Revista Brasileira

Fase VII ❧ Janeiro-Fevereiro-Março 2004 ❧ Ano X ❧ Nº 38

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

Machado de Assis

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2004

Diretoria

Presidente: *Ivan Junqueira*
Secretário-Geral: *Evanildo Bechara*
Primeira-Secretária: *Ana Maria Machado*
Segundo-Secretário: *Marcos Vinicius Vilaça*
Tesoureiro: *Cícero Sandroni*

Membros efetivos

Affonso Arinos de Mello Franco, Alberto da Costa e Silva, Alberto Venancio Filho, Alfredo Bosi, Ana Maria Machado,Antonio Olinto, Ariano Suassuna, Arnaldo Niskier, Candido Mendes de Almeida, Carlos Heitor Cony, Carlos Nejar, Celso Furtado, Cícero Sandroni, Eduardo Portella, Evanildo Cavalcante Bechara, Evaristo de Moraes Filho, Pe. Fernando Bastos de Ávila, Ivan Junqueira, Ivo Pitanguy, João de Scantimburgo, João Ubaldo Ribeiro, José Murilo de Carvalho, José Sarney, Josué Montello, Lêdo Ivo, Lygia Fagundes Telles, Marco Maciel, Marcos Vinicios Vilaça, Miguel Reale, Moacyr Scliar, Murilo Melo Filho, Nélida Piñon, Oscar Dias Corrêa, Paulo Coelho, Sábato Magaldi, Sergio Corrêa da Costa, Sergio Paulo Rouanet, Tarcísio Padilha, Zélia Gattai.

REVISTA BRASILEIRA

Diretor

João de Scantimburgo

Conselho editorial

Miguel Reale, Carlos Nejar, Arnaldo Niskier, Oscar Dias Corrêa

Produção editorial e Revisão

Nair Dametto

Assistente editorial

Frederico de Carvalho Gomes

Projeto gráfico

Victor Burton

Editoração eletrônica

Estúdio Castellani

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

As colaborações são solicitadas.

Sumário

Editorial 5

PROSA

ALBERTO VENANCIO FILHO Lúcio de Mendonça e a Fundação da Academia Brasileira de Letras. 9
ARNALDO NISKIER Aspectos legais da educação à distância no Brasil. 29
JOÃO DE SCANTIMBURGO A instituição 33
MASSAUD MOISÉS A retórica da sedução em "Missa do galo" 51
VAMIREH CHACON Celso Furtado: formação e ação 85
VERA LÚCIA DE OLIVEIRA Algumas considerações sobre a poesia italiana contemporânea 101
PER JOHNS Viagem alma adentro 133
JOSÉ ARTHUR RIOS Carlyle e o Brasil. 159
ANTONIO CARLOS SECCHIN Mário Pederneiras: às margens plácidas da modernidade. 169
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL *A espuma do fogo*: ancestralidade e vida 185
ANA MARQUES GASTÃO A aprendizagem da visão 189
Romance: uma fábula do vento. 193
LUÍS AUGUSTO FISCHER Poesia e distância 197
ANTONIO CARLOS SECCHIN *A idade da noite, A idade da aurora* 199

POESIA

GUILHERME DE ALMEIDA O indiferente 203
MÁRIO DE ANDRADE Noturno de Belo Horizonte 205
MENOTTI DEL PICCHIA Germinal 221
CASSIANO RICARDO A noite verde 227
MANUEL BANDEIRA Vou-me embora pra Pasárgada 231
ALFRED DE MUSSET As noites 233
Saudade 291

GUARDADOS DA MEMÓRIA

MACHADO DE ASSIS A morte de Eça de Queirós. 307
JOÃO DE SCANTIMBURGO Pobreza digna. 309

Editorial

No presente volume da *Revista Brasileira*, oferecemos à consideração dos leitores e, também, ou principalmente, à sua meditação, alguns episódios e fatos que tocam a sensibilidade. Primeiro, temos a reparação de uma injustiça. O Acadêmico Alberto Venancio Filho escreveu longo e documentado artigo sobre Lúcio de Mendonça e a fundação da Academia. Não foi, portanto, Machado de Assis o fundador da Academia, como sempre se pensou. Denominamos a Academia Casa de Machado de Assis, por ter sido o grande genial autor de tantas obras-primas, o mais prestigiado autor de seu tempo, e quando se tratou de atraí-lo para o meio acadêmico, tendo o convite sido aceito, já se podia prever que a Academia converter-se-ia em realidade, dentro de pouco tempo. Foi o que se deu. Das sucessivas reuniões, ora na redação da *Revista Brasileira*, da qual era diretor o crítico José Veríssimo, ora no escritório de Rodrigo Octavio, acabou adquirindo corpo a sociedade que iria congregar os escritores de maior relevo no país, e, em 20 de julho de 1897, inaugurou-se com um breve discurso de Machado de Assis, que o nosso Austregésilo de Athayde, durante anos, leu na instalação das sessões de ingresso de novos acadêmicos, como que a acentuar a elevada concepção em que era e deveria sempre ser tida a Academia.

Por sua importância nos meios intelectuais brasileiros, Machado de Assis foi, naturalmente, elevado à altura de patrono da nova entidade. Mas, esse fato não deslustra o esforço despendido por Lúcio de Mendonça, que teve a idéia de instalar no Brasil uma Academia tomando a francesa como modelo. Os estatutos, assinados por Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Rodrigo Octavio e Inglês de Sousa, constituíram certidão de nascimento definitiva e intocável, por isso mesmo, por ter a assinatura de Machado de Assis e seus companheiros de fundação. O nome de Lúcio de Mendonça não figura nos estatutos, mas essa omissão não o deslustra em nada, pois, como expõe admiravelmente o Acadêmico Alberto Venancio Filho, não há confrade que não saiba da origem da Academia e de seu modesto e despretensioso idealizador, de resto muito bem sucedido. Merece, pois, ser sempre lembrado por essa ação, que o fez fundador da mais alta Casa de cultura e de brasilidade do país.

Temos, em seguida, uma série de alta expressão de artigos, que merecem a perenidade das estantes, como a própria revista, sem dúvida, por seu conteúdo e por sua apresentação gráfica, uma das mais belas do Brasil. Escolhemos poemas de alguns dos grandes poetas modernos já mortos, para trazê-los à lembrança dos leitores e fixar, nas páginas da revista, os nomes que fizeram poesia no Brasil, um dos países onde ela é mais cultivada e com talento, sensibilidade e inspiração. Lembramos o Mário de Andrade de "Noturno de Belo Horizonte", o Guilherme de Almeida, em versos admiráveis de *Toda a poesia*, o Cassiano Ricardo de *Martin Cererê*, o Menotti Del Picchia de *Juca Mulato*, a sua obra-prima, e o Manuel Bandeira que nos convida a irmos todos para Pasárgada, embora tenhamos vontade e não tenhamos a possibilidade.

Finalmente, nos Guardados de Memória, a bela, concisa crônica de Machado de Assis sobre o falecimento de Eça de Queirós, que toca fundo no coração não só eceanos como de todos quantos admiram Machado de Assis e as letras na sua alta expressão. Também nos Guardados da Memória, dois exemplos de pobreza digna, um dado por Hermes da Fonseca, que foi presidente da República, e outro de Olavo Bilac. Dois grandes brasileiros que se projetaram como poucos, um na História política, outro, na literária, que

morreram pobres, tão pobres que não deixaram nada, ao contrário do que acontece em nossos dias, em que a concussão é a regra, entre altos funcionários desonestos até à medula, como é amplamente conhecido. São dois nomes que trouxemos para aqui, a fim de servirem de exemplo para os brasileiros que, não raro, se envergonham de suas administrações públicas, nos três graus de mandato, o municipal, o estadual e o federal. Esperamos que a *Revista Brasileira* continue a agradar.

Lúcio de Mendonça
Retrato de Rodrigues Soares
Óleo sobre tela, 125 *x* 85 cm
Acervo museológico da ABL.

Lúcio de Mendonça e a fundação da Academia Brasileira de Letras

Alberto Venancio Filho

Decorridos cento e seis anos de fundação da Academia ainda não existe uma história da nossa Casa. É de se lastimar que nosso confrade Josué Montello não a tenha escrito, embora tenha publicado subsídios valiosos, como *O Presidente Machado de Assis*, *Pequeno anedotário da Academia Brasileira de Letras*, *Anedotário geral da Academia Brasileira de Letras*, *Primeiras notícias da Academia Brasileira de Letras* e textos para o livro do centenário *Cem anos*, além de numerosos artigos em jornais e revistas. Este volume inclui excelentes estudos de Josué Montello, com momentos da vida da Casa, mas sem uma visão completa de nossa história.

Fernando Néri, dedicado servidor da Academia, publicou em 1940 (sob o pseudônimo de Fernando Neves) *A Academia Brasileira de Letras* – Notas e documentos para a sua história (1896-1940), valioso repositório de dados e informações, mas, como indica o subtítulo

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito da então Universidade do Brasil (1956). Advogado militante no Rio de Janeiro desde 1957. Autor de *Das arcadas ao bacharelismo* (Cento e cinqüenta anos de ensino jurídico no Brasil), introduções e prefácios a várias obras, artigos sobre ensino jurídico e sobre História, Política e Direito.

modestamente, são apenas notas, e que se referem somente aos quarenta anos iniciais de existência.

É assim compreensível que com o tempo dúvidas e equívocos prosperem sobre a fundação e seu verdadeiro fundador, que jamais ocorreram nos anos iniciais.

Ao escrever, em 1934, a biografia de Lúcio de Mendonça, seus filhos Edgard e Carlos Sussekind de Mendonça assinalaram que "a documentação de seu esforço pela criação da Academia já está toda feita. Mesmo ao reconhecimento da sua prioridade, como idealizador, e da sua dedicação ao realizá-la nada há a acrescentar".

Passados quase setenta anos, essa afirmação deixou de ser veiculada como verdadeira e raramente seu nome é lembrado. Por ocasião do centenário da Instituição, nenhuma referência foi feita ao seu nome, salvo a lembrança de um acadêmico de conceder-lhe a Medalha do Centenário, que foi outorgada a dezenas de pessoas vivas, e entregue em cerimônia da maior simplicidade no gabinete do Presidente Arnaldo Niskier, já em 1998, ao neto, o escritor Carlos Sussekind de Mendonça Filho.

No livro publicado no ano do centenário *Cem anos*, Lúcio de Mendonça é denominado erroneamente de idealizador da Academia, quando foi muito mais, foi o verdadeiro fundador da Casa, e seu retrato aparece sem o menor relevo, no mesmo plano de vários outros acadêmicos.

Assim, para reparar essa injustiça reiterada, fomos aos arquivos da Casa, aos depoimentos dos contemporâneos, ao livro de Fernando Neves, aos estudos de Josué Montello, aos *Discursos Acadêmicos*, e dessa pesquisa surgiu como verdade cristalina e insofismável a figura de Lúcio de Mendonça como "O FUNDADOR DA ACADEMIA".

A pesquisa feita não exaure certamente todas as fontes existentes, mas elimina sem sombra de dúvida a omissão que vem prosperando no curso dos anos.

A Associação de Homens de Letras do Brasil inaugurada no Liceu de Artes e Ofício sob a presidência de Coni Pereira da Silva, o Imperador, Princesa Isabel, Conde D'Eu e representantes de pessoas da política, exército, administração e vários homens de letras, entre os quais Franklin Távora, Visconde Tau-

nay, Machado de Assis e Franklin Dória. Os discursos proferidos e trabalhos lidos foram reunidos em livro e traz como apêndice a proposta de se criar uma instituição. A sociedade teve vida efêmera se dissolvendo logo em seguida. O Imperador mostrava-se partidário da idéia e das palestras literárias que se realizavam em São Cristóvão, mais de uma vez tratou-se do assunto.

Desde o Império cogitava-se da organização de uma Academia nos moldes da Academia Francesa.

É certo que a idéia da Academia entre nós é antiga; de fato, em 1847 sócios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro se propuseram a criação de uma associação literária, dividida nas seguintes seções: a) literatura propriamente dita, subdividindo-se em prosaica e poética; b) lingüística e c) literatura dramática. Comissão composta de Joaquim Caetano, frei Rodrigo de São José, Sales Torres Homem, Araújo Porto-Alegre e Raposo de Almeida deu parecer favorável à iniciativa, e para que a nova instituição fosse denominada Academia Brasileira. Entretanto, a planejada Academia não chegou a funcionar.

Em 1847 uma folha oficial publicava a convocação assinada por Manoel Ferreira Lagos, primeiro secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, para que se reunissem os membros fundadores da Academia de Letras: "Na convocação, os abaixo-assinados, convencidos da necessidade urgente de uma associação que se ocupe especialmente das Belas Letras e promova o seu adiantamento, não só com trabalho próprio como também animando a mocidade e reunindo os elementos esparsos de um corpo que pode influir no progresso da literatura e animar aos que a ela se dedicam, resolveram criar debaixo da proteção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro um instituto literário para preencher essa lacuna." A entidade não chegou a funcionar, todas as iniciativas sem êxito.

Depõe Medeiros de Albuquerque:

> "A República, todos o sabem, fundou-se em novembro de 1889. Novembro, quase fim de ano. Havia, portanto, logo após, de fazer-se o orçamento para o ano seguinte.

No Ministério do Interior, de que eu passei a ser um dos diretores, Aristides Lobo incumbiu a Rodrigues Barbosa e a mim de organizarmos esse trabalho. Como a minha diretoria era precisamente a da instrução pública, pensei em aproveitar a ocasião e incluir no orçamento a verba para uma Academia Brasileira, que seria criada pelo governo. Preparei os estatutos e submeti o caso a Aristides. Este, aprovando embora a idéia, achava que ela não devia figurar no orçamento. Um dia em que estávamos conferenciando a esse respeito, chegou Lúcio de Mendonça. Lúcio era então secretário do ministro da Justiça, Campos Salles.

Nessa época, os ministérios da Justiça e do Interior eram distintos. Tinham, porém, freqüentes comunicações, e, em geral, Lúcio e eu éramos o que em linguagem militar se chamaria os 'agentes de ligação', entre os dois Ministérios.

Quando Lúcio chegou, Aristides submeteu-lhe o caso:

– O Medeiros quer que nós fundemos uma Academia.

E entrou em pormenores, declarando estar disposto à criação, mas só depois de janeiro e não no orçamento.

Qual foi a opinião de Lúcio sobre o bom momento para a criação, é-me impossível lembrar.

Nessa época não havia muita importância nisso, porque não era preciso o que hoje se chama 'a cauda' dos orçamentos. Leis e decretos se faziam do mesmo modo: eram atos elaborados nas secretarias de Estado e assinados pelo ministro de cada pasta e o Marechal Deodoro. Não havia necessidade de autorização legislativa do Congresso – entre outras excelentes razões porque o Congresso não exisitia...

