeiro livro, *Sirio*, aos 18 anos. O segundo, *Fuochi in Novembre*, aos 23, foi favoravelmente acolhido por Montale, o que, à época, já era um princípio de consagração. *La Campana Indiana*, de 1951, que se seguiu a um longo período de silêncio, recebeu o prestigioso Premio Viareggio, prêmio que o poeta voltou a receber em 1988, com *La Camera del Letto*, uma novela autobiográfica em verso. A poesia de Bertolucci é marcada por dois traços fundamentais e recorrentes: o problema da fugacidade do tempo e a tenebrosa iminência da morte e o da reconstrução da memória da vida familiar. Do ponto de

vista formal, conservou uma notável coerência ao longo do tempo, embora a partir de *Viaggio de Inverno*, de 1971, considerada sua obra mais madura, se afaste um pouco da linguagem simples, direta e límpida que caracteriza a maior parte de sua obra. Montale nela via um “respiro” singular e chega mesmo a citar versos do poeta dentro de um seu poema. Bertolucci soube manter-se fora do hermetismo prevalente na sua época e afastado dos movimentos de vanguarda. Diarística, testimonial, arejada, monódica, coloquial, lírica são os adjetivos que vamos encontrando em todas as resenhas sobre sua obra.

Os poemas traduzidos figuram nas seguintes obras:

Em *Sirio* (1929)

Torrente

Em *Fuochi in Novembre* (1934)

La notte d'ottobre

Pagina di diario

Ottobre

Em *Lettera da Casa* (1951)

Per B...

Gli anni

Lettera da casa

Em *In un Tempo Incerto* (1955)

A su madre, che aveva nome Maria

Le formiche

Em *Viaggio in Inverno* (1971)

Il giardino pubblico

Em *La Camera da Letto* (1984, 1988)

Don Attilio

## Torrente

Espumejante, fria  
Florida água das torrentes,  
Trazes-me um encanto  
Que jamais conheci tão belo;  
Teu rumor me faz surdo,  
Nascem ecos em meu peito.  
Onde estou? Entre rochedos  
Cor de ferrugem, árvores, selvas  
Atravessadas por trilhas sombreadas?  
O sol me faz suar um pouco,  
Me bronzeia. Oh, este rumor tranqüilo  
Esta solidão.  
E aquele moinho que se vê e não se vê  
Entre os castanheiros, abandonado.  
Me sinto cansado, feliz  
Como uma nuvem ou uma árvore molhada.

## A noite de outubro

Despertou-me o teu canto solitário,  
triste amiga do outubro, inocente coruja.  
Era a noite  
fervilhante de sonhos como abelhas.

Zumbiam  
agitando os cabelos de fogo  
e as louras barbas,  
mas tinham os olhos vermelhos e tristes.



## Torrente

*Spumeggiante, fredda  
Fiorita acqua dei torrenti,  
Un encanto mi dai  
Che più bello non conobbi mai;  
Il tuo rumore me fa sordo,  
Nascono echi nel mio cuore.  
Ove sono? fra grandi massi  
Arrugginiti, alberi, selve  
Percorse da ombrosi sentieri?  
Il sole mi fa un po' sudare,  
Mi dora. Oh, questo rumore tranquillo  
Questa solitudine.  
E quel molino che si vede e non si vede  
Fra i castagni, abbandonato.  
Mi sento stanco, felice  
Come una nuvola o un albero bagnato.*

## La notte d'ottobre

*Mi ha svegliato il tuo canto solitario,  
triste amica dell'ottobre, innocente civetta.  
Era la notte,  
brulicante di sogni come api.*

*Ronzavano  
agitando le chiome di fuoco  
e le bionde barbe,  
ma il loro occhi erano rossi e tristi.*

Tu cantavas, melancólica  
como uma prisioneira oriental  
sob o céu azul...  
Eu escutava meu coração bater.

## Página de diário

Em Bolonha, no La Fontanina,  
um garçom de ar velhaco e surrado,  
sem dizer palavra, com um sorriso  
abriu a portinhola para nós.

A sala vazia e ensolarada  
dava para um canal  
pelo qual silenciosa, alinhada,  
uma flotilha de patos navegava.

Um vinho de ouro esplendia nas taças  
que nos inebriou;  
o amor, nos teus olhos negros,  
fogo em clareira, se incendiou.

## Outubro

Nas manhãs de outubro  
quando os sonhos  
de mim, menino,  
começavam a encher-se de brisas e de vozes  
(alguém tinha aberto uma janela  
e de mansinho desaparecido)  
o trem que naquela hora passava,

*Tu cantavi, malinconica  
come una prigioniera orientale  
sotto il cielo azzurro...  
Io ascoltavo battere il mio cuore.*

## Pagina di diario

*A Bologna, a la Fontanina,  
un cameriere furbo e liso,  
senza parlare, con un sorriso  
apri per noi una porticina.*

*La stanza vuota e assolata dava  
su un canale  
per cui silenziosa, uguale,  
una flotta d'anatre navigava.*

*Un vino d'oro splendeva nei bicchieri  
che ci inebbrìò;  
l'amore, nei tuoi occhi neri,  
fuoco in una radura, s'incendiò.*

## Ottobre

*Nei mattini di ottobre  
quando i sogni  
di me fanciullo  
cominciavano ad empirsi di brezza e di voci  
(qualcuno aveva aperta una finestra  
e se n'era andato lieve)  
il treno che passava a quell'ora*

não muito longe, com sua crina de fumaça  
e seus silvos, me causava um medo suave e mudo;  
Eu ficava deitado lá embaixo, sem nada pensar,  
com o barulho nos ouvidos,  
até que tudo tivesse passado,  
e mamãe corria para mim  
surgindo no horizonte, suada e fresca  
num chambre cor-de-rosa.  
Estava acordado  
e voava uma abelha  
no ar radioso.  
Terei querido chamá-la e calei-me.