As poucas letras do Marechal Deodoro não se oporiam, de certo, a qualquer decreto feito por Aristides sobre uma questão literária. Mas Aristides deixou o Ministério, eu saí da Secretaria do Interior, e nunca mais pensei no caso, cuja oportunidade perdera.

Esqueci de tal modo esses fatos, que, quando Lúcio me convidou para fazer parte da nossa atual Academia por estas palavras: – Vamos fazer a sua Academia? – perguntei-lhe, sem saber do que se tratava: – Que Academia?"

A iniciativa não vingou; coube a Lúcio de Mendonça retomá-la com vigor. Lúcio, em continuadas conversas, vencidas em parte as resistências oferecidas pelo então Ministro do Interior à fundação de uma Academia de Letras, escrevia-lhe em data de 6 de novembro de 1896:

> "Alberto Torres, – Sem tempo para ir aí hoje, escrevo. Em complemento ao que ontem conversamos, submeto-lhe a cópia junta de um artigo escrito para o *Estado de S. Paulo*, que não remeterei senão depois de sua autorização. Nesse caso, será reproduzido na *Revista Brasileira*, do dia 15 próximo, e também, e antes disso, comunicado à imprensa para o necessário trabalho de propaganda e recomendação da idéia: pela *Gazeta de Notícias*, *País*, *Jornal do Commercio*, *Notícia* e *Cidade do Rio* se prepara a opinião para receber bem o decreto da criação da Academia. Este, como digo no artigo, convém que seja com data de 15 de novembro próximo. Pouco tempo há, pois, para 'lançar-se' a idéia, e, assim, tenho urgência de sua resposta. Se também me autoriza, obterei de Machado de Assis que redija o projeto do decreto de fundação da Academia de Letras, e consultarei cada um dos nove que comigo compõem os dez que têm de ser nomeados pelo Governo para membros da Academia. Escuso dizer que aceitarei de bom grado qualquer alteração na lista desses dez nomes, inclusive a do meu, *pois muito me contentarei da glória da iniciativa*. A idéia tem encontrado o mais favorável acolhimento por parte dos poucos a quem a tenho comunicado. Colega e amigo, Lúcio de Mendonça." (grifos aditados)

Em 12 de novembro de 1896, na seção "Cartas Literárias" do *Estado de S. Paulo*, sob o título "Academia de Letras", escrevia Lúcio de Mendonça:

> "[...] Coube ao autor destas 'Cartas' a honra de apresentar o projeto, ainda muito embrionário, ao jovem Ministro Alberto Torres, e logrou a satisfação de a ver imediatamente acolhida com a boa vontade que era de esperar de tão distinto e amável confrade.

– Vença, pedi-lhe, a primeira impressão contrária à novidade, vagamente ridícula, por efeito da convenção, da superstição democrática e revolucionária que odeia as academias e todas as semelhantes manifestações do gênio artístico; odeia-as com o estúpido sentimento igualitário que levou a Revolução Francesa a abolir a criação de Richelieu, que só anos depois ressuscitou. Estúpido, disse e repito; pois que haverá menos inteligente e racional que intrometer a igualdade democrática no domínio da arte, esfera essencialmente privilegiada e de exceção?

Não se afigure, pois, estranha a fundação de uma Academia de Letras em plena República, nem venham chicanar com o nome. É bem certo que, na forma da lei, podíamos constituir-nos extra-oficialmente; mas não é mau, antes convém, por mais de uma razão, que sejamos instituto oficial, como se trata do 'culto externo' da Arte, torna-se indispensável tal ou qual solenidade, que faltaria à associação livre; tentativas desta última forma têm falhado, umas após outras, o que já é boa razão para ensaiar coisa diversa; a feição oficial impressiona mais e melhor o vulgo, quer dizer, a generalidade do público, assegurando aos homens de letras outro respeito, que, numa civilização imperfeita como a nossa, ainda não conseguem plenamente pelo esforço individual ou das meras sociedades literárias.

E há, de envolta com o interesse da classe dos literatos, o próprio interesse da República: é belo e útil que esta se mostre amiga dos bons espíritos e da mais nobre das artes; e não é dos menores resultados que se hão de colher do novo instituto o congraçamento das mais bem dotadas inteligências nacionais numa obra comum e desinteressada, numa cooperação que promoverá, naturalmente, o apagamento e a suavização das vivas antinomias, que a luta política abre, aprofunda e envenena.

[...] A primeira objeção, que naturalmente ocorre, é a de falta de pessoal. Não a temos. E, para demonstrar a minha afirmação, mostrei ao ministro uma lista de nomes, em número superior ao necessário para compor o quadro de sócios da Academia, que terá quarenta membros, como a francesa, mas apenas trinta efetivos, e dez correspondentes.

No modo de compor a Academia, cumpre, desde logo, obviar a certas dificuldades, com que é prudente contar: temos literatos, dos mais estimados, que, por amor de suas convicções e conseqüentes escrúpulos de ordem política, não quereriam aceitar nomeação do Governo, nem para funções desta natureza; mas, por outro lado, não se compreende a completa abstenção do Governo na composição de um instituto de criação oficial.

Penso que tudo se conciliaria mediante esta combinação: o governo nomearia dez membros para a Academia; estes elegeriam os outros vinte sócios efetivos, competindo a cada um dos nomeados propor dois nomes, e tendo-se por eleitos os propostos que reunissem maioria sobre os dez votos. Os trinta sócios efetivos elegeriam os dez correspondentes, e a diretoria do instituto, composta de presidente, secretário perpétuo e bibliotecário.

E homens de letras monarquistas, ou dissidentes da política do atual governo, como Carlos de Laet, Joaquim Nabuco, Taunay, Constâncio Alves, Rui Barbosa ou José do Patrocínio, que não aceitariam uma nomeação oficial, não recusarão, de certo, a honrosa eleição pelos seus pares.

Penso que tudo se conciliaria mediante esta combinação: o governo nomearia dez membros para a Academia; estes elegeriam os outros vinte membros efetivos, competindo a cada um dos nomeados propor dois nomes, e tendo-se por eleitos os propostos que reunissem maioria sobre os dez votos. Os trinta sócios efetivos elegeriam os dez correspondentes, e a diretoria do instituto, composta de presidente, secretário perpétuo e bibliotecário."

Ainda segundo Lúcio:

"Os correspondentes serão dos nossos homens de letras mais ilustres residentes fora desta capital, nos Estados ou no estrangeiro.

[...]

Aceito, nos lineamentos gerais, o projeto pelo Sr. Alberto Torres, sugeri-lhe ainda o alvitre de ter o decreto de criação da Academia de Letras a

data de 15 de novembro. Seria a mais brilhante comemoração do 7º aniversário da fundação da República.

Eis lançada a idéia, que se me afigura simpática a todos os espíritos cultos. Tenho por conveniente trazê-la à imprensa, para o batismo da opinião pública, e para receber qualquer modificação que a discussão sugerir e parecer aceitável."

Escreveu Fernão Neves (Fernando Néri), conhecedor da história da Casa, no volume *A Academia Brasileira de Letras. Notas e documentos para a sua história* (1896-1940), pp. 9-15:

"*Tentativa de Lúcio de Mendonça* – A idéia aventada por Lúcio não foi, entretanto, recebida com alvoroço, pelo menos da parte de alguns que freqüentavam o cenáculo. Lembro-me bem que José Veríssimo, pelo menos, não lhe fez bom acolhimento. Machado também, creio, fez a princípio algumas objeções. Mas Nabuco e Taunay, e outros, concordaram. Restava apenas assentar-se o meio de constituir-se o primeiro grupo de imortais.

O primeiro pensamento fora dar ao poder público a iniciativa da criação, devendo ser nomeados, por decreto, os dez primeiros Acadêmicos, que teriam a incumbência de regulamentar a instituição e completar, por eleição, o número de seus membros, isto é, 40. Não prevaleceu, porém, este alvitre, já por dificuldades administrativas, já por se lhe oporem alguns dos convidados: Nabuco, Laet, Taunay e Afonso Celso, monarquistas intransigentes e então oposicionistas tenazes ao regime republicano. O próprio ministro do Interior, Alberto Torres, expusera a Lúcio de Mendonça os seus escrúpulos democráticos, julgando não se harmonizar com o espírito republicano a criação de uma instituição de caráter aristocrático. A tenacidade de Lúcio, entretanto, parecia ir demovendo o Ministro Alberto Torres.

[...]

Animado de vivo entusiasmo pela sua idéia, chegou Lúcio de Mendonça a redigir o decreto pelo qual deveria o Governo criar a Academia:

'Decreto nº ... de 15 de novembro de 1896. – Cria uma Academia de Letras no Rio de Janeiro.

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil,

Para comemorar o sétimo aniversário da proclamação da República,

Considerando a conveniência de ajudar, quanto possa caber ao Estado, o desenvolvimento da literatura e da poesia brasileira, não menos que a conservação, apuro e riqueza da língua vernácula;

Considerando que este fim pode ser alcançado por meio de uma associação de homens de letras, em número de trinta membros efetivos, dos quais dez serão, por uma única vez, nomeados pelo Governo Federal, e vinte eleitos por esses, constituindo-se ainda uma classe de membros correspondentes em número de trinta, dez dos quais poderão ser estrangeiros, e que serão eleitos pelos trinta membros efetivos;

Considerando que essa associação, que receberá o título de *Academia de Letras*, deve congregar os seus esforços no sentido indicado, coligindo trabalhos esparsos, propondo matérias de estudo, animando vocações incipientes e requerendo ao Congresso Nacional e ao Presidente da República, por intermédio do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, os prêmios e auxílios que julgar úteis e as medidas que lhe parecerem necessárias em benefício das letras nacionais;

Resolve:

Art. 1º – Fica criada, com a denominação de *Academia de Letras*, uma associação de cidadãos brasileiros, que, por seus estudos, escritos, e conhecimentos particulares, mostrem caber-lhes tal distinção.

Art. 2º – A Academia de Letras compor-se-á de trinta membros efetivos e trinta correspondentes.

Parágrafo único – Dos efetivos os dez primeiros serão nomeados, nesta mesma data, pelo Governo Federal, e os outros por eleição daqueles. Os trinta membros efetivos elegerão os trinta correspondentes, dentre os escritores nacionais não residentes nesta capital e estrangeiros notáveis nas letras e amigos do Brasil, bem como os membros de ambas as classes que, de futuro, tenham de preencher as vagas que ocorram.

Art. 3º – A *Academia de Letras*, uma vez completado o número de membros efetivos, organizará os seus estatutos, de que enviará cópia ao ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 4º – Os dez primeiros membros efetivos, nomeados nesta data, adotarão desde logo as regras necessárias à eleição dos demais membros.

Art. 5º – O Ministério da Justiça e Negócios Interiores concederá à *Academia de Letras* o uso de uma sala em próprio nacional para as suas sessões e guarda de sua biblioteca.

Art. 6º – As despesas de expediente, antes que o Congresso Federal tenha votado uma pequena verba de auxílio para a *Academia de Letras*, ou se não for possível atender ao pedido que esta oportunamente lhe fizer, serão custeadas por uma módica pensão, contribuição mensal dos membros efetivos.'

Não obstante a habilidade diplomática desenvolvida por Lúcio de Mendonça, prevendo certas objeções e removendo-as, prevalecendo-se da aproximação de uma data nacional para justificar e, sobretudo, apressar a assinatura do decreto, incluindo na lista dos futuros membros da Academia nomes de parentes e amigos chegados ao Ministério do Interior, não logrou ver realizado a 15 de novembro o sonho que há tanto vinha acalentando."

Nas vésperas de 15 de novembro, instava Lúcio de Mendonça com o Ministro, nos seguintes termos:

"Alberto Torres, 'Quem tem amores não dorme'; – aproveite a oportunidade do despacho de hoje para conversar com o Vice-Presidente acerca da criação da Academia de Letras, que, estou convencido, é idéia que aceitará com entusiasmo. E mande-me logo a autorização para consultar os que devem ser nomeados, que o tempo urge. Seu, Lúcio de Mendonça."

A matéria logo teve repercussão na imprensa, e Lúcio de Mendonça colecionou os artigos e notícias publicadas na imprensa em 1896, e entregou-os aos

arquivos da Academia. Em 1997, ano do I Centenário da Academia, foram reunidos por Josué Montello no volume *Primeiras notícias da Academia Brasileira de Letras*.

A primeira notícia é da *Gazeta de Notícias* de 10 de novembro de 1896, com o comentário de que "aproveitando as circunstâncias de se achar na direção do Ministério do Interior um homem de letras o Sr. Dr. Alberto Torres, pensou o Sr. Dr. Lúcio de Mendonça laureado escritor e poeta, que era asada a ocasião para dar vida a uma idéia que ocorrera logo nos primeiros dias da criação da República, a fundação de uma Academia". E se estendendo sobre a matéria concluía: "Nós hipotecamos à nascente instituição o nosso apoio e aqui dirigimos o nosso aplauso aos Drs. Alberto Torres e Lúcio de Mendonça pela sua idéia."

A vária do *Jornal do Commercio* de 11 de novembro afirmava: "Disseram-nos que está resolvida a fundação de uma Academia de Letras, que se comporá de 40 membros, sendo 30 efetivos e 10 correspondentes, e que esta idéia, iniciativa do Dr. Lúcio de Mendonça, foi bem acolhida pelo sr. dr. Alberto Torres, Ministro do Interior."

A *Cidade do Rio* em 12 de novembro, com o título "Teremos na realidade uma Academia de Letras?", afirma: "Lúcio de Mendonça deixou com um traço desenhada a fisionomia da nova instituição, o Governo perfilhando-a não lhe desconhecerá a filiação."

E o *Jornal do Commercio* em 15 de novembro, com a assinatura de J. Guerra, pseudônimo de Urbano Duarte, futuro acadêmico, afirmava: "Tenho esperanças de que a Academia de Letras de iniciativa de Lúcio de Mendonça e patrocinada por Alberto Torres, consiga afinal a premiar os nossos literatos, sempre tão dispersos."

Frustrada a iniciativa oficial, reúnem-se em caráter particular os futuros membros, convocados por Lúcio. A ata da reunião de 15 de dezembro de 1896 transcreve:

> "O Sr. Presidente dá a palavra ao Sr. Lúcio de Mendonça, que expõe os fins da reunião e declara que, conforme é sabido, ela se destina à fundação

da Academia de Letras. Recorda o pensamento que tinham os iniciadores da idéia de a ver aceita pelos poderes da República, partindo do Governo o ato da criação do instituto. Essa criação encontrou, porém, embaraços, o que determinou a presente reunião, para que os escritores simpáticos à criação da Academia se constituíssem livremente. Assim, comunica que tem em seu poder um projeto de estatutos organizado pelo Sr. Inglês de Sousa e dele dá conhecimento à Assembléia. Concluindo, pede a nomeação de uma comissão que, estudando o projeto em breve prazo, emita sobre ele a sua opinião para a definitiva instalação da Academia de Letras."

Na sessão de 4 de janeiro de 1897 foi eleito Presidente Machado de Assis, figura que pela sua ascendência e pelo prestígio que granjeara era a pessoa ideal para conduzir a nova instituição.

Na sessão inaugural realizada a 20 de julho de 1897, Joaquim Nabuco, como Secretário, pronunciou longo discurso sobre a criação da Academia e suas finalidades, e declarava: "Houve uma boa razão para nos reunirmos ao convite do Sr. Lúcio de Mendonça."

Rodrigo Octavio, Iº Secretário, fazendo o relatório dos trabalhos do ano anterior, declara que "foi nas salutares e íntimas confabulações da sala de redações da *Revista Brasileira* que o nosso confrade Lúcio de Mendonça em dias de novembro do ano passado lembrou a idéia da criação da Academia Brasileira de Letras para que se constituísse o centro e a vida da expansão literária". E, dando conta do fracasso do apoio oficial, afirma: "Foi então a idéia levada a efeito diretamente por um grupo de homens de letras que, de boa vontade, atenderam ao convite do Sr. Lúcio de Mendonça."

Antônio Salles, contemporâneo, confirma o episódio, asseverando:

"Por ocasião de uma das visitas de Lúcio de Mendonça à *Revista*, não muito freqüentes, ele trouxe a idéia da fundação da Academia de Letras.

E com a sua natureza impetuosa levou de vencida a oposição formal de José Veríssimo e as esquivanças de Nabuco e Taunay, teve a pronta aquies-

cência de Machado de Assis e elaborou todo o plano de criação da atual 'ilustre companhia'.

Aproveitando a circunstância tão feliz quão rara de ser ministro do interior um homem de letras, lembraram-se outros devotos do mesmo culto de pôr por obra uma idéia que surgira nos primeiros dias da República e ficara, nem sei bem porque, até hoje, no rol das velhas idéias sem realização."

E fazendo história o relato de Afrânio Peixoto:

"No fim do século XIX, aqui, Afonso Celso Júnior, ainda no Império, e Medeiros e Albuquerque, já na República, manifestaram votos por uma academia nacional, como a Academia Francesa. O êxito social e literário da *Revista Brasileira*, de José Veríssimo, daria coesão a um grupo de escritores e, assim, possibilidade à idéia.

Lúcio de Mendonça teve então a iniciativa de uma Academia de Letras, sob a égide do Estado, que se escusaria, à última hora, a tal aventura de letrados. Foi fundada, então, a Academia Brasileira de Letras."

Depõe Graça Aranha:

"A Academia Brasileira saiu da *Revista*. Era natural que aquela contínua assembléia da inteligência, vivificada pela simpatia mútua, suscitasse a idéia de uma 'fundação' literária como uma satisfação ao remoto espírito de organização da nossa raça latina. Para os escritores mais independentes da Revista a Academia era um contra-senso num país sem literatura definitiva, e num período de plena transformação social a estratificação das letras seria prematura e nociva. A oposição não vingou, e a Academia organizou-se. Nascida da vontade de Lúcio de Mendonça, deram-lhe Machado de Assis e Joaquim Nabuco um prestígio imenso e foram-lhe admiravelmente fiéis. Daí em diante quando eles se correspondem o assunto principal é a Academia."

Mas o depoimento definitivo foi de Machado de Assis no discurso inaugural: "Não é preciso definir esta instituição. Iniciada por um moço e completada por moços, a Academia nasce como alma nova e naturalmente ambiciosa."

Lúcio de Mendonça tinha na época quarenta e três anos, o que na sociedade patriarcal de então era considerado moço. Havia vários outros ainda mais moços, mas nenhum deles tivera qualquer influência na criação da instituição. Assim, pode-se interpretar que Machado de Assis na sua discreção habitual quisera dizer que o (moço) Lúcio de Mendonça iniciara a instituição, completada por moços como Rodrigo Octavio, Pedro Rabelo, Magalhães de Azeredo e outros.

Machado de Assis, em carta de 16 de junho de 1899 a Lúcio de Mendonça, dando conta da próxima realização de sessão e eleição do sucessor do Visconde de Taunay, escreve: "Conto com você que é o pai da Academia e espero que não falte."

A correspondência entre Machado e Nabuco é extensa. Em 12 de junho de 1900, escrevia Nabuco a Machado de Assis:

> "Não deixe morrer a Academia. V. hoje tem obrigação de reuni-la e tem meios para isso, ninguém resiste a um pedido seu. Será preciso que morra mais algum acadêmico para haver outra sessão? Que papel representamos nós então? Foi para isso, para morrermos, que o Lúcio e V. nos convidaram? Não, meu caro, reunamo-nos (não conte por ora comigo, esperemos pelo telefone sem fios) para conjurar o agoiro, é muito melhor. Trabalhemos todos vivos."

Dirigindo-se a Machado de Assis em 28 de janeiro de 1901, ao receber a comunicação de que a Academia obtivera sede, responde: "O Lúcio deve estar muito satisfeito com a instalação da sua 'Companhia'."

Em carta a Graça Aranha de 27 de junho de 1907, diria: "Acabo de ler que o Ferrero (Guilhermo) passou pelo Rio e o nosso Machado foi buscar a bordo. O Lúcio de Mendonça deve sentir-se ufano - fez uma criação, a Academia é hoje uma instituição nacional."

Em carta de Machado de Assis à Joaquim Nabuco de 14 de janeiro de 1908: "Alguns de nossos amigos andam dispersos. O Lúcio de Mendonça, que organizou a Academia, foi há tempos acometido de uma doença dos olhos, e resolveu ir à Alemanha para ser examinado e tratado".

E treze anos depois da fundação, em carta a Machado de 13 de fevereiro de 1908, escreve Joaquim Nabuco: "Muito sinto o que V. me diz de nosso fundador. Possa ele não sofrer muito e ter ao menos algum alívio a tão triste fim, ainda mais triste para quem foi pouco feito como ele para a passividade e a inação." Lúcio de Mendonça veio a falecer em 23 de novembro de 1909.

Assim, não pode haver testemunho mais autêntico do que do primeiro Secretário-Geral da Instituição. Sua filha e biógrafa Carolina Nabuco confirma: "A Academia nasceu da *Revista Brasileira*. No desejo de perpetuar essas reuniões casuais, Lúcio de Mendonça, iniciador e inspirador da idéia, tornou-a uma realização."

Outros depoimentos são contundentes, como o de Alberto de Oliveira:

> "Não obstante residir por esse tempo em Petrópolis e me distinguirem com sua estima Afonso Celso, Taunay e Raimundo Correia, então professor de História no Ginásio Fluminense, raramente eu os visitava e não me lembra houvesse entrado alguma vez a Academia em nossa palestra. Lúcio de Mendonça apenas um dia o vi em todo o período da gestação e nascimento da que ele chamava a 'causa máxima das letras'. Não foi em Petrópolis, mas aqui, na capital, à porta da Livraria Laemmert. Gritou-me, simulando cólera, à minha descrença e dando-me por indigno do culto apolíneo. Penso haver sido ele que me quebrou em parte a atonia de ânimo em que me achava."

Graça Aranha, que a princípio recusara o convite que lhe fizera Lúcio de Mendonça, acabou cedendo depois, e em condições especialíssimas: era o único que ainda não publicara nenhum livro. As razões de tal recusa, deu-as em carta a Lúcio de Mendonça:

"Confrade Dr. Lúcio de Mendonça, – Fez-me V. uma insigne e honrosa surpresa convidando-me a ser um dos membros da Academia de Letras, que por sua iniciativa vai ser fundada. Confesso que fiquei embaraçado para imediatamente recusar, com devia, o lugar que a sua bondade me assinala entre os imortais brasileiros."

Escreveu Constâncio Alves ao ingressar na Academia:

"Pela sua feição, podia ser Machado de Assis o fautor da Academia. Mas quem a planejou, quem mais se interessou por ela, com tenacidade e entusiasmo, quem lhe deu existência, foi Lúcio de Mendonça, que, muitos, e sem inverosimilhança, julgariam inadequado a esse empreendimento. A sua intransigência militante de republicano radical, a sua veemência de polemista apaixonado, eram contra-indicações para a tarefa pacificadora de harmonizar, no interesse da literatura, dissidências políticas e hostilidades de crenças. Todavia, é ele o arquiteto dessa construção, e não admira que o seja, pois nesse batalhador de tão rigoroso partidarismo e tão ásperas guerrilhas, luzia um nobre espírito de homem de letras, com largo e fervoroso amor das coisas belas." (Discurso de recepção na Academia Brasileira, *Rev. da Academia*, nºs. 23-24, pp. 138-139.)

Nas palavras de Sousa Bandeira:

"Foi Lúcio de Mendonça quem teve a primeira lembrança da nossa instituição. A idéia nasceu nas reuniões da *Revista Brasileira*, núcleo intelectual fundado pelo alto espírito de José Veríssimo, e que tão decisivo papel devia desempenhar na evolução da cultura nacional.

O espírito entusiasta de Lúcio de Mendonça, percebendo nas boas palestras da *Revista Brasileira*, que os nossos intelectuais se podiam encontrar para tratar de coisas do espírito, apertando os laços que os uniam, teve a idéia de fundar a Academia Brasileira, idéia que, segundo afirmam, tinha passado pelo nobre espírito de D. Pedro II.

Com a energia de que dispunha, reuniu elementos, expediu convites, aplainou dificuldades, dissipou escrúpulos, animou boas vontades, desfez receios, e poucos meses depois estava fundada a Academia.

Dadas as dificuldades que entre nós se deparam aos cometimentos desta ordem, só um temperamento como o de Lúcio de Mendonça poderia levar a efeito a fundação da Academia. Os outros, possuindo qualidades que talvez lhe faltassem, puderam fazer a instituição chegar à sua fase atual. Era necessário, porém, ser um sonhador e um combatente, para tirar do nada a sua formação.

O seu espírito não conhecia o cepticismo de Machado de Assis. A ardentia da sua combatividade não permitia o desenvolver de um plano político, como faria Joaquim Nabuco. Em matéria política Lúcio de Mendonça tinha ingenuidade de crente. Nos tempos do Império foi um excelente propagandista. A impetuosidade de seus ataques se media pela intensidade do seu estro. Fazendo a propaganda da República, traduzia ao mesmo tempo a poesia que lhe ia na alma. *Vergastas* é o título de uma das suas primeiras recoltas de versos, em que canta um lirismo ardente e tumultuoso, que envolve a alma do jovem republicano, unindo assim a poesia à política.

Por força da contradição humana coube essa iniciativa conservadora a um homem de temperamento acentuadamente revolucionário; o promotor da fundação da Academia foi Lúcio de Mendonça."

Escreveu Humberto de Campos na *Antologia da Academia Brasileira de Letras* (1897-1927):

"As raízes reais e visíveis da Academia Brasileira de Letras acham-se verdadeiramente em 1896. [...] A atuação de Lúcio de Mendonça, em novembro desse ano, está hoje esclarecida e documentada. A corporação por ele ideada compor-se-ia de quarenta membros, como a Academia Francesa, sendo, porém, trinta efetivos, indicados pelo governo, e dez correspondentes, eleitos por aqueles. [...] Essa fórmula encontrou, todavia, objeções. Entre os homens de letras mais em evidência no tempo, alguns havia, mo-

narquistas, que se não conformariam em receber um título de nomeação partindo de autoridade republicana. Outros, republicanos, mas adversários do governo, não pretendiam capitular, entrando em relações com ele. [...]

Lúcio de Mendonça não era, no entanto, vontade que se detivesse diante de dificuldades, embora dessa ordem. Para vencê-las apresentou outro alvitre, que consistia em uma nova divisão das cadeiras acadêmicas: eles continuariam a ser quarenta, mas o governo preencheria apenas dez; estes, por seu turno, elegeriam vinte companheiros; [...] Composto, assim, o cenáculo efetivo, este elegeria os dez correspondentes. Era pensamento de Lúcio solenizar com a fundação da Academia, a 15 de novembro de 1896, o sétimo aniversário da República. Para isso redigiu, ele próprio, o decreto respectivo, que enviou a Alberto Torres, instando com este, em cartas quase diárias, até as vésperas daquele dia, para a assinatura do ato. [...] Chegou, porém, o dia 15 de novembro e o decreto não apareceu.

O desastre não arrefeceu, no entanto, o entusiasmo do chefe ostensivo desse generoso movimento. Perdida a esperança da oficialização do instituto, tratou Lúcio de organizar a Academia como instituição particular. Ele queria mostrar, e mostrou, que o pensamento, para triunfar, prescinde da chancela dos governos. [...]

O sucesso da tentativa foi, em verdade, o resultado de três fatores: a existência de uma geração rica em talentos; o espírito generoso dos remanescentes de outra anterior, que se não desdouraram de, renunciando à glória consolidada, nivelar-se com ela, vindo ombrear, em baixo, com as glórias nascentes; e o aparecimento de Lúcio de Mendonça, que, pertencendo a uma pelo temperamento, e a outra, pelas relações de amizade, conseguiu realizar essa obra de diplomacia literária, que foi a junção dos dois grupos, quebrando entre eles a fronteira das prevenções. 'O rio São Francisco, acima de sua queda – diria Joaquim Nabuco, semanas mais tarde – possui formas particulares de peixes inteiramente diversas das que vivem abaixo; o invencível precipício separou as duas faunas.' Lúcio havia suprimido as cachoeiras e misturado os peixes."

Curioso o comentário de Mário de Alencar:

"Por força da contradição humana coube essa iniciativa conservadora a um homem de temperamento acentuadamente revolucionário; o promotor da fundação da Academia foi Lúcio de Mendonça."

Depõe Coelho Neto:

"A Academia Brasileira nasceu no escritório da *Revista Brasileira*, no primeiro andar de um prédio humilde na antiga Rua Nova do Ouvidor. Duas salas acanhadíssimas: redação em uma, secretaria em outra. Dos sócios da casa, o menos assíduo era o sol, representado, quase sempre, pelo gás, porque, desde a escada, tinha-se a impressão de que, em tal cacifro, mal os galos começavam a cantar matinas, a noite recolhia a sua sombra...

Com o negrume do recinto contrastava o brilho da palestra que ali se tratava. Se as idéias fulgissem e as imagens relumbrassem, certo não haveria, em toda a cidade, casa mais iluminada do que aquela. Infelizmente, porém, apesar dos conceitos diamantinos de Machado de Assis, do esplendor dos períodos de Nabuco, da cintilação do espírito de Lúcio e dos paradoxos relampejantes de Paula Ney, era necessário manter sempre aceso um bico ao menos de gás para que tantos luzeiros não andassem aos esbarros...

Foi em tal pobreza obscura que nasceu a Academia. Fraca, entanguida, morre não morre, só não sucumbiu porque teve a desvelá-la a dedicação dos seus fundadores, que a aleitavam com esperanças, leite muito dessorado, e envolviam-na, para aquecerem-na, em faixas de entusiasmo.