### Para B...

Os aviõezinhos de papel que fazes  
voam no crepúsculo, perdem-se  
como mariposas no ar  
que escurece, já não voltarão.

Assim os nossos dias, mas o abismo  
que os acolhe é menos suave  
do que este vale silencioso de folhas  
mortas e de água outonal

onde pousam suas asas cansadas  
teus frágeis planadores.

*non lontano, con la sua criniera di fumo  
e i fischi, mi dava un dolce e muto terrore.  
Io gli giacevo sotto, senza pensieri,  
con il fragore nelle orecchie,  
finchè era passato tutto,  
e la mamma correva verso di me  
dall'orizzonte, sudata e fresca  
in una vestaglia rosa.  
Ero sveglio  
e un'ape volava  
per l'aria radiosa.  
Avrei voluto chiamare e stavo zitto.*

## Per B...

*I piccoli aeroplani di carta che tu  
fai volano nel crepuscolo, si perdono  
come farfalle notturne nell'aria  
che s'oscura, non torneranno più.*

*Così i nostri giorni, ma un abisso  
meno dolce li accoglie  
di questa valle silente di foglie  
morte e d'acqua autunnali*

*dove posano le loro stanche ali  
i tuoi fragili alianti.*

## Os anos

Manhãs dos nossos anos perdidos,  
mesas na sombra ensolarada do outono,  
amigos que iam e vinham, amigos  
que não voltarão, deu-me prazer recordá-los.

Porque este dia de setembro reluz  
tão encantador como nas vitrines das horas  
semelhantes de outrora, aquelas de outrora  
deslizam enfim num clima de paz,

e a multidão é a mesma nas calçadas douradas,  
apenas o cinza e o lilás  
se mudam em verde e roxo pela moda,  
o ritmo é aquele jovial e lento da província.

## Carta de casa

*(enviando versos a Giorgio Bassani)*

Aqui é verão,  
tarde após tarde abrem-se  
as janelas para arejar os quartos,  
então refletem os espelhos uma campina  
onde, de longe, quem sabe de onde,  
um cuco intermitente tudo melancoliza.  
Um carro coberto de feno surge  
bamboleante, e nele um rapaz  
perdido no oblíquo raio do ocaso

## Gli anni

*Le mattine dei nostri anni perduti,  
i tavolini nell'ombra soleggiata dell'autunno,  
i compagni che andavano e tornavano, i compagni  
che non tornarono piú, ho pensato ad essi lietamente.*

*Perché questo giorno di settembre splende  
così incantevole nelle vetrine in ore  
simili a quelle d'allora, quelle d'allora  
scorrono ormai in un pacifico tempo,*

*la folla è uguale sui marciapiedi dorati,  
solo il grigio e il lilla  
si mutano in verde e rosso per la moda,  
il passo è quello lento e gaio della provincia.*

## Lettera da casa

(inviando dei versi a Giorgio Bassani)

*Qui è l'estate,  
una sera dopo l'altra si aprono  
le finestre per dare aria alle stanze,  
allora riflettono gli specchi una campagna  
che il cucù intermittente di lontano,  
chi sa dove, immalinconisce.  
Un alto carro di fieno se presenta  
traballante, esce portandosi un ragazzo  
perso nel raggio obliquo del tramonto*

entre os verdes troféus que lentamente  
se vergam emurhecidos. (Adeus, adeus,  
saído do espelho aonde vai?  
Oh, perto, se se ouve teu  
parolar indistinto, mas longe  
como se nossos despojos já  
estivessem entre aqueles  
encerrados no desbotado muro.)  
Agora invisível fala com os homens  
que descarregam o carro no galpão  
e, findo o trabalho, o içarão  
àquela rosácea de mornos tijolos  
que se volta para a cidade estendida  
numa vertigem de planura aberta  
na tarde.

### À sua mãe, que se chamava Maria

É a ti, que toda tarde invoco, retratada nas nuvens  
que purpurejam o descampado e sobre ele deslizam,  
crianças frescas como folhas e mulheres úmidas caminhando  
para a cidade à luz de um aguaceiro que se extingue,  
é a ti, mãe, eternamente jovem pela morte  
que te colheu, rosa a ponto de despetalar-se,  
a ti, origem de toda a nervosa ansiedade que me tortura,  
e disso te agradeço o passado o presente e o futuro.