Lúcio era o mais corajoso e solícito dos aios da pobrezinha. Foi ele que a vacinou com a linfa da perseverança. Foi ele que a curou da coqueluche, que lhe pôs ao pescoço o colar de âmbar para evitar as crises da dentição, que a batizou no templo das musas e que lhe incutiu na alma a grande fé, tônico que a fortaleceu para vencer os percalços da primeira infância."

Na sucessão da Cadeira nº 11 os depoimentos se avolumam. Pedro Lessa, recebido em 6 de setembro de 1910 afirma: "Uma das mais úteis e patrióticas obras de Lúcio de Mendonça (desculpai-me, senhores, se neste momento vo-lo digo), foi a fundação da Academia." (*Discursos Acadêmicos* – 1907-1913, vol. I, p. 182.)

Os sucessores da Cadeira nº 11 atestaram no mesmo sentido. Declara Deolindo Couto: "No prélio travado para a fundação desta Casa, mobilizou Lúcio de Mendonça todas as energias, investindo de tal forma contra as hesitações e as hostilidades ambientes, que bem se lhe poderia aplicar a frase de Vitor Hugo: 'Escrevia com uma mão e combatia com as duas'."

E o atual ocupante, Acadêmico Celso Furtado: "O fundador desta cadeira número 11 [...] foi Lúcio de Mendonça [...]. Este socialista declarado empenhou-se na criação desta Academia e a ele mais do que ninguém devemos a criação desta nobre instituição." (*Discursos Acadêmicos* – 1994-1997, vol. XVII, p. 206.)

Muitos outros elementos haveriam a transcrever em apoio à tese de que Lúcio de Mendonça foi o verdadeiro fundador da Academia, mas os depoimentos aqui coligidos já provam de forma insofismável essa autoria.

Aspectos legais da educação à distância no Brasil

Arnaldo Niskier

Data de 1904 a criação, no Brasil, dos antigos cursos por correspondência, que tiveram uma grande divulgação, com o surgimento do Instituto Monitor, em 1931, e com o Instituto Universal Brasileiro, em 1941. Tempos depois, na década de 1970, o assunto foi tratado com muita determinação e seriedade, no âmbito do Ministério da Educação, graças aos esforços de Jarbas Passarinho e Newton Sucupira.

Hoje, com o surgimento de modernas técnicas, e também com a massificação da Internet, ganhou um novo nome: Educação à Distância (EAD). Vale lembrar que no exterior a chamada universidade virtual conquistou seu espaço desde a década de 70. Na Inglaterra, por exemplo, a EAD é uma realidade e a Open University tem o respeito de todos.

Aqui no Brasil, somente em meados da década de 90, com a reforma realizada através da implantação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9.394/96), a Educação à distância passou a ser

Professor, educador, conferencista. Sua obra chega a uma centena de títulos, sobre educação brasileira, filosofia e história da educação, administração escolar, tecnologias de ensino, obras didáticas e de literatura infanto-juvenil.
Conferência feita no seminário "Educação à Distância: Há limites?", na ABE. Auditório do IBAM. Rio de Janeiro, 7 de julho de 2003.

reconhecida oficialmente. Em seu artigo 32, § 4º, está previsto: "*O ensino fundamental será presencial, sendo o ensino à distância utilizado como complemento da aprendizagem ou em situações emergenciais.*"

No artigo 80 da LDB, aparece a seguinte redação: "*O Poder Público incentivará o desenvolvimento e veiculação de programas de ensino à distância, em todos os níveis e modalidades de ensino, e de educação continuada.*" Diz mais adiante que "*os Municípios, os Estados e a União deverão prover cursos presenciais ou à distância aos jovens e adultos insuficientemente escolarizados.*" Como se vê, oficialmente, esta modalidade foi bastante lembrada no texto legal, sendo citada em nove oportunidades e a importância da EAD foi ratificada pelo Decreto Presidencial nº 2.494, de 10/2/1998, onde é assim conceituada:

"Educação à distância: é uma forma de ensino que possibilita a auto-aprendizagem, com a mediação de recursos didáticos sistematicamente organizados, apresentados em diferentes suportes de comunicação, utilizados isoladamente ou combinados, e veiculados pelos diversos meios de comunicação."

Segundo o Professor João Vianney, consultor brasileiro do Instituto Internacional da UNESCO para a Educação Superior na América Latina (IESALC), só depois de ser oficializada pela LDB é que a modalidade tornou-se equivalente à educação presencial para todos os níveis de ensino. Ele foi o coordenador da pesquisa "A Universidade Virtual no Brasil", posteriormente transformada em um livro, editado pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UniSul). Escrito em parceria com as professoras Patrícia Torres, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), e Elizabeth Farias da Silva, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o levantamento foi realizado em todos os países da América Latina e do Caribe. Estão relacionados na obra: instituições, cursos, modelos, tecnologias utilizadas, número de alunos, cursos de Licenciatura, Graduação, Especialização e Cursos Seqüenciais, devidamente autorizados.

Os resultados são surpreendentes e hoje podem até ser mais atualizados:

1) desde 1996, o Ministério da Educação já autorizou a atuação de 32 Universidades em EAD;

2) 84.397 alunos estavam matriculados em 60 cursos, até o final de 2002. Desses, 50 mil estão fazendo cursos de licenciatura à distância, em 17 universidades públicas.

É preciso estar atento ao fato de que, até 2007, 800 mil professores brasileiros sem curso superior necessitarão do diploma (Lei nº 9.394/96).

Existirá outra modalidade mais adequada para isso?

Na América Latina, o Brasil é um dos cinco maiores produtores de *softwares* para a área e o segundo país em número de alunos, perdendo apenas para o México, que possui universidades virtuais há mais de 30 anos, e conta com cerca de 112 mil estudantes.

Hoje, com o avanço tecnológico, os alvos da EAD passaram a ser os indivíduos que já estão inseridos no processo produtivo, com faixa etária acima dos 25 anos e problemas de tempo ou geográficos, para freqüentar uma faculdade regular. São também gerentes de bancos ou de supermercados, por exemplo, que se matriculam nos cursos de educação à distância com o objetivo de melhorar o desempenho em seus trabalhos. E sem a necessidade de abandono de emprego ou de afastamento da família.

A meta atual é alcançar o número de 250 mil alunos matriculados em cursos superiores de EAD até o fim do atual governo, ou seja, até 2006. Uma excelente alternativa de democratização do acesso ao ensino superior.

O esforço para integração de plataformas deve incluir *softwares,* equipamentos e serviços de telecomunicações. Somente entre os integrantes da Universidade Virtual Pública do Brasil (UniRede), que reúne 70 instituições, já existem 20 projetos estruturados. O próprio MEC também possui uma plataforma de educação à distância, chamada e-Proinfo. Num segundo momento, a iniciativa deverá incluir as universidades privadas.

É importante também destacar que os investimentos acumulados em educação à distância no Brasil chegaram a US$ 80 milhões em 2002, segundo o portal e-learning Brasil, que realiza pesquisas desde 1999. Houve um aumento de 33% em relação a 2001.

Como se vê, há diversas experiências em andamento, a partir de autorizações do Conselho Nacional de Educação. Mas o número ainda é pequeno para as imensas necessidades pedagógicas do Brasil.

Operários (1933) Tarsila do Amaral
Óleo sobre tela, 150 *x* 205 cm (aqui, parcial)
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

A instituição

João de Scantimburgo

Jornalista, ensaísta, historiador, autor do *Tratado geral do Brasil*, *Introdução à filosofia de Maurice Blondel*, *No limiar de novo humanismo*.

Depende o ser humano de seus semelhantes. Ser humano algum vive só, nem mesmo os anacoretas, que têm Deus por companhia, para diálogos pela oração. Por mais que o ser humano queira apartar-se da sociedade na qual nasceu ou para qual emigrou, não o faz, nem pode fazê-lo, por não lho permitir a sua natureza gregária. Indicando-a para o ser oposto, lança as bases da primeira e mais perfeita sociedade, a família. Reunindo-a às demais famílias, dá origem à nação. Estabelecendo vínculos com outras nações estabelece a comunidade de nações. Está, portanto, completo o ser humano, que, com a sua companhia feminina prepara a descendência pelo seu parentesco. O fim social é necessário para o exercício da perfeição, ensina Santo Tomás,[1] e Aristóteles já, por seu turno, ensinava que o ineficiente para a vida social ou é um bruto ou um deus.[2] Podemos definir, portanto, a sociedade como um grupo social onde os seres humanos devem em comum viver, em solidariedade uns com os outros, a fim de que se aprimorem e tenham com quem contar nos dias difíceis, ou na partilha das alegrias.

[1] S.T. II a II ae q. 188 q. 8.
[2] *Políticos*, I, 2, par. 14.

É natural no ser humano a tendência à amizade. Não há, na face da Terra, quem não aspire e não procure fazer parte de sua personalidade e, mais amplamente, de sua família. As amizades são fatores de garantia das sociedades. Daí, os grêmios, os clubes, as associações de classe, as entidades recreativas, as organizações estudantis e assemelhados que firmam as características das sociedades. Segundo a lei natural, há uma distinção entre sociedades necessárias, que podem ser denominadas comunidades, e sociedades voluntárias, que se formam e se desfazem segundo o interesse de seus membros.[3] Sindicatos de empregados teriam de ser sociedades necessárias, e assim as entendemos, mas, na realidade, ao menos em alguns países, tornam-se sociedades voluntárias, compondo-se e se desfazendo, segundo os interesses de seus dirigentes, sobretudo, e de seus membros. Não há ser humano que não viva em sociedade, até mesmo no interior distante do Brasil profundo – para ficarmos num exemplo nosso – as famílias se formam, não raro com muitos filhos, isto é, com um problema que os pais não poderão resolver, senão fazendo-os trabalhar com eles no campo ou nas pequenas cidades onde residem.

As sociedades são, portanto, formadas para uma finalidade comum, seja um clube de bridge, um jockey club, um rotary club ou, simplesmente, como há muitos em São Paulo, um clube de *jogo de boccia* aos domingos. Evidentemente, há também, e florescentes, sociedades de banditismos ou gangsterismo, mas essas entidades são precárias, porquanto não se trata de um ajuntamento cordial de amigos, mas de comparsas que até se matam uns aos outros por interesse pecuniário. A sociedade que dura, como fizemos saber quando tratamos da instituição, é a família. Reconhecemos que está em crise essa instituição, que a secularização dos costumes reduziu em muito o respeito dos filhos pelos pais, mas é, ainda, uma tábua de socorro, na qual se apegam os membros mais fracos, quando lhes falta apoio no meio em que vivem. A crise de família espalha-se, como extensa mancha de óleo, por todas as nações, viciando a base das sociedades. Conhecemos famílias desfeitas pelos mais vari-

[3] J. Messner, *Social Ethics*. Tradução inglesa do alemão. Londres: B. Herder Book Co., 1949, p. 103,

ados motivos, os interesses econômicos, que atiram um irmão contra outro, o ciúme amoroso, em que um irmão seduz a posse da cunhada – temos exemplo no Brasil – e, sobretudo, interesses financeiros, sobretudo na área bancária, na qual nunca se fazem favores mas se procura obter favores, de cujo resultado aumentam patrimônios. Seja, porém, qual for a sociedade, cindindo-se ou não, são impelidas para um fim, que pode ser moral, íntegro, idôneo, ou imoral e inidôneo. Uma sociedade formada por uma paróquia tem a moral, o culto a Deus e a situação de irmandade de todos os membros. Um banco é uma sociedade financeira, onde todos os seus membros procuram ganhar o mais possível, nas aplicações que fazem, embora nesse tipo de sociedade prevaleça a incerteza das oscilações do mercado. Nas sociedades de criminosos nenhum dos membros tem segurança. A sociedade se mantém ativa enquanto interesse dos seus componentes, desfazendo-se quando cada qual se considera satisfeito. Nesses casos prevalecem, também, as divisões das sociedades em comunidades, quando têm solidez, e voluntárias, quando podem desfazer-se, tão logo sejam saciados seus membros.

As sociedades dependem, para sobreviver, de um ideário onde prevalece um conjunto de interesses, e de liberdade. Na antiga União Soviética, por exemplo, não se formou nenhuma sociedade. A comunidade pode ser definida como uma sociedade constituída para durar, seja a sociedade voluntária, essa o Estado, na antiga URSS, não se permitia que tivesse existência, pois que foi fundamental nos totalitarismos que enxarcaram de sangue o século XX, que todas as portas fossem abertas quando a polícia chegasse e, às vezes, batesse às portas, embora não precisasse fazê-lo. Nos países democráticos, onde prevalece o Estado de direito, as portas só se abrem com ordem judicial. A sociedade familiar, os clubes fechados, as entidades estudantis e outras, essas são livres, respiram o ar da liberdade e, com essa prenda, mantém existência. Não se passa o mesmo, é evidente, com sociedade de criminosos, de que a Cosa Nostra é um modelo. Nessa sociedade a polícia sempre entra não raro com violência, por acompanhá-lo o risco de reação, em que as mortes logo se contam pelo número de presentes.

Vê-se que o problema da sociedade é complexíssimo. São diversos interesses numa solidariedade transitória ou definitiva, uma comunidade ou uma associação voluntária, uma organização criminosa, como a Cosa Nostra e similares, que mantém o membro pelo medo da morte se tentar libertar-se. Na história das sociedades encontramos etapas. Nenhuma sociedade iniciou-se obedecendo a uma ordem lógica. Se formos à pré-história, teremos a tribo assentada sobre um grupo de famílias. Daí, desenvolveram-se, entrando para a história, já socialmente constituídas, para organizarem o poder, a etapa seguinte à constituição das famílias, comunicando-se pela mesma língua, identificando-se pelos mesmos usos e costumes, e dirigidos por um chefe. As primeiras famílias obedeceram ao patriarcalismo. As tribos ou os clãs organizavam-se e submetiam-se naturalmente, ou escolhiam um patriarca. Durante mais de seis mil anos o mundo foi governado sob monarquias, constituído em hierarquia, o patriarca no topo obedecido pelos membros da sociedade. Em regiões já integradas em antiga história, como o Brasil em Portugal, a formação da sociedade foi toda ela patriarcal e não teria, mesmo, sobrevivido não fosse a constituição do patriarcalismo, isto é, um senhor com autoridade natural sobre todos os membros da sociedade.

Depois da Revolução Francesa e das mudanças que advieram de sua erupção, até o Terror, as sociedades foram cindidas em facções. Mais tarde, já no século XIX, cada facção ou soma das que se consideravam afins, formaram partidos políticos, cada um deles conduzindo a bandeira de uma ideologia, corporificada num programa, nem sempre obedecido pelos membros. Nos Estados Unidos, que se constituíram no modelo dos regimes republicanos presidenciais, foi logo fundado o Partido Republicano, o Grand Old Party, vindo em seguida o Partido Democrático, um e outro até hoje ocupando a cena política, já com vitórias, já com derrotas, como é natural e previsível em todas as sociedades, onde os grupos nos quais se dividem erigem rivalidades não raro duradouras.

Passaram as sociedades por sucessivas transformações. As vaticinadas por Marx-Engels acabaram na maior impostura da História, desde o início da es-

critura. Mais de 150 milhões de mortos e, ao esboroar-se a antiga URSS, órgão político, administrativo, judiciário, policial que não se institucionalizou, nada ficou intacto do sistema comunista. Tudo rolou nos abismos da História deixando abandonado um povo do qual haviam sido arrecadadas todas as liberdades. No mundo moderno o ser humano goza os benefícios da liberdade, tanto da democracia liberal, quanto da socialdemocracia, embora a presença do Estado nas sociedades, além de suas funções, não corresponda ao inteiro conceito de liberdade. Venceu a sociedade aberta, estudada por Potter,[4] a única em que a natureza humana pode, com o destino que lhe foi traçado pelo cristianismo, sobreviver. Foi onde malogrou Marx, em cujo nome seu discípulo, Lenine, e os sucessores do fundador da URSS pretenderam instituir a sociedade fechada, que se abriria, quando venceria o marxismo histórico e, posteriormente, dialético. Mas não venceram, ao contrário, soçobraram, abatidos pela natureza das coisas, expressão que tanto irritava o marxista Jean Paul Sartre. Com a queda do sistema comunista ficou provado que a grafomania de Marx e sua doutrina não se institucionalizaram, por lhes faltar o elemento de coesão, que, segundo São Paulo,[5] é a caridade, essa virtude de cuja falta se ressente o mundo contemporâneo, do século passado a este início do terceiro milenário cristão.

O século XX fez a experiência trágica dos socialismos totalitários. Foram mortos, da instauração do comunismo ao seu colapso, 150 milhões de pessoas humanas, sobretudo jovens, e a sociedade ou as sociedades não mudaram, simplesmente por não poderem mudar de sua organização natural para a artificial sociedade sem classes do marxismo. O marxismo, que pugnou e por ele pugnaram os teóricos e práticos do partido, no mundo inteiro, encerrou o seu ciclo, com o balanço trágico acima registrado. Fechada a tampa que guarda o cadáver do marxismo, temos que considerar a sociedade na sua verdadeira natureza, a de reunião de grupos, cuja finalidade é a de conviver, segundo os imperativos

[4] Karl Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos*, Buenos Aires: Paidos, 4 d.
[5] I, Cor. 13,1 e ss.

do bem comum. Tendo como certo que não há sistema econômico que assegure o pleno emprego, e os Estados Unidos o comprovaram no duplo quadriênio Bill Clinton, devem as sociedades organizar-se sob a direção do Estado, para que os seres humanos, com suas famílias, não sejam deixadas ao desamparo. Estamos, já, longe do capitalismo selvagem que justificou o Manifesto Comunista, como, alguns anos mais tarde, a encíclica *Rerum Novarum* e, comemorando-a, o *Quadragesimmo Anno* e a *Centesimus Annus*. Não há, pois, sociedade sem união dos grupos sociais que a integram e compõem. A união deve ser conquistada com a inteligência e a vontade.[6] Deve prevalecer na sociedade o solidarismo, não como sistema, partido ou movimento, mas como nutriente das ações sociais, para favorecer a pessoa humana. Em suma, é necessária a união das funções do Estado, com suas instituições educacionais e cívicas. Não negamos que ainda estamos distantes dessa compreensão de sociedade, não obstante as conquistas da ciência e da técnica, e o volume de estudos sociais, políticos e econômicos, para garantir maior bem aos habitantes desta única propriedade coletiva, que temos, a Terra. Não há dúvida que as sociedades nacionais funcionam em regime de tensões, no choque dos interesses. Cabe ao Estado, sem interferir nas relações grupais e individuais, como nas relações econômicas, agir como árbitro, ou como funcionou no Império do Brasil, com o Poder Moderador, isto é, o poder que modera conflitos e lhes reduz as proporções até se eliminarem naturalmente, pela compreensão de seus deveres, dos grupos sociais.

Mais uma vez insistimos na tese: o problema das sociedades é complexo, e mais complexo vai ficando, com o desenvolvimento tecnológico, de que a Internet é o máximo exemplo que podemos citar. Evolui a sociedade para uma nova ordem, fazendo lembrar, com Toynbee[7], que o proletariado interno de sua expressão pode voltar, como a minoria composta de pobres e ricos, patrícios e plebeus, santos e pecadores, mas todos aplicados à nova ordem, que o advento do Cristo, pregado por São Paulo, já dera origem. Acompanhando

[6] Maurice Blondel, 24.ª Sessão das Semanas Sociais de França, 1947.

[7] Arnold J. Toynbee, *A Study of History*. Londres: University of Oxford Press, 1945. I, p. 41 e ss.

essa evolução, vemos que o cristianismo floresceu, mas, infelizmente, como lembra Chesterton, ficou esquecido ou tem servido, apenas, para algumas cerimônias, umas fúnebres, outras mundanas, sem que tenha conquistado em definitivo as consciências. O bem comum, esse *leit motiv* dos publicistas católicos, esse tem sido esquecido, ainda que os governos façam demagogia com o social, sem alcançar as classes pobres, que, efetivamente, necessitam de amparo social de onde lhes pode vir, do Estado e instituições particulares. A sociedade é, portanto, um todo completo, um mosaico de grupos que se ajustam, para alcançar o bem comum, pelo estender-se da ação do universo, como vem no *L'Action,* de Maurice Blondel, acentuando-o, com rara precisão vocabular ao se referir às coisas concretas assimiladas.[8]

Composta de pessoas, todas dirigidas ao fim supremo, à conquista do bem comum – excluídas as sociedades já citadas como impróprias da designação – como vem muito em Santo Tomás.[9] Na sua sabedoria sobrenatural, a Igreja sabe que o ser humano não pode ficar entregue a si mesmo, pois se distanciaria da virtude. Daí, como diz Chesterton, existir a Igreja por sermos pecadores e termos de ser salvos. É esse, com os demais referidos, o universo do materialismo que se esboroou, ficando de seus resíduos os males que inoculou nas sociedades, a contar-se da primeira, a família que caiu em crise por ter assimilado as toxinas marxistas, leninistas, stalinistas e de todos os asseclas da doutrina, infelizmente ainda viva em cultores impertinentes, refratários à evidência da verdade natural, a da sociedade livre, embora em luta constante contra seus inimigos. A sociedade é a base das demais, reunidas em grupo. É a base do Estado e de sua duração. A sociedade é unitária e não pode deixar de sê-lo. Não é a unidade de um exército, mas a soma de vontades individuais, nem uma equipe para alcançar um propósito coletivo. A ordem significa unidade pela virtude de interno princípio formativo.[10] Com uma sociedade constituída e institucio-

[8] Maurice Blondel, *L'Action,* II. Paris: Alcan, 1937, pp. 269-292.
[9] Louis Lachange, O. P., *L'Humanisme politique de Saint Thomas*. Paris: Recueil Sirey, 1939, p. 715 e ss.
[10] J. Messner, *Social Ethics*. Tradução inglesa do alemão. Londres: B. Herder Book Co., 1949, p. 111.

nalizada, segundo a tese de Georges Rénard, O.P.,[11] forma-se o Estado, embora no mundo de nossos dias numerosos sejam os Estados não institucionalizados. Mas, o que é instituição?

Não é fácil definir a instituição, segundo nos diz Georges Rénard, em obra clássica sobre o tema.[12] Citada adequada e inadequadamente, instituição reveste, no entanto, um sentido profundo, da qual vamos procurar extrair uma interpretação, á luz dos ensinamentos de seu grande filósofo e teórico. Sinteticamente, podemos dizer que a instituição corresponde à natureza das coisas, às tendências e inclinações humanas, numa sociedade organizada. As instituições se corporificam em realidades comuns, são estabelecidas por longa duração, com funcionamento em períodos largos. A pessoa integrada na família, a família nas categorias sociais, as categorias na cidade, com profissões, a fé religiosa e todas as associações nas quais se une o ser humano para a consecução de um objetivo comum, vêm a constituir as instituições. A subordinação e o agrupamento de elementos esparsos, com o sinete da duração, traduz esse fenômeno, sem cuja realidade as sociedades periclitam. As instituições se renovam, sofrem as mudanças que o tempo lhes aporta, envelhecem, transformam-se, mas conservam o cunho primitivo, a fonte primeira da qual brotaram e que lhes dá perpetuidade. Não há um determinismo, mas um condicionamento institucional. As instituições sob as quais transcorreu a vida de um povo na história podem ser distorcidas, os princípios que lhes deram fundamentos e lhes sustentaram a permanência, podem ser abalados por golpes – e a história os registrou tantos – mas, como a natureza que, expulsa, volta a galope, elas acabarão por prevalecer, ainda que sob a forma de lição não aprendida.

Não fazemos concessão ao método sociológico de Durkheim,[13] para o qual a sociedade é um ser que tem sua vida, sua consciência, seus interesses, sua his-

[11] Georges Rénard, O.P., *La Philosophie de l'Institution*. Paris: Recueil Sirey, 1930, passim.
[12] Georges Rénard, *La Philosophie de l'Institution*. Paris: Recueil Sirey, 1930, passim.
[13] Émile Durkheim. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, passim.

tória. Preferimos a tese tomista de Simon Deploige:[14] "Uma sociedade não pode existir fora dos indivíduos que lhe servem de substrato; ela é, pois, outra coisa. Um todo não é idêntico à soma de suas partes, embora sem elas não seja nada; suas propriedades diferem umas das outras. Reunindo-os sob uma forma definida e por laços duráveis, os homens formam um ser novo, o ser social, que tem sua natureza e leis próprias. Se um composto difere especificamente de seus componentes, esse estado que advém da associação, não é um fenômeno infecundo, mas um fator ativo." As instituições – instituição no sentido amplo, lato da palavra – adaptam os indivíduos ou as pessoas às suas formas, aos usos e costumes que lhes deram seiva através da História. A vida institucional é uma espécie de espelhismo.[15] Os indivíduos que entram na instituição e que a compõem, conservam, na plenitude, a sua vida individual, mas uma cadeia os une, uma cadeia imponderável, porém sempre atuante e presente na história. A instituição, em suma, é um ato de fundação destinado a durar. A instituição é um ato gerador, impondo-se a seu fundador ou fundadores – que não podem revogá-la – impondo-se, portanto, a outros e, pelo mesmo motivo, também ao Estado. A instituição e as instituições são velhas de milênios. Entroncam-se no direito natural e no consenso dos escolásticos. Não podem ser reformadas pelo direito positivo. Este deve respeitar-lhes a natureza, para conservar em paz as sociedades e enriquecê-las, sempre, cada vez mais, com os benefícios da civilização e da cultura, da técnica e do engenho humano.

Se é um erro, dizia num livro antigo o jurista Vareilles Sommiéres,[16] fazer derivar, imediatamente, as leis naturais da vontade livre de Deus, é um erro mais grave, ainda, fazê-la derivar, unicamente, da natureza do homem. A natureza pode manifestar as suas tendências, as suas repugnâncias, mas não pode transformá-las em regras obrigatórias, em imperativos categóricos. Essa a matriz dos despotismos modernos. Como acentua Alexandre Correia, "a negação do direito natural levaria a justificar os mais monstruosos despotismos, ao

[14] Simon Deploige, *Le conflit de la morale et de la sociologie*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, s/d, passim.
[15] Enrique F. Aftalion e Fernando Garcia Orlando, *La Teoria de la Institution*. Buenos Aires, 1933, passim.
[16] Vareilles Sommières, *Les principes fondamentaux du droit*. Paris, 1889, passim.

mesmo tempo que despiria o direito de seu caráter científico. Se o direito é uma nobre ciência, é unicamente porque, como todas as ciências, pressupõe princípios universais, necessários e imutáveis, expressão mesma da natureza humana".[17] A História, que é política experimental, nos confirma esses conceitos. O Estado de contrato, que tomou o lugar do Estado de consenso, a partir da era turbulenta das revoluções inaugurada no século XVIII, não venceu as suas contradições internas, e, por isso, as modernas instituições políticas são, em geral, tão vacilantes e inseguras no mundo. Vemos, segundo as lições da História, que há confiança nas fórmulas jurídicas, nos estereótipos jurídicos, enquanto a sociedade concreta dos homens, postula outras soluções que correspondam à natureza das coisas no campo social. É da sociedade concreta, institucionalizada, ou, em termos mais simples, é do "país real", que se deve cogitar, não do "país legal", cujo destino é inseguro quando se desquita de sua matriz, como nos ensina essa mestra insubstituível, embora nem sempre seguida, a História.

Todos os atos jurídicos, diz Georges Renard,[18] se dividem em duas grandes categorias: uns cuja estrutura é focalizada principalmente do ponto de vista da vontade e da decisão. Os primeiros, acentua o autor, são institucionais; os segundos, contratuais. O contrato social, essa utopia de Rousseau, é, portanto, antinatural, por não se institucionalizar no consenso de todos os membros da sociedade.[19] Fazendo da razão a regra suprema da organização política e social das nações, o contrato social de Rousseau acabou por erigir em norma uma utopia e deixou armada para os tempos futuros aos seus, a bomba da crise, de cuja explosão sofremos os efeitos, ao parecer sem remédio, pois suas radiações malignas acompanham o curso da humanidade. Se, portanto, não voltarem os povos às instituições sob as quais foram modelados, inútil, em vão será procurar solução para as crises que os abalam, retaliam e preocupam. Em seu estudo

[17] Alexandre Correia, in *Revista da Faculdade de Direito da Faculdade de São Paulo*, volume XXXV, fase III, passim.
[18] Georges Rénard, *La Théorie de l'Institution*. Paris: Recueil Sirey, 1930, passim.
[19] Jean Jacques Rousseau, *Le Contrat Social*. Obras Completas. Amsterdã, s/d.

sobre as *Instituições políticas brasileiras*,[20] Oliveira Vianna fala do erro da concepção estritamente positiva do direito e alude às novas ciências, que "dão, hoje, com efeito, um grande e fundamental papel, na determinação das normas jurídicas, à atividade elaborada da própria sociedade, espontaneamente desenvolvida fora e independente da atividade *técnica* dos corpos legislativos oficiais". "O direito que surge dessa atividade espontânea da sociedade", prossegue o autor, "é o direito-costume, o direito do povo-massa, que as elites, em regra, desconhecem, ou mesmo desdenham conhecer, embora às vezes, sejam obrigadas a reconhecê-lo e a legalizá-lo." Em outras palavras, esse direito é o institucional contra o qual, não raro, luta o direito positivo, onde vamos encontrar o foco de crises políticas, cuja ação deletéria não se debela, por não se querer encontrar na sua origem.