*fra trofei verdi che già dolcemente  
si piegano avvizziti. (Addio, addio,  
uscito dallo specchio dove vai?  
Oh, vicino, se si ode il tuo  
parlottare indistinto, ma lontano  
come se le nostre spoglie ormai  
giacessero presso quelle che sono  
chiuse nel muro sbiadito.)  
Ora parla invisibile com uomini  
che scaricano il carro nel fienile  
e finito il lavoro lo isseranno  
a quel rosone di mattoni tiepidi  
che guarda verso la città distesa  
in una vertigine di pianura aperta  
nella sera.*

## A su madre, che aveva nome Maria

*Sei tu invocata ogni sera, dipinta sulle nuvole  
che arrossano la nostra pianura e chi si muove in essa,  
bambini freschi come foglie e donne umide in viaggio  
verso la città nella luce d'un acquazzone che smette,  
sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte  
che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura,  
tu, origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura  
e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura.*

## As formigas

As formigas sobre o tronco adulto da acácia  
se aproveitam do sol que aquece os dias de outubro,  
minuto por minuto, acima e abaixo, pela casca abrupta.

Afanam-se as formigas antes que o inverno chegue;  
se viro o olhar para a luz da auto-estrada  
são mulheres e homens que vejo afanados indo e vindo.

Ó unânime alento de tantos seres vivos  
sobre a extensa planície que corajosa à neve se prepara  
ajudai-me a enfrentar o apagar-se do dia,

o acender-se da noite sobre nossas casas desiguais.

## O jardim público

Sob uma torva luz  
crianças e burricos  
consomem as últimas  
horas do dia; Deus

faz cessar sua  
insensatez, manda  
um estrépito de chuva  
sobre pele, cabelo

cansados e fartos  
de viver e de outubro

## Le formiche

*Le formiche sul tronco adulto della gaggia  
profittano del sole che scalda i giorni d'ottobre,  
minuto per minuto, su e giù per la scorza ruvida.*

*In faccende le formiche per l'inverno che viene,  
se sposto l'occhio alla luce della strada maestra  
vedo in faccende passare uomini e donne su e giù.*

*Ó unanime lena di esseri viventi con me  
in questa pianura che si prepara coraggiosa alla neve  
aiutami ad affrontare lo smorzarsi del giorno,*

*l'accendersi della notte sulle nostre case disuguali.*

## Il giardino pubblico

*In una torva luce  
bambini e asinelli  
consumano le ultime  
ore del giorno, Dio*

*fa cessare quei loro  
gesti dementi, manda  
uno scroscio di pioggia  
sulla pelle, sul pelo*

*affaticati e pesti  
dal vivere e da ottobre*

que encharcado se desfaz;  
e os encontre o crepúsculo

nos quartos, os estábulos  
que lhes são destinados, quietos  
e dispersos, e tu,  
que morrendo os ensangüenta

e os redime, ó sol.

## Dom Attilio

Emma, a testa de quem medita dores, contra a vidraça,  
neste meio-dia de primavera montanhosa vela  
dom Attilio, que ainda está vivo, atrás dela estendido,  
mas morre, outra coisa não faz há meses, há anos,  
senão morrer. E, no entanto, ainda lhe é possível,  
deste homem fulminado destroncado paralisado,  
rememorar longos períodos de vida ativa  
e feliz, fumos de altar e cozinha, de incenso e café,  
misturando-se da igreja à casa paroquial, e vice-versa,  
em corredores úmidos invadidos por gente alvoroçada,  
alegre pelas festas católicas às quais é tão bonito  
poder entregar-se, mãos dadas e corações ansiosos  
palpitantes em horas de casamentos batismos crismas, as pratas  
reluzentes até nos rebites e amassados,  
rosas espargindo perdições sensuais  
nesse consentido e bendito paganismo da nossa  
religião. E se lhe acrescente o pecado (venial)  
da poesia revigorada pelo enxerto modernista  
mas enlanguescida pela luz de perdição das cúpulas parmesãs.

*che madido si disfa,  
e li trovi il crepúscolo  
  
nelle stanze, le stalle  
loro assegnate, quieti  
e dispersi, e tu  
che morendo li insanguini  
  
e li redimi, ó sole.*

## Don Attilio

*Emma, la fronte al vetri di chi medita dolori  
in questo mezzogiorno di primavera montana veglia  
don Attilio, che è ancora vivo, dietro le sue spalle,  
ma muore, non fa altro da mesi, da anni,  
che morire. Eppure è possibile a lei ancora  
di quest'uomo folgorato, stroncato, atterrato,  
rinarrarsi lunghe stagioni attive  
e felici, fumi d'altare e di cucina, incenso e caffè  
confondendosi da chiesa a canònica, e viceversa,  
in corridoi umidi invasi da gente stordita,  
allegre per le festività cattoliche in cui è bello  
potersi immergere mani intrecciate e cuori in fretta  
palpitanti per nozze battesime cresime, argenti  
sfulgorando anche nelle ammaccature e nelle pezze chiodate,  
rose spargendo perdizione sensuale  
in questo permesso, benedetto paganesimo della nostra  
religione. E aggiungi per lui il peccato (veniale)  
della poesia rinvigorita dall'innesto modernista  
ma illanguidita dalla luce di perdizione delle cupole parmigiane.*



Carolina Augusta Xavier de Novaes Machado de Assis

## Duas cartas de Machado de Assis a Carolina

MACHADO DE ASSIS

*Machado de Assis*  
(1839-1908).  
Fundador da  
Cadeira 23  
da Academia  
Brasileira de  
Letras.