Tomemos os Estados Unidos como exemplo de nação moderna, fundada no fim do século XVIII, pelos herdeiros do pensamento republicano de Cromwell e pelas doutrinas de Locke e Montesquieu, pela filosofia da ilustração dos enciclopedistas e pelo criticismo kantiano. A sua formação se erigiu sobre os fundamentos da Reforma protestante, sobre o empirismo de Locke, o individualismo contratualista de Rousseau e o racionalismo de Kant, mas em sua base estavam as liberdades inglesas, que tinham origem na Idade Média, tão bem estudadas pelos irmãos Carlyle em sua obra monumental.[21] Foram estas que sustentaram a construção do edifício sem dúvida majestoso da nacionalidade americana, onde floresceram instituições modelares até hoje provadas pelo tempo, embora violentas tenham sido as tempestades, sobretudo no segundo após-guerra, que sobre elas desabaram. Estudamos em livro a criação original do presidencialismo americano. Os Pais Fundadores tomaram a classificação dos regimes de Aristóteles, atual hoje como no tempo em que foi elaborada, e lhe acrescentaram a figura do presidente, chefe do executivo da clássica, embora artificial, divisão de poderes de Mon-

[20] Oliveira Vianna, *Instituições políticas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949, passim.
[21] R.W. Carlyle e A.J. Carlyle, *A History of Medieval Political Theory in the West*. Londres: William Blackwood & Sons, 1930, passim.

tesquieu; elaboraram uma Constituição, a primeira escrita no mundo sob forma metódica, pois a do estagirita seria inaplicável, e, sem alterá-la em substância, conservaram até hoje as liberdades herdadas da Inglaterra, rigorosamente institucionalizadas nos Estados Unidos. "O presidente dos Estados Unidos é", diz Harold J. Lask, "ao mesmo tempo, mais e menos do que um rei; ele é também ao mesmo tempo, mais e menos do que um primeiro ministro. Quanto mais cuidadosamente é estudada a sua função, mais aparece o seu caráter único. Estamos, na verdade, capacitados a criticar os resultados da sua atuação e, particularmente, podemos comparar tais resultados com as conseqüências decorrentes da atuação de outros sistemas. Devemos, porém, sempre ter em mente que a transplantação de métodos de outros países para o solo americano poderia, dentro de toda a possibilidade humana, produzir resultados bastante diferentes daqueles que seus partidos os desejavam prever; ademais, o sistema parlamentar britânico tinha sido diferentemente adotado em cada país, do mesmo modo a federação americana sofreu modificações decisivas na sua transferência para outras regiões."[22]

Os Estados Unidos e o Canadá oferecem na América o exemplo único da constituição institucional do Estado. "Com a capacidade genial que têm os anglo-saxões de extrair do caso particular a norma geral, lograram os constituintes de Filadélfia criar a figura do presidente, que adotaram e transmitiram aos outros povos da América", diz Afonso Arinos de Melo Franco.[23] O presidencialismo americano é, porém, uma criação dos Fundadores, não uma transplantação. "Não há, diz ainda Harold J. Laski, instituição estrangeira com a qual, num sentido básico, ele possa ser comparado, porque não há instituição estrangeira com ele comparável."[24] O regime presidencial foi adotado por toda a América, com exceção do Canadá, que se conserva monarquia britânica, mas na realidade é ele diferente na América luso-hispanofone da sua vigência na América anglofone. Nos Estados Unidos o regime foi naturalmente insti-

[22] Harold J. Laski, *The American Presidency*. New York: The Universal Library, 1940, passim.
[23] Afonso Arinos de Melo Franco, *Estudos e Discursos*. São Paulo: Editora Comercial, s/d, passim.
[24] Harold J. Laski, id., ib., passim.

tucionalizado; na América Latina foi importado, para usar a linguagem de Roussel, e submetido a um contrato, demonstrando a História a sua difícil institucionalização. Os libertadores hispano-americanos e as elites políticas brasileiras foram buscar nos Estados Unidos o modelo político que adotaram no século XIX, o século da Independência da América luso-hispânica, sem, contudo, levar em conta as peculiaridades da formação dos povos originários das matrizes ibérica e portuguesa. Essa a raiz da crise, em cujas tenazes todos os povos latino-americanos se debatem, a crise institucional que nos está levando à procura empenhada de um modelo que corresponda às nossas tendências, às nossas origens, à nossa sociopsicologia.

Não se forma uma nação como quem organiza uma empresa. Uma nação é uma obra histórica, com fundas raízes no passado, como o demonstram até mesmo as nações africanas, recém-emergidas do colonialismo europeu; todas vão procurar nas suas origens tribais a personalidade que lhes faltou durante o longo domínio branco. A africanização da África Negra, se assim se pode dizer, traduz uma busca internacional nuns casos, esmaniada em outros, de velhas e naturais instituições, toscas e primitivas, mas modeladas pelo tempo, pela convivência, pelas crenças comuns, pela obediência a um chefe fetichistamente superior.

Um dos grandes erros que os americanos cometem, e pelo qual têm pago caríssimo, é o de quererem exportar seu regime. Revestindo-se da condição de missionários, segundo o velho ardor protestante, saem pelo mundo, pretendendo impor o regime presidencial, o Congresso, o bipartidarismo, a Suprema Corte, e outras instituições americanas, a povos que lhes são diferentes. Harold J. Lask. indigitou no traslado do presidencialismo americano à América Latina a causa das crises em que nos debatemos, e indigitou certo. No específico caso brasileiro, que é o que nos interessa, diremos que a institucionalização da democracia é viável com a integração do "país legal" no "país real", isto é, quando a legitimidade social coincidir com a legitimidade política. Filosoficamente, diremos que a nação deve confundir-se com o corpo político. Existe a democracia no consenso do povo brasileiro, como uma aspiração profunda,

mas não tem ela encontrado correspondência na organização do Estado, senão em fases alternadas da nossa história. Nem por isso, entretanto, o brasileiro se desespera.

Quem analisa a sociopsicologia do povo português e a sua criação, o Brasil, herdeiro dela, sente-se em face de uma tendência profunda, irresistível, constante, na sua manifestação, que é a Esperança de melhores dias. Dir-se-á que essa é a tendência de todos os povos. Diremos que essa é a marca inconfundível da nossa sociopsicologia, mais do que a de outros povos. É essa esperança a expressão do sebastianismo, que, de Portugal veio para o Brasil, com os descobridores, os colonizadores, a Casa de Bragança, as tradições, a força das crenças e a idéia dominante de um povo que sempre esperou e continua a esperar. Para Antônio Sardinha,[25] no sebastianismo se condensa a filosofia inata da alma lusitana: "É a Esperança, a razão sentimental e mística do Sebastianismo." Para J. Lucio d'Azevedo,[26] "a crença messiânica em um salvador, que há de remir a pátria e exaltá-la ao domínio universal, não é [...] fato de somenos, na história da nossa raça, que por espaço de três séculos a acariciou."[...] "Quimera foi esta que, em todo esse tempo, vemos avigorar-se em cada uma das crises da nacionalidade. o patriotismo sagrado é a origem dela." O sebastianismo é, pois, a nosso ver, o sentimento que contém em si a chave das nossas crises e da prospecção do nosso futuro.

Foi muito menor a influência inglesa nos Estados Unidos, embora tenha ela sido considerável, do que a influência portuguesa no Brasil. A maciça corrente imigratória que levou aos Estados Unidos cerca de quarenta milhões de imigrantes de várias procedências raciais, não se verificou no Brasil. Recebemos pouco mais de cinco milhões de imigrantes, a partir do século XIX e apenas para a região Sul. Conservamos, por isso, a sociopsicologia portuguesa que o contato com o índio e o negro não alteraram, antes conservaram e até acentuaram. Somos, como os portugueses, sebastianistas, isto é, estamos, sempre, à es-

[25] Antônio Sardinha , *Aliança peninsular*. Porto: Livraria Civilização, 1930, passim.
[26] J. Lucio d' Azevedo, *A evolução do Sebastianismo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1918, passim.

pera do grande chefe que resgatará os nossos sofrimentos coletivos, que nos dará os melhores tempos e as melhores condições de vida. Essa é uma tradição naturalmente institucionalizada que explica alguns fenômenos políticos, sobretudo no período republicano, e a confiança que depositamos em alguns chefes de Estado, quando os percebemos bem-intencionados.

Foi o Brasil formado pelo autoritarismo monárquico português, pela Igreja Católica, numa época em que, apesar de já enfraquecida pela Reforma, era, ainda, poderosa, hierárquica, autoritária, pelo estado de consciência que se abeberara no sebastianismo e o transmitia como herança aos seus descendentes. Somos muitíssimo diferentes dos norte-americanos. Devemos ter o nosso modelo político. Somos conduzidos por nossas idéias, dizia Maurice Blondel,[27] mais do que as conduzimos, e é justo que assim seja, porquanto elas entram no determinismo que escolheu a vontade e contribuem a lhes desenvolver as conseqüências. Observamos que o brasileiro segue, inconscientemente, a filosofia de Duns Scot, a inteligência servindo a vontade. Para o Doutor Sutil, só a vontade é a causa da volição na vontade. *Nihil, aliud a voluntate est causa totalis volitionis in voluntate*. A influência de Duns Scot na formação cultural dos séculos XIV e XV, segundo Émile Bréhier, foi muito grande, embora a sua nomeada não tenha igualado a de Santo Agostinho e Santo Tomás. Se estudarmos o parentesco entre a filosofia de Duns Scot e a de Avincena, estabelecido por Étienne Gilson,[28] veremos que a marca do voluntarismo na filosofia scotista emana da influência muçulmana, embora em sentido inverso do que é ela entendida: "Não foi o Deus da religião muçulmana que sugeriu a Duns Scot reivindicar para o Deus cristão os plenos poderes de uma liberdade sem limites, mas o Deus preso à necessidade grega dos filósofos árabes que provocaram a reação cristã no pensamento de Duns Scot." Da penetração scotista na Espanha muçulmana à sua transferência para a América Ibérica, o movimento obedeceu à tendência natural da marcha do pensamento. Quem observa o com-

[27] Maurice Blondel, *L'Action*. Paris: Alcan, 1930, passim.
[28] Étienne Gilson, *Jean Duns Scot*. Paris: Vrin, 1952, passim.

portamento ibérico, em geral, verifica que ele é voluntarista, sem ser, embora, a nosso ver, antiintelectualista.

O conflito entre inteligência e vontade no Brasil tem causado os maiores transtornos em política. Reconhece o homem brasileiro os erros que se lhe apontam, e, no entanto, os segue. Firma-se em convicções, em petições de princípio, em premissas falsas, embora concorde em que deva abandoná-las. Quem estuda a nossa história política, vê-se diante desse convite à interpretação scotista da nossa história. Não é a inteligência que comanda, mas a vontade à qual ela serve. As mudanças que se vão operando na concepção de vida do homem brasileiro, no seu comportamento, nas suas inclinações, nas suas preferências, nas suas opiniões, nos seus julgamentos, nas suas adesões, não foram, ainda, tão profundas, nem tão extensas, que nos levem a esperar nele outra atitude em face da nossa problemática política. Cada povo tem o seu *habitus*. Temos o nosso. É nele que devemos ficar, se quisermos – como queremos – exorcizar as crises que periodicamente nos salteiam, perturbando o processo do desenvolvimento, essa promoção humana integral, de que temos tanta necessidade.

Devemos procurar as instituições com as quais o Brasil se formou, seu povo evoluiu, assimilando a civilização e a cultura que lhe foram transmitidas pelos colonizadores. Precisamos de um modelo político, não de um modelo original, que seja elaborado em gabinetes de estudo e se introduza nele o país, mas do modelo que corresponda às nossas origens, às nossas tradições, ao nosso *habitus,* em suma, às instituições sob a égide das quais nos formamos como povo.

Se não pudermos estabelecer o modelo rigorosamente adequado, que o tenhamos, ao menos, aproximado. Oliveira Vianna[29] já indigitava, no *Idealismo da Constituição,* esse verso brasileiro: "No trabalho da construção do nosso aparelhamento político, temos seguido um processo inteiramente oposto ao dos grandes povos da Antiguidade, como o romano ou grego, ou dos grandes povos modernos, como o inglês, o norte-americano, o alemão. Entre nós,

[29] Oliveira Vianna, *O idealismo da Constituição*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, passim.

não é no povo, na sua estrutura, na sua economia íntima, nas condições particulares da sua psique, que os organizadores brasileiros, os elaboradores dos nossos códigos políticos vão buscar os materiais para as suas formosas e soberbas construções: é fora de nós, é nas jurisprudências estranhas, é em estranhos princípios, é nos modelos estranhos, é nos exemplos estranhos, é em estranhos sistemas que eles se abeberam e inspiram. Parece até que é somente sobre esses paradigmas forasteiros que a sua inteligência sabe trabalhar com perfeição." Esse o trabalho a que devemos nos dedicar, o de tornarmos o Brasil adequado ao seu modelo político, ao modelo que lhe deve ser institucionalizado, enquanto por instituição entendermos, como devemos entender, uma fundação para durar.

Aos pés destas duas musas
antes calar que escrever. 1905 Machado de Assis

Versos escritos em cartão postal. Original da coleção Onestaldo de Pennafort, reproduzido no *Boletim da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis*, nº I – setembro de 1958, p. 27.

A retórica da sedução em "Missa do galo"

Massaud Moisés

A sedução é comum a todas as épocas, desde a serpente edênica. Sujeita às modas, aos valores imperantes, aos paradigmas vigentes, aos usos e costumes em voga, que mudam no curso do tempo, excluindo-se, anulando-se, desgastando-se, pressupõe dificuldades, obstáculos, negaças, falsas pistas, gestos equívocos, que o "outro", tornado objeto seu, levanta por artifício, por natureza, ou por caráter. A sedução é um jogo de cena, que tem à sua disposição *n* veículos expressivos para se propor e realizar os seus desígnios. As várias modalidades de dança, os rituais gastronômicos, os encontros sociais que o dia-a-dia requer, a mídia falada ou escrita, são algumas das inúmeras formas assumidas pela sedução para exercer o seu ofício.

Mas a sedução parece dispensar, com muita freqüência, essas mediações retóricas, expedientes que visam a despistar um dos interlocutores, ziguezagues para disfarçar o rumo ao seu destino, como se a sinceridade ou outra qualidade no gênero lhes ocupasse o lugar.

Massaud Moisés é titular de Literatura Portuguesa da FFLCH da Universidade de São Paulo, ensaísta, historiador e crítico literário

Ledo engano: nada as substitui. O étimo latino (*seductio, onis* < *seducere*: se, para si + *ducere*, conduzir) o diz: enganar o próximo, atraindo-o para si, para uma armadilha, distante do lugar em que o bom senso, as defesas morais habitualmente se entrincheiram: "a estratégia da sedução é a do engano".[1] Na verdade, trata-se de duplo engano: o do sedutor, que se engana para exercer o seu desígnio, e o do seduzido, que se deixa apanhar no desejo oculto pelas aparências, assim como o sedutor mostra o que não é para atingir o outro no que é. Jogo de cena, a sedução é também jogo de palavras: o discurso do sedutor articula-se como se houvesse divórcio entre a cadeia de significantes e a de significados, ou empregasse significantes vazios. Para ele, as palavras, ou não têm sentido ou o seu sentido é *outro*: fala como um ventríloquo, expondo um discurso sem compromisso, que não é o seu, nem do boneco, com o intuito de enganar/seduzir. Num caso ou noutro, palavras ao vento, *flatus vocis*. Enfeitiçado pelo superficial, decerto porque incapaz de escolha diversa, o sedutor delicia-se com a oralidade volátil ou com a ilusão de beleza e fascínio proporcionada pelos cosméticos e pelo arranjo plástico do vestuário.

E a razão está em que "a atração pelo vazio está no fundo da sedução", pois "é no segredo que se ata a sedução": os interlocutores, ambos dissimulados, cada um à sua maneira, travam um "duelo enigmático".[2] Tudo depende dos atores em confronto no palco imaginário que a sedução engendra ou suscita, deixando a cada um a decisão do papel que ambos desempenham: quem é o sujeito da sedução? Qual deles representa o objeto? Ou serão, ainda que por momentos, ao mesmo tempo sujeitos e objetos da peripécia em que se envolvem, conforme seja o modo como articulam o diálogo da sedução? Se a sedução é o instrumento de um dos atores, para que o "outro" se reconheça e entre no jogo, não precisará conhecer as regras em uso, e empregá-las também como sujeito eventual delas? Poderá deixar-se seduzir porque as conhece ou porque, ao contrário, as desconhece?

[1] Jean Baudrillard, *Da sedução*. 4ª ed., trad. de Tânia Pellegrini, Campinas: Papirus, 2001, p. 80.
[2] Idem, pp. 89-90.

Num caso ou noutro, o resultado será sempre o mesmo: o desfecho pode estar delineado, ou implícito, na mente dos interlocutores, estejam conscientes ou não da trama em que se enredam. Quem não sabe que pode ser seduzido, nem por isso deixará de seduzir com a sua ingenuidade, caso o parceiro seja obviamente sensível ao "outro". De onde a sedução possuir mil maneiras de se impor, e estar presente em todas as circunstâncias sociais, mesmo porque pode evoluir para múltiplos desenlaces, desde a simples e banal conquista amorosa até a derrota ou a vitória política. Da conversa cordial entre amigos ou das amenidades trocadas no chá das cinco até o discurso na tribuna, no palanque ou no púlpito, ou uma aula, conferência, reunião de cúpula, tudo obedece ao ritmo imposto pela arte da sedução. A mesma retórica que permeia o tecido social e comanda os rituais da interação pessoal impregna-se de sedução, num jogo verdadeiramente pleonástico: não há como escapar da retórica nem da sedução. O emprego de uma implica a outra: o intercâmbio em sociedade equivale à arte retórica, e esta, à sedução.

A sedução implica a *argumentatio*, os argumentos destinados a enfraquecer o interlocutor por meio de idéias, sugestões, meias palavras, etc., que lhe minam a resistência, os padrões morais, enfim, os contra-argumentos, capazes teoricamente de neutralizar os apelos sedutores do "outro". Se dirigidos para os sentimentos, para a vontade, para as emoções, os argumentos são persuasivos, e a técnica denomina-se *persuasão*; se orientados para a inteligência, a razão, pretendem ser convincentes, e a estratégia empregada consiste na *arte de convencer*. Entre as duas técnicas flutuam zonas intervalares, que dissolvem a contraposição aparentemente estanque, uma vez que os argumentos podem conter elementos que se voltam ora a um, ora a outro dos objetivos.

De modo geral, a persuasão, como observava Aristóteles na *Retórica* (B 22, 95 b 25-96 2 3), faz uso dos lugares-comuns, razão por que "os ignorantes, ante a multidão, são mais persuasivos do que os educados [...]; os ignorantes, ante a turba, falam com mais arte, enquanto os outros preferem o abstrato e o universal, pois aqueles tomam de onde sabem e do que está próximo dos ou-

vintes".[3] A distinção aristotélica faria escola, permanecendo no curso dos séculos como o padrão de onde se há de partir sempre que a questão se colocar. Pascal identificava o ser persuadido com o autômato, entendendo "com isso o corpo, a imaginação, o sentimento, em suma, tudo quanto não é a razão", enquanto Georges Dumas (*Traité de Psychologie*, Paris: Alcan, 1924, t. II: 740) considerava que, "na persuasão, o indivíduo 'se contenta com razões afetivas e pessoais', sendo a persuasão em geral 'sofística'", e por isso tem "alcance unicamente individual".[4]

Arte de bem dizer, de persuadir ou de convencer, a retórica greco-latina tanto servia para induzir o próximo a aceitar como válido ou convincente o pensamento sem maior suporte lógico, quanto encerrava uma arte de seduzir. Geralmente coloquial, sem prejuízo dos demais recursos gestuais, a sedução exibiu nos últimos tempos clara tendência ao laconismo, quando não ao silêncio absoluto. Um olhar é suficiente para realizar a façanha: por meio dele, ainda que desfechado com frieza ou norteado pelo acaso, os interlocutores logo se entendem, como se decodificassem instantaneamente, sem necessidade de outros acessórios, o desejo subjacente na flecha do olhar.

A televisão soube tirar partido desse mecanismo ao inaugurar a campanha de advertência aos perigos da aids. Sentados em duas mesas de um restaurante ou bar, meio em penumbra, nem tão longe que a vista não alcançasse, nem tão perto que a dispensasse, bastou que o rapaz chamasse a atenção da moça com o seu olhar vivo e repleto de intenções, ou que ela o atraísse com a sua presença, o seu rosto, o seu traje, o seu perfume, como uma esfinge distraída, mas segura do seu poder, – para que ambos se dispusessem a dar por terminada a refeição e juntos abandonassem o recinto. Afinal, "os olhos que seduzem não têm sentido, eles esgotam-se no olhar", por exercerem a sedução "mais imediata, a

[3] Cit. por Gianni Carchia, *Retórica de lo Sublime*. Trad. de Mar García Lozano, Madrid: Technos, 1994, p.105.

[4] Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado da argumentação. A nova Retórica*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 30, 32. V. Pascal, *L'Art de persuader*. Paris: Payot, 2001.

mais pura".[5] Poder estético, que usa a aparência aureolada de beleza como arma de fascínio, a sedução é eminentemente feminina:[6] ao dar-se conta de que à sua frente estava uma bela jovem, o indivíduo do sexo masculino engaja-se imediatamente no processo da sedução sem dizer uma única palavra. E a câmera, sucedâneo ou substituto do olhar, acompanha-lhe o trajeto até a moça: acesa a chama, o primeiro levanta-se automaticamente para cumprir o mandado da atração, como se obedecesse ao destino, a um comando superior à vontade ou a um cálculo esotérico, em suma, ao instinto primitivo. Tudo se passa como no reino animal, em que o baile da sedução obedece a um ritual silencioso, mas eficiente.

A ficção literária não chegou a tanto, pois necessita da palavra para se instaurar, mas não deixou de acompanhar de perto a tendência para o laconismo da sedução amorosa, com os instrumentos da concisão, não raro também lançando mão do diálogo entrecortado pelos olhares de praxe. Machado de Assis empregou vários expedientes, sempre em função do enredo e do clima das narrativas. Em *Quincas Borba*, Rubião e Carlos Maria disputam o amor de Sofia, mas esta se nega a um e a outro, fazendo jus ao seu nome (Sofia = sabedoria), não sem revelar a ironia intencional do narrador, e manifestando um caráter em que a coquetaria, o fingimento, o gosto da burla constituem traço marcante. E da mesma forma que consegue negacear a ambos, estes se empenham numa luta aberta, levando a tentativa da sedução aos limites da inconveniência, uma vez que não fazem segredo das suas intenções, cada qual à sua maneira. Enquanto Carlos Maria aproveita a ocasião para dizer a Sofia que o seu marido era "homem de mau gosto" e explica-lhe que assim pensa porque "tem este seu retrato na sala, continuou Carlos Maria; a senhora é muito bela, infinitamente mais bela que a pintura"

[5] Jean Baudrillard, op. cit., p. 87.
[6] Idem, p. 11.

(cap. LXV), Rubião parece fazer-lhe coro, mas numa clave que esconde/revela o ambíguo lastro psíquico: "– A senhora é já a rainha de todas, disse-lhe ele em voz baixa; e espere que ainda a farei imperatriz" (cap. CXXV).

Sedução às escâncaras, num caso e noutro, somente poderia provocar a indiferença de Sofia, embora não encobrisse o quanto as palavras dos convivas lhe acariciavam a vaidade. Virgília, protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, situa-se em posição diametralmente oposta: num baile, lembra o herói, "conversamos e valsamos", sem dizer o que conversaram, mas, sim, como transcorreu a dança. "Valsamos; não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquele corpo flexível magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado". Como se respondesse à sensação que repassava Brás Cubas e, de certo modo, confessasse indiretamente que experimentava sensação análoga, "disse ela, logo que acabamos": "– Está muito calor [...]. Vamos aos terraço?" (cap. L). Aqui as palavras e os gestos caminham de par em par, rumo do desfecho que se pode prever: Virgília sucumbe aos galanteios, e a sedução se realiza.

Diferente é a conduta de Capitu e Escobar: para se afirmar que o adultério culminou a aproximação entre as duas personagens, temos poucos, mas eloqüentes elementos, localizados especialmente no capítulo CXIII ("Embargos de terceiro") e na cena perante o caixão com os restos mortais de Escobar, marcada pelas lágrimas de Capitu, "algumas lágrimas, poucas e caladas...", que traiam algo mais do que sentimento fraterno pelo morto (cap. CXXIII). Mas é naquele capítulo que colhemos sugestões do mais que teria havido entre eles. Voltando do teatro ao fim do primeiro ato, Bentinho encontra "Escobar à porta do corredor. / – Vinha falar-te, disse-me ele. / Expliquei-lhe que tinha saído para o teatro donde voltara receoso de Capitu, que ficara doente. / – Doente de quê? perguntou Escobar. / – Então, vou-me embora. Vinha para aquele negócio dos embargos...". Todos os leitores de *Dom Casmurro* lembram-se de que os dois homens vão ao encontro de Capitu, que "estava melhor e até boa".

Se nesses casos acedemos a alguns dos meios empregados por Machado para descrever os lances da conquista amorosa, em "Missa do galo" deparamos um retrato flagrante da sedução. Talvez não seja despropositado enxergar – no diálogo entre uma balzaquiana típica (com 30 anos) e um adolescente de 17, de sobrenome Nogueira, nos minutos que antecedem a ida deste para a missa do galo – um perfeito manual do sedutor, expresso numa forma sóbria e brilhante. O escrivão Meneses casara-se em primeiras núpcias com uma das primas do narrador. Conceição é a sua segunda mulher, em cuja "casa assobradada da Rua do Senado", na capital da monarquia, o jovem de Mangaratiba se hospeda enquanto faz os estudos preparatórios. Meneses saíra, uma vez mais para ir ao teatro, "um eufemismo em ação", pois "trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana".[7] Alinhados os antecedentes necessários à compreensão da cena a que vamos assistir dentro em pouco, Nogueira veste-se e põe-se à espera da hora de sair com o vizinho para a missa do galo, distraindo-se com a leitura de *Os três mosqueteiros*. "Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição."

A trama é narrada na primeira pessoa, pelo hóspede, que começa por informar-nos dois pormenores cuja relevância somente se fará notar no curso do relato: "Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta." Conceição, segundo as lembranças de Nogueira, "era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos". "Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar." A pergunta que Conceição lhe faz não pode ser mais branda: " – Ainda não foi?". Será que, de fato, não sabia que o moço ain-

[7] Machado de Assis, "Missa do galo", in *Contos*. 5ª ed., S. Paulo: Cultrix, 1968, p. 232. As demais citações serão extraídas da mesma edição.

da não havia ido? E à resposta negativa de Nogueira, observa ela, exclamativamente: "– Que paciência!", como que a iniciar o processo que a levou, instintiva ou calculadamente, ao encontro do leitor de Dumas. Este, por seu turno, interrompe a reconstituição do diálogo para nos informar acerca do modo como se apresentava a visita noturna: "Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras." O pormenor já nos diz muito do caráter e do temperamento, e também das intenções, de Conceição. Se a brancura da vestimenta casa bem com a sua aparência de visão romântica, o desalinho na cintura é um indício muito claro, embora um tanto paradoxal, dos intuitos da personagem, e as "chinelinhas da alcova" completam a figura. Que vinha ela fazer ali, vestida daquele jeito, estando toda a família recolhida "à hora do costume"?

Entre o modo como a figura da mulher se apresenta até a ação que, combinando com os trajes, aos poucos deixa à mostra os anseios secretos de Conceição, – é um passo, que a memória do narrador restabelece com nitidez, como se estivesse revivendo o episódio distante no tempo. Eram onze horas da noite, recorda Nogueira: "ela foi sentar-se na cadeira defronte de mim, perto do canapé". E como lhe perguntasse se a havia acordado com algum barulho que fizera, Conceição "respondeu com presteza: – Não! qual! Acordei por acordar." Mais uma interrupção nas reminiscências, e Nogueira relembra que duvidara da afirmativa: "Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono." E a explicação do narrador para haver desprezado o alvitre ou para mostrar o seu fingimento não se despe da inocência que preside a conversa com a hospedeira: "talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa."

Armava-se, desse modo, o cenário para o prosseguimento de um diálogo repleto de subentendidos, em que os interlocutores esgrimem as suas apetências com uma pureza ao mesmo tempo acidental e essencial: o que vemos é destituído, à superfície, e no conteúdo, de propósitos escusos. Tal ambivalência é pró-

pria da retórica da sedução: epidérmica ou essencial, a ingenuidade serve de argumento ou de instrumento para anular as defesas do oponente. Se este não encontra intenções malévolas nas atitudes do interlocutor, como reagir senão assentindo com ele, aceitando-lhe os argumentos, deixando-se levar pelo canto de sereia? Todas as armas se prestam para seduzir, notadamente a fala e o gesto, que mascaram, na sua aparente sobriedade, a força que lhes acompanha o percurso desde o nascedouro.

Com o seu ritmo, a sua marcação, o diálogo flui como uma peça teatral em um ato: a teatralidade constitui um dos ingredientes básicos da sedução. Ainda que não o queiram ou não o saibam, os interlocutores protagonizam uma situação dramática, um simulacro do jogo social fundado na mimese, que o teatro vem milenarmente encenando, com a dupla função de entretenimento e catarse. Situados ambos num imaginário palco teatral, parecem representar um papel fictício, como se envergassem uma máscara, a máscara do heterônimo pessoano, que grudara para sempre, indelevelmente, no rosto: a representação do conto reproduz a cena "real" em que os dois figurantes fingem não ser o que mostram ser, sendo, contudo, o que escondem e, na verdade, são para nós, espectadores da cena, – embora não sejam um para o outro.