**D** Carolina veio para o Brasil a chamado de seu irmão Faustino Xavier de Novais, logo após a morte de sua mãe em Portugal. Desembarcou no Rio em fins de 1866, indo hospedar-se no Rio Comprido em casa de D. Rita de Cássia Rodrigues, que já havia dado residência definitiva a Faustino desde que o vira doente, como o fizera em 1861 a Baronesa de Taquari, mãe de D. Rita. Desde a chegada de Carolina tornaram-se mais assíduas as visitas dos amigos de Faustino, que procuravam distraí-lo com animadas palestras, música e recitações. Machado de Assis era um dos seus amigos íntimos, como ele mesmo diz em uma das cartas expostas. Miguel e Adelaide vieram por proteção dos Condes de S. Mamede em 1868, hospedando-se no seu palacete no Cosme Velho n.º 20. Em fins desse ano os irmãos de Faustino o levaram para Petrópolis para tratamento de sua saúde.

As cartas expostas foram escritas nessa ocasião. Depois de alguns meses, voltaram para o Rio, indo morar em uma casa da Rua Mar-

quês de Abrantes, cedida pelo amigo Ernesto Cibrão para Faustino tomar banho de mar, por conselho médico. Sendo o tratamento contraproducente, foram para a Rua do Ipiranga, 29, nas Laranjeiras, bairro em que moravam os Condes de S. Mamede. Morreu Faustino a 16 de agosto de 1869 e Carolina casou-se a 12 de novembro do mesmo ano.

## VITRINA DA VIDA ÍNTIMA

### MANUSCRITOS

Duas cartas de Machado de Assis a Carolina, ambas de 2 de março (sem indicação do ano, mas certamente do período de noivado), sendo uma incompleta. Inéditas.

A primeira delas é de duas folhas duplas e uma folha simples, escritas em todas as páginas; e a outra, incompleta, de uma folha dupla, escrita igualmente em todas as páginas.



2 de Março.

Minha querida C.

Recebi ontem duas cartas tuas, depois de dois dias de espera. Calcula o prazer que tive, como as li, reli e beijei! A minha tristeza converteu-se em súbita alegria. Eu estava tão aflito por ter notícias tuas que saí do *Diário* há uma hora para ir a casa, e com efeito encontrei as duas cartas, uma das quais deveria ter vindo antes, mas que, sem dúvida, por causa do correio foi demorada. Também ontem debes ter recebido duas cartas minhas; uma delas, a que foi escrita no sábado, levei-a no domingo às oito horas ao correio, sem lembrar-me (perdoa-me!) que ao domingo a barca sai às seis horas da manhã. Às quatro horas levei a outra carta e ambas devem ter seguido ontem na barca das duas horas da



tarde. Deste modo, não fui eu só quem sofreu com demora de cartas. Calculo a tua aflição pela minha, e estou que será a última.

Eu já tinha ouvido cá que o M. alugara a casa das Laranjeiras, mas o que não sabia era que se projetava essa viagem a Juiz de Fora. Creio, como tu, que os ares não fazem nada bem ao F.; mas compreendo também que não é possível dar simplesmente essa razão. No entanto, lembras perfeitamente que a mudança para outra casa cá no Rio seria excelente para todos nós. O F. falou-me nisso uma vez e é quanto basta para que se trate disto. A casa há de encontrar-se, porque empenha-se nisto o meu coração. Creio, porém, que é melhor conversar outra vez com o F. no sábado e ser autorizado positivamente por ele. Ainda assim, temos tempo de sobra; 23 dias; é quanto basta para que o amor faça um milagre, quanto mais isto que não é milagre nenhum.

Vais dizer naturalmente que eu condescendo sempre contigo. Por que não? Sofreste tanto que até perdeste a consciência do teu império; estás pronta a obedecer; admiras-te de seres obedecida. Não te admires, é coisa muito natural; és tão dócil como eu; a razão fala em nós ambos. Pedes-me coisas tão justas, que eu nem teria pretexto de te recusar se quisesse recusar-te alguma coisa, e não quero.

A mudança de Petrópolis para cá é uma necessidade; os ares não fazem bem ao F., e a casa aí é um verdadeiro perigo para quem lá mora. Se estivesses cá, não terias tanto medo dos trovões, tu que ainda não estás *bem brasileira*, mas que o hás de ser espero em Deus. Acusas-me de pouco confiante em ti? Tens e não tens razão; confiante sou; mas se te não contei nada é porque não valia a pena contar. A minha história passada do coração resume-se em dois capítulos: um amor, não correspondido; outro, correspondido. Do primeiro nada tenho que dizer; do outro não me queixo; fui eu o primeiro a rompê-lo. Não me acuses por isso; há situações que se não prolongam sem sofrimento. Uma senhora de minha amizade obrigou-me, com os seus conselhos, a rasgar a página desse romance sombrio; fi-lo com dor, mas sem remorso. Eis tudo.

A tua pergunta natural é esta: qual destes dois capítulos era o da Corina? Curiosa! Era o primeiro. O que te afirmo é que dos dois o mais amado foi o segundo.

Mas nem o primeiro nem o segundo se parecem nada com o terceiro e último capítulo do meu coração. Diz Stäel que os primeiros amores não são os mais fortes porque nascem simplesmente da necessidade de amar. Assim é comigo; mas, além dessa, há uma razão capital, e é que tu não te pareces nada com as mulheres vulgares que tenho conhecido. Espírito e coração como os teus são prendas raras; alma tão boa e tão elevada, sensibilidade tão melindrosa, razão tão reta não são bens que a natureza espalhasse às mãos cheias pelo teu sexo. Tu pertences ao pequeno número de mulheres que ainda sabem amar, sentir e pensar. Como te não amaria eu? Além disso tens para mim um dote que realça-os mais: sofreste. É minha ambição dizer à tua grande alma desanimada: “levanta-te, crê e ama; aqui está uma alma que te compreende e te ama também”.

A responsabilidade de fazer-te feliz é decerto melindrosa; mas eu aceito-a com alegria, e estou certo de que saberei desempenhar este agradável encargo.

Olha, querida, também eu tenho pressentimentos acerca da minha felicidade; mas que é isto senão o justo receio de quem não foi ainda completamente feliz?

Obrigado pela flor que me mandaste; dei-lhe dois beijos como se fosse em ti mesma, pois que apesar de seca e sem perfume, trouxe-me ela um pouco de tua alma.

Sábado é o dia de minha ida; faltam poucos dias e está tão longe! Mas que fazer? A resignação é necessária para quem está à porta do paraíso; não afrontemos o destino que é tão bom conosco.

Volto à questão da casa; manda-me dizer se aprovas o que te disse acima, isto é, se achas melhor conversar outra vez com o F. e ficar autorizado por ele, a fim de não parecer ao M. que eu tomo uma intervenção incompetente nos negócios de sua família. Por ora, precisamos de todas estas precauções. Depois... depois, querida, queimaremos o mundo, porque só é verdadeiramente senhor do mundo quem está acima das suas glórias fofas e das suas ambições estéreis. Estamos ambos neste caso; amamo-nos; e eu vivo e morro por ti. Escreve-me e crê no coração do teu

*Machadinho.*

2 de Março.

Minha Carola.

Já a esta hora deves ter em mão a carta que te mandei hoje mesmo, em resposta às duas que ontem recebi. Nela foi explicada a razão de não teres carta no domingo; deves ter recebido duas na segunda feira.

Queres saber o que fiz no domingo? Trabalhei e estive em casa. Saudades de minha C., tive-as como podes imaginar, e mais ainda, estive aflicto, como te contei, por não ter tido cartas tuas durante dois dias. Afirmo-te que foi um dos mais tristes que tenho passado.

Para imaginares a minha aflição, basta ver que cheguei a suspeitar da opposição do F., como te referi numa das minhas últimas cartas. Era mais do que uma injustiça, era uma tolice. Vê lá justamente quando eu estava a criar estes castelos no ar, o bom F. conversava a meu respeito com a A. e parecia aprovar as minhas intenções (perdão, as nossas intenções!). Não era de esperar outra coisa do F.; foi sempre amigo meu, amigo verdadeiro, dos poucos que, no meu coração, têm sobrevivido às circunstâncias e ao tempo. Deus lhe conserve os dias e lhe restitua a saúde para assistir à minha e à tua felicidade.

Contou-me hoje o Araújo que, encontrando-se num dos carros que fazem viagem para Botafogo e Laranjeiras, com o Miguel, este lhe dissera que andava procurando casa por ter alugado a outra. Não sei se essa casa que ele procura é só para ele ou se para toda a família. Achei conveniente comunicar-te isto; não sei se já sabes alguma coisa a este respeito. No entanto, espero também a tua resposta ao que te mandei dizer na carta de ontem, relativamente à mudança.

Dizes que, quando lêes algum livro, ouves unicamente as minhas palavras, e que eu te apareço em tudo e em toda a parte? É então certo que eu ocupo o teu pensamento e a tua vida? Já mo disseste tanta vez, e eu sempre a perguntar-te a mesma coisa, tamanha me parece esta felicidade. Pois, olha; eu queria que lesse um livro que eu acabei de ler há dias; intitula-se *A Família*. Hei de

comprar um exemplar para lermos em nossa casa como uma espécie de *Bíblia Sagrada*. É um livro sério, elevado e profundo; a simples leitura dele dá vontade de casar.

Faltam quatro dias; daqui a quatro dias terás lá a melhor carta que eu te poderia mandar, que é a minha própria pessoa, e ao mesmo tempo lerei o melhor.....  
.....

P. à Senhora General Leitão de Carvalho. 0,208 x 0,136; 0,208 x 0,136.

## Última visita<sup>1</sup>

EUCLIDES DA CUNHA

*Euclides da Cunha*  
(1866-1909).  
Segundo  
ocupante da  
Cadeira 7 da  
Academia  
Brasileira de  
Letras.

**N**a noite em que faleceu Machado de Assis, quem penetrasse na vivenda do Poeta, em Laranjeiras, não acreditaria que estivesse tão próximo o desenlace de sua enfermidade.

Na sala de jantar, para onde dizia o quarto do querido Mestre, um grupo de senhoras – ontem meninas, que ele carregara nos bra-

---

<sup>1</sup> Como informe psicológico sobre o modo de composição de Euclides da Cunha, é interessante a gênese deste artigo, assim descrita pelo Sr. João Luso:

Euclides – todos os seus amigos o sabem – escrevia com grande lentidão; não significava, porém, isso a falta de inspiração dos antigos nem a “tortura” dos modernos; era o seu método natural de medir – cada pensamento e cada período – para que a extensão destes correspondesse exatamente ao alcance daqueles. A homenagem que ele prestou a Machado de Assis nas colunas do *Jornal do Commercio*, vi-o eu escrevê-la, graças à facilidade do trabalho de redação que então me ocupava, familiar e quase material. A mesa em que Euclides se instalara ficava a dois passos da minha – e não haveria curiosidade mais natural do que essa de espreitar um artista admirado e queridíssimo entregue a uma obra, na qual eu tinha a certeza de que ele poria toda a sua inteligência e

ços carinhosos, hoje nobilíssimas mães de família – comentava-lhe os lances encantadores da vida e relia-lhe antigos versos, avaramente guardados nos álbuns caprichosos. As vozes eram discretas, as mágoas apenas rebrilhavam nos olhos marejados de lágrimas e a placidez era completa no recinto onde a saudade glorificava uma existência antes da morte. No salão de visitas viam-se alguns discípulos dedicados, também aparentemente tranqüilos, na iminência de uma catástrofe.

Era o contágio da própria serenidade incomparável e emocionante em que se ia, a pouco e pouco, extinguindo o extraordinário escritor.

Realmente, na fase aguda de sua moléstia, Machado de Assis, se por acaso traía com um gemido e uma contração mais viva o sofrimento, apressava-se a pedir desculpas aos que o assistiam, na ânsia e no apuro gentilíssimo de quem corrige um descuido ou involuntário deslize. Timbrava em sua primeira e última dissimulação: a dissimulação da própria agonia, para não nos magoar com o reflexo da sua dor. A sua infinita delicadeza de pensar, de sentir e de agir, que no trato vulgar dos homens se exteriorizava numa timidez embaraçadora e recatado retraimento, transfigurava-se na fortaleza tranqüila e soberana. E gentilissimamente bom durante a vida, ele se tornava gentilmente heróico na morte.

Mas aquela placidez augusta despertava na sala principal, onde se reuniam Coelho Neto, Graça Aranha, Mário de Alencar, José Veríssimo, Raimundo

---

todo o seu sentimento. Euclides, com o cotovelo esquerdo fincado na mesa, a cabeça inclinada e apoiada na mão, compunha, de vez em quando, duas ou três linhas... Acendia um cigarro, tirava-lhe três ou quatro fumaças, arremessava-o, em mais de meio; voltava a fincar o cotovelo, a encostar a frente; e a mão direita ia e vinha sobre o papel, durante um longo minuto, vagarosamente, mas sem interrupção. Não emendava; não fazia entrelinhas – pelo menos tão amiúde que chegasse a dar-me na vista; mostrava uma serenidade perfeita; e o seu trabalho avançava linha a linha e quase se poderia afirmar que letra a letra, como uma renda nítida e delicada nas mãos da mais paciente das bordadeiras. Levou aquilo mais de três horas, para ocupar no dia seguinte um resumido espaço no jornal; e era tão eloqüente a sucessão e inteireza do estilo, que se diria ter nascido tal primor de arte e de comoção, momentaneamente, dum soluço da alma trespassada dum relâmpago de gênio.

Correia, Rodrigo Octavio, comentários divergentes. De um modo geral não se compreendia que uma vida, que tanto viveu as outras vidas, assimilando-as através de análises sutilíssimas, para no-las transfigurar e ampliar, aformoseadas em sínteses raiosas, que uma vida de tal porte desaparecesse no meio de tamanha indiferença, no círculo limitadíssimo de corações amigos. Um escritor da estatura de Machado de Assis só deverá extinguir-se dentro de uma grande e nobilitadora comoção nacional.

Era pelo menos desanimador tanto descaso – a cidade inteira sem a vibração de um abalo, derivando imperturbavelmente na normalidade de sua existência complexa, quando faltavam poucos momentos para que se cerrassem 40 anos de literatura gloriosa.

Nesse momento, precisamente ao enunciar-se este juízo desalentado, ouviram-se umas tímidas pancadas na porta principal da entrada. Abriam-na. Apareceu um desconhecido: um adolescente de 16 a 18 anos, no máximo. Perguntaram-lhe o nome, declarou ser desnecessário dizê-lo: ninguém ali o conhecia, não conhecia por sua vez ninguém; não conhecia o próprio dono da casa, a não ser pela literatura dos livros que o encantavam. Por isto, ao ler nos jornais da tarde que o escritor se achava em estado gravíssimo, tivera o pensamento de visitá-lo. Relutara contra esta idéia, não tendo quem o apresentasse: mas não lograra vencê-la. Que o desculpassem portanto. Se não lhe era dado ver o enfermo, dessem-lhe ao menos notícias certas de seu estado.

E o anônimo juvenil, vindo da noite, foi conduzido ao quarto do doente. Chegou. Não disse uma palavra. Ajoelhou-se. Tomou a mão do Mestre: beijou-a num belo gesto de carinho filial. Aconchegou-a depois por momentos ao peito. Levantou-se e, sem dizer palavra, saiu.

À porta, José Veríssimo perguntou-lhe o nome. Disse-lho.

Mas ele deve ficar anônimo. Qualquer que seja o destino desta criança, ela nunca mais subirá tanto na vida. Naquele momento o seu coração bateu sozinho pela alma de uma nacionalidade. Naquele meio segundo – no meio-segundo em

que ele estreitou o peito moribundo de Machado de Assis, aquele menino foi o maior homem de sua terra.<sup>2</sup>

Ele saiu, e houve na sala, um pouco invadida de desalento, uma transfiguração.

Nos fastígios de certos estados morais, concretizam-se às vezes as maiores idealizações. Pelos nossos olhos passou a impressão visual da Posteridade...

*Jornal do Commercio*, 30 de setembro de 1908.

Euclides da Cunha

---

<sup>2</sup> “Esse jovem, cujo nome Euclides da Cunha, na página admirável em que lhe fixou o gesto generoso, dizia dever ficar ignorado, era o escritor Astrojildo Pereira”, informa Lúcia Miguel Pereira em *Machado de Assis* (1936).

A homenagem do carioca Astrojildo Pereira a Machado de Assis não se limitou àquela muda e misteriosa visita juvenil. Ao longo de sua vida, ele se projetou como um dos mais penetrantes conhecedores da vida e da obra do autor de *Dom Casmurro*, como comprovam *Interpretações* (1944) e *Machado de Assis* (1956).

Militante comunista, Astrojildo Pereira abordou a obra de Machado de Assis à luz da ideologia marxista. Acentuou especialmente o problema da presença e papel do dinheiro e da propriedade; e, com uma fina ironia, a evidência da ociosidade aristocrática. Salientem-se nesses estudos as referências de natureza econômica e separação hierárquica das classes na sociedade do Segundo Reinado, fundamente marcada pela chaga da escravidão.

A interpretação pioneira de Astrojildo Pereira foi retomada por numerosos exegetas de Machado de Assis, nacionais e estrangeiros, os quais estranhamente não o citam e propalam suas revelações e observações como se fossem descobertas e investigações pessoais.



# Discurso de Olavo Bilac

OLAVO BILAC

*Olavo Bilac*  
(1865-1918).  
Fundador da  
Cadeira 15  
da Academia  
Brasileira de  
Letras.

(em 29 de setembro de 1909, por ocasião de ser inaugurada uma placa de bronze<sup>1</sup> comemorativa na casa em que faleceu Machado de Assis).

Poucas palavras, poucas e carinhosas, devem ser ditas aqui, para que em tudo a comemoração seja digna do comemorado. Seria uma ofensa à memória do Mestre qualquer manifestação que destoasse da sobriedade encantadora e do recato severo que governaram a sua vida artística e a sua vida íntima, a sua teoria literária e o

---

<sup>1</sup> Contém essa placa, atualmente no saguão da Academia, a seguinte inscrição:

MACHADO DE ASSIS  
NAC. NESTA CIDADE A  
21-8-1839  
HABITOU ESTA CAZA 24 ANOS, NELLA  
ESCREVEU A MAIOR PARTE DE SUA OBRA E  
FALECEU A  
29-9-1908  
A ACADEMIA BRAZILEIRA DA QUAL ELLE FOI O  
PRIMEIRO PREZIDENTE  
COLOCOU ESTA LAPIDE A  
28-9-1909

A casa era a de n.º 48 da Rua Francisco Otaviano (Águas-Férreas), e já foi demolida, ocupando atualmente esse local o prédio que faz esquina com a Rua Pires Ferreira. – *N. da Redação.*

seu estilo. O culto deve ser sempre adequado ao nume: bulhento e borbulhante, para os que tiveram ou têm o amor da adoração pomposa – e simples e pensado, e mais tecido de ternura e de respeito do que de entusiasmo, para aqueles cuja sublimidade reside mais na solidez do que no brilho, mais na verdade do que na aparência, mais na harmonia temperada e justa do que no exaltamento nem sempre fecundo.

Quando se dirige a certos homens, ainda a mais ardente admiração há de ser calma e raciocinada, se quiser honrar o seu objeto. Machado de Assis temia acima de tudo o barulho e a cintilação das palavras vazias, que tanto agradam aos espíritos fúteis. A sua face triste e suave, o seu modo natural, a brandura da sua palavra e de seu gesto, a modéstia dos seus gostos, a moderação dos seus juízos, a sua filosofia que condenava como crimes as cegueiras da paixão e o seu estilo que repudiava como vícios os exageros retóricos – tudo nele aconselhava e pedia, não o aplauso frenético, mas a afeição sincera e a consideração inteligente; tudo nele parecia dizer: não me admireis; amai-me, e compreendei-me...

Amaram-no com extremada ternura os seus íntimos; compreenderam-no e compreendem-no os seus companheiros e condiscípulos, os seus irmãos em Arte, aqueles que, pelo hábito de pensar e de escrever, podem sentir e entender o inigualável tesouro de idéias e de expressões que se encerram nos seus livros, monumento perene votado à glória da língua vernácula. Não o compreendeu ainda todo o seu País, porque ele foi de algum modo um homem superior à sua época e ao seu meio; mas essa compreensão unânime há de vir com o tempo, com o aperfeiçoamento progressivo e fatal dos homens, com a fixação definitiva de uma cultura geral que já começa a afirmar-se. Então, o Mestre será admirado, com a admiração consciente e precisa que a sua obra requer; e a história da nossa civilização há de guardar com orgulho esse formoso legado, esses livros em que o cepticismo vive de par com a piedade, em que a misericórdia pela miséria humana tempera o amargo da ironia, em que a descrença é adoçada pela bondade e em que as idéias meigas ou duras, de tolerância ou de revolta, sempre se vestem de uma forma pura e nobre, simples e majestosa, aliando a força à graça, a energia ao bom gosto.

A cerimônia de hoje é íntima. É a romaria dos primeiros fiéis. É a primeira peregrinação dos que assentam as bases do culto. E é a homenagem da família literária ao chefe que perdeu.

Um dia, descrevendo a austera figura de Spinoza, em um soneto de rara beleza, Machado de Assis mostrou-nos o filósofo, grave e solitário, no seu retiro de lida e pensamento, apartado das vãs ambições e das cobiças grosseiras, cativo apenas do mundo interior das suas idéias:

Soem cá fora agitações e lutas,  
síbile o bafo aspérrimo do inverno,  
tu trabalhas, tu pensas e executas,

sóbrio e tranqüilo, desvelado e terno,  
a lei comum, e morres, e transmutas  
o suado labor no prêmio eterno...

Inspirou e ditou estes versos uma afinidade real entre dois espíritos de eleição. Sem o temperamento combativo do sombrio Spinoza, o nosso grande escritor teve a mesma dignidade de vida, a mesma abnegação modesta, a mesma escravização ao domínio exclusivo das idéias – e o mesmo gosto da solidão, que em certos homens não é timidez nem orgulho, mas somente a tristeza de quem se reconhece diverso do comum das gentes, e fadado a viver, se não ignorado, ao menos mal entendido dos seus contemporâneos.

Como não recordar esses versos, na visita que hoje fazemos à casa do escritor filósofo, um ano depois da extinção da sua vida?

Aqui viveu Machado de Assis 24 anos de trabalho sem trégua e de pensamento incessante. Neste quieto recanto da cidade, longe de “agitações e lutas”, fugindo à curiosidade pública, ao louvor da multidão, à popularidade fácil e à sedução brilhante mas estéril da política – dividiu ele o melhor da sua existência, 24 anos da sua maturidade fecunda, entre o gozo recatado da sua felicidade doméstica e o gozo igualmente discreto da sua Arte. Aqui so-

nhou, aqui pensou, aqui edificou a sua glória. Noite alta, entre estas folhagens amigas, que resguardavam zelosamente o ninho do seu afeto e a oficina do seu pensamento, brilhava o clarão da lâmpada que alumia a sua operosa vigília. Conheciam-no bem estas árvores, estas flores, e as aves que o saudavam ao romper da manhã; todas as coisas inanimadas e todos os seres inocentes deste poético retiro conheciam e amavam aquele austero poeta e aquele meigo beneditino, voluntariamente clausurado na tarefa paciente e no sonho criador. Aqui experimentou ele, com a satisfação de ser amado e com as agruras dos padecimentos físicos, o prazer de tratar o idioma que prezava tanto, as torturas da análise interior, os sobressaltos e angústias da criação literária, a febre a um tempo deliciosa e cruel da composição, e a ânsia dos que correm atrás da perfeição esquivada... Daqui saíram muitos dos seus melhores livros, vasta cadeia de primores, coroada por essa flor de saudade e amargura, por esse amável *Memorial de Aires*, onde, sob o véu de uma ficção romanesca, a alma viúva e ferida do escritor celebra na virtude e na ventura de um lar modelo a antiga ventura e a antiga virtude do seu próprio lar enlutado. Aqui, por 24 anos, ele trabalhou, pensou, executou “a lei comum”, e morreu e transmutou “o suado labor no prêmio eterno”...

E aqui vem hoje a Academia Brasileira trazer-lhe a expressão comovida do seu respeito e da sua saudade. Perdendo o Mestre não perdemos o exemplo constante, a viva lição, o modelo nobre que ele sempre nos foi. Há de acompanhá-lo na morte o mesmo afeto que lhe dedicamos em vida. Aqui vimos, e viremos; e aqui virão, quando tivermos desaparecido, aqueles que nos sucederem. Já três de nós, depois de Machado de Assis, no escasso prazo de um ano, desertaram também, levados pela morte, o seio da Companhia<sup>2</sup>. Mas toda a nossa força reside na continuidade moral da nossa missão. Não nos sucedemos apenas: também nos continuamos; mudam-se os nomes, mas fica o ideal que os encadeia: há de perdurar na Academia, exemplar e consoladora, a memória do

---

<sup>2</sup> Artur Azevedo, Euclides da Cunha e Guimarães Passos, falecidos, respectivamente, aos 22 de outubro de 1908, 15 de agosto de 1909 e 9 de setembro de 1909. – *N. da Redação.*

Mestre. E há de o tempo morder e devorar esta placa de bronze; hão de as soa-  
lheiras e as chuvas arruinar e aluir esta casa — mas, se um horroroso cataclismo  
social não dispersar esta nossa raça, e não aniquilar a língua que falamos, a nos-  
sa romaria de hoje terá sido o início de uma glória perpétua.



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.º 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	Hélio Jaguaribe
12	França Júnior	Urbano Duarte	Alfredo Bosi
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
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	Luiz Paulo Horta
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	Araújo 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.