Conceição, que sabia qual narrativa Nogueira tinha em mãos, – detalhe que funciona como outro sinal "inocente" da atmosfera em que o diálogo se passa, – pergunta-lhe se já havia lido *A moreninha*. "– Do Dr. Macedo?", responde o moço, acrescentando que o deixara em Mangaratiba, ao que ela replica que gostava "muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo". E assim a literatura entra no diálogo como a coisa mais natural do mundo, descortinando uma irmandade de gosto entre os dois que não é a menor das pontes que os aproximam. A sedução nivela os atores em cena ou explora-lhes as semelhanças, pois "a ordem dos argumentos de um discurso persuasivo deve [...] levar em conta todos os fatores suscetíveis de favorecer-lhes a acolhida pelo [...] ouvinte [...]."[8] Ao perguntar quais romances o jovem lera,

[8] Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, op. cit., p. 556.

Conceição autoriza-o a entrar na intimidade das suas preferências e, implicitamente, assegura-lhe que não era necessário descer a minúcias, uma vez que a resposta não diferiria dos títulos mencionados: amor e aventura, namoro e ação, intriga e psicologia sentimental.

E o que rememora é muito significativo do retrato que a pouco e pouco vai esboçando de Conceição como sedutora ou seduzida: "Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim." Aqui retornam uma vez mais, na ficção machadiana, o feitiço do olhar e o seu significado no diálogo travado à luz ou à sombra de uma missa do galo nos tempos do império. De que se recorda Nogueira senão de um olhar cheio de veneno, um olhar tentador, insinuante, que diz com todas as letras o que as palavras calam ou apenas sugerem? A fixidez de um tal olhar é de uma intensidade que a memória do narrador não diluiu com o tempo; antes pelo contrário, é na força dos olhos que a sua recordação se demora, exatamente porque dizem eles o mais que as palavras silenciam. Espelho da alma, segundo o provérbio popular, por meio dele o inconsciente se comunica, ao mesmo tempo em que se exprimem a vontade, o consciente, o instinto, a carne, os hormônios, o sangue, enfim, tudo quanto fala do bicho-homem na sua animalidade primordial.

Nogueira deter-se-á nos olhos de Conceição ao recordar que a viu endireitar "a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira", fazendo tudo isto "sem desviar de mim os grandes olhos espertos". O adjetivo que agora acompanha os olhos não desmente tudo o mais que Nogueira dizia das qualidades de Conceição, mas adiciona um traço novo, que desnuda uma faceta ignorada por ele ou de que ela mantinha reserva até o momento em que muda a cabeça de posição, após "passar a língua pelos beiços, para umedecê-los". O jogo de sedução, que avança sem dar muito acordo de si, ao menos para o Nogueira, progride com sinais manifestos que somente um observador atento pode registrar: simulando ainda não compreender o significado dos olhos e dos beiços, o narrador refere-os como se fossem trejeitos sem malícia, precisamente como os teria sentido naquela noite

memorável. Tanto assim que diz ter pensado – "Talvez esteja aborrecida" –, para dar maior verossimilhança à lembrança e ao sentido dela na ocasião, mas deixando ao leitor a suspeita de que agora, no instante de narrar, outro seria o conteúdo, para ele, dos gestos lembrados.

Na verdade, Nogueira dá a impressão de não haver percebido nada, ou se percebeu, interpretou às avessas: o olhar e a língua nos beiços teriam sido, a seu ver, fruto do cansaço. Por outro lado, tais movimentos da face passaram por inocentes no momento da sedução, visto que a cena ocorreu em 1861 ou 1862, muitos anos antes da narrativa feita pelo jovem de Mangaratiba, e, portanto, há muito mais de um século, para o leitor de hoje. Afinal, num tempo em que estava em moda a literatura de Dumas e Macedo, e a heroína assomava, com um ar de visão romântica, na sala em que está o narrador, o envolvimento sinuoso, mas cerrado, de Conceição não parece anunciar a vanguarda feminista que eclodirá na segunda metade do século XX?

O xeque-mate não tardaria, como resultante das premissas de um silogismo cuidadosamente preparado para golpear de morte o oponente com o poder devastador da sua lógica irrefutável. Nem é preciso saber de artes retóricas, nem possuir instrução escolar: basta deixar que fale mais alto o instinto de posse, a milenar sabedoria do corpo, a disposição da mente para o ataque em favor da sobrevivência do indivíduo e da espécie. Convicto, na sua simplicidade interiorana, de que a fadiga explicava e justificava tudo quanto dizia e fazia a dona da casa, Nogueira deduz que já iam "sendo horas", – horas de quê, senão de escapar do cerco tenaz? Ao que retruca apressada e enfaticamente Conceição: "– Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio; são onze e meia. Tem tempo." Note-se a tônica posta na duplicação da negativa, que é menos um pedido que expressão de mando, embuçada num apelo secreto ou numa certeza que o detalhe do relógio atenua para melhor se impor. No entanto, como teria ela visto no relógio que horas seriam? Relógio do instinto, da malha retórica que vai tecendo ao redor de Nogueira? Como teria notado o relógio se não desviara do moço "os grandes olhos espertos"? Mentia, por conseguinte?

Discurso do ausente/presente, a sedução torna-se artifício, mistificação, falsidade: a verdade, se houver, aninha-se no âmago das palavras, mas é a verdade do engano que o discurso promove. Com palavras dúbias, o discurso apresenta-se medularmente insincero, se tomado como espelho da verdade consensual, "a verdade da tribo". Contudo, é sincero como expressão duma vontade secreta, subjetiva, simbólica, que instaura a sua verdade como o destino que tem o "outro" como alvo e razão de ser. O sedutor esgueira-se para trás de um biombo retórico, temeroso e a um só tempo ansioso por anunciar o seu intento com meias-palavras, ou meias-verdades, ou com palavras ocas, a fim de separar a imagem que elas projetam da sua autêntica efígie. Por isso, quem leva avante a conquista final é um "outro" que não aquele que encadeia as frases com ardor para não se denunciar, não expor quem precisamente é. Fala, por vezes com inusitada loquacidade, a fim de não revelar os seus pensamentos, exibindo, quando muito, outros que lhe são opostos. Como se diante de um espelho côncavo, a imagem refletida não é a sua, mas a desse "outro" que o "eu", para mais eficazmente atingir o seu objetivo, falsifica com o seu discurso vicário.

A retórica da sedução, como se sabe, é a retórica da mentira e do engano: como um Bentinho em aprestos do futuro, Nogueira narra com visível candura o episódio-chave da sua juventude, mostrando que a sua inocência era contrastada pela esperteza da mulher madura. Tanto assim que esta finaliza a resposta iniciada pela dupla negação com uma indagação cheia de malícia e ambigüidade, evidenciando um saber de experiências feito, como diria o poeta, que lhe sussurrava aos ouvidos ser preciso aproveitar o momento para o ataque final ao que ainda restasse das escassas defesas do interlocutor: "Você, perdendo a noite, é capaz de não dormir de dia?". Que pretendia ela sob o véu diáfano (diria o Eça com o seu *pince-nez* irônico) de uma interrogação aparentemente desprovida de intuito belicoso?

Nem mesmo a missa do galo é lembrada nesse momento decisivo: agora, num ambiente de romântica fragrância, assistimos ao duelo entre uma senhora trintona e um adolescente imberbe e confiante. Dizendo ele que "já tinha feito isso", ou seja, que é capaz de não dormir de dia quando perdia uma noite,

Conceição toma a palavra sem intervalo algum para dizer que ela, ao invés, "perdendo uma noite, no outro dia estou que não posso, e, meia hora que seja, hei de passar pelo sono", – uma informação em que a peçonha retórica se infiltra na sinuosa exibição que faz da sua privacidade, justamente aquela ligada à sedução em andamento. A chamada indireta para o interior do seu mundo de alcova atinge o clímax com a observação feita como que de passagem e sem propósito algum: "Mas também estou ficando velha", diz ela, sem muita convicção, para maquiavelicamente espicaçar o moço, mais do que enleado na armadilha bem montada.

Como de hábito em casos que tais, a afirmativa, ou deixa transparecer o seu antônimo, ou induz o interlocutor, refém duma conversa dissonante, a empregá-lo, ainda que tão-somente em nome da boa educação. E esta não demora mais que um segundo para se apresentar com toda a carga possível, como se, levado pelo embalo do discurso retórico que ambos iam costurando com despretensiosa naturalidade, não quisesse o moço perder a chance de ser cortês para com a sua hospedeira: "– Que velha o quê, D. Conceição?". E ao dizê-lo por meio de uma interrogativa, veiculava qualquer coisa como uma resposta simétrica à pugna retórica que ambos representavam na calada da noite: Nogueira corteja Conceição sem o perceber, engolfado pela onda argumentativa que lhe arrebata a vontade e o raciocínio, impulsionada pelos instintos afiados, postos a funcionar pela primeira vez, da mulher do Meneses.

Nogueira lembra que "tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir", um sorriso de vitória retórica, mas nem por isso menos significativo, a dizer que ela já poderia considerar-se senhora da situação ou em vias de. Agora, o embate ganha um compasso precipitado. E do sorriso ao movimento do corpo que lhe fizesse coro, é um átimo só: Conceição, que "de costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora [...] ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete". Como um comandante em revista às tropas antes de ordenar o ataque às forças inimigas, põe-se a medir o terreno do encontro retórico para avistar o local em que poderia dar-se, em plenitude, a batalha final e a consumação

da vitória: o gabinete do marido. Ali, estariam a salvo de qualquer interrupção: na casa, em silêncio, todos dormiam, e o Meneses, apesar de ser véspera de Natal, havia saído para o teatro. Nada mais propício aos desejos secretos de Conceição, que não escamoteia totalmente o sublime gosto da conquista: "assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular", relembra o adolescente.

Mal se apercebia ele do rudimentar "mundo às avessas" que a memória o forçara a construir: haveria lógica em que "um desalinho honesto" gerasse "uma impressão singular"? Ou o adjetivo é fruto de má interpretação do desalinho ou a impressão singular decorre de o jovem intuir o que o desalinho insinua, ou, na verdade, afirma taxativamente, com todas as letras. E se considerarmos que é a segunda vez que tal desalinho vem à tona no fio das lembranças, como lhe atribuir honestidade sem provocar estranheza no leitor? Obviamente, o que parecia a Nogueira manifestação de honestidade, ao rememorar a cena com tal precisão, resultava da sua boa-fé provinciana, mas não deixa de chamar a atenção a disparidade, posto que acidental, entre a forma e o conteúdo.

Basta ver que a seqüência da descrição apenas confirma a impressão geral: "Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo." Aqui também parece erguer o seu rosto a *impossibilia* que sublinhava o traço anterior da reminiscência: a languidez sensual do andar da hospedeira não escapará, desde os primeiros momentos da sua entrada, à percepção de Nogueira, com a diferença de que, agora, acentua ele, "essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite". Por quê? – poderia indagar ele a si próprio se quisesse escarafunchar nos meandros do passado, ou tivesse capacidade para tanto: num caso e noutro, a diferença corre por conta de Conceição estar vivendo o ápice da magia verbal, e não só, em que, como uma rede bem trançada, mergulhara o seu hóspede. A discrepância entre os gestos habituais e os de agora reside no tempero emocional que Conceição desvela ou pela primeira vez experimenta com toda a sua força – a sedução – seja porque o desconhecesse, seja por que somente o pressentisse, necessitando apenas de um conviva, como o Nogueira, para se tornar patente.

Nem o jovem a sabia dotada de tal capacidade, nem a balzaquiana iria além do sentimento de completude que naquela noite atingira o apogeu. Abertas as comportas do dique, entra a verter a linfa represada há muito tempo. Assim mesmo é a sedução: um jogo de antinomias, de paradoxos, de impossibilidades lógicas, que nem o sedutor sabe que pratica. Talvez Conceição extravasasse ali o que guardava no recolhimento do seu ser, à espera do instante mais adequado: teria meios de recuar, evidentemente, caso fosse aconselhável, mas também saberia como prosseguir até o almejado desenlace. Os seus gestos, na dubiedade que se esconde nas entrelinhas por momentos sondadas pela percepção do jovem, abria-lhe qualquer das saídas, dona que era das estratégias apropriadas ao momento: é da essência da sedução que se manifeste por meio de sinais ambíguos, de modo que o sedutor tanto mais se preserva de tombar no ridículo quanto mais for contraditória a linguagem dos gestos e das palavras.

Ato contínuo, Conceição "parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou concertando a posição de algum objeto no aparador", como se disfarçasse os sentimentos que a inundavam ou se preparasse, ofidicamente, para desferir o golpe mortal no seu conviva, já agora deslumbrado pela sua estudada movimentação e pelo seu olhar hipnotizante. "Afinal, deteve-se, ante mim, com a mesa de permeio." Como faltasse um argumento, era o instante mais oportuno para o arremessar: ante o desejo reiterado que Nogueira exprime de assistir à missa do galo, afirma ela com a segurança do hábito e do instinto: " – É a mesma missa da roça; todas as missas se parecem." Algo mais se ocultava, evidentemente, na referência tão espontânea e indiscutível, com uma intenção que os leitores já conhecem desde linhas atrás: como negar que todas as missas se parecem, que constituem um ritual, e, como tais, obedientes a um esquema fixo? Sacrilégio nenhum havia em dizê-lo categoricamente, nem haveria contradição alguma com o mais do seu caráter e das suas idéias. Ainda que inspirada por um sentimento herético, o da sedução, nenhum pecado havia em asseverar a identidade imutável do rito. Não deixaria de ser santa, por isso, e nem de progredir na direção do seu objeto de conquista. Em face de argumento tão sólido, o bom do moço concorda com a hospedeira, mas confessa que o movia

a crença de que talvez fosse encontrar "mais luxo e mais gente também", uma vez que "a semana santa na Corte é mais bonita que na roça".

Às reticências com que Nogueira fechava o seu contra-argumento, Conceição responde com o corpo, como se mal ouvisse as palavras do jovem ou não lhes fizesse caso: "Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas." Dir-se-ia que estamos em pleno Éden bíblico; os preâmbulos retóricos alcançavam o ápice: "Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor." A circunstância não pode ser mais sugestiva como instrumento de sedução, desde o "esquecimento" de abotoar as mangas até o trecho da intimidade exposta ao olhar. Dirigida por uma espécie de atavismo, exerce ela todo o poder inerente ao seu sexo, o poder da sedução, utilizando o único e arrasador meio de que dispõe, – a aparência, – visto ser "o feminino como aparência que põe em xeque a profundidade do masculino".[9] Se o recurso verbal não sortira todo o efeito desejado, resta agora o argumento que destrói toda a resistência lógica e instaura o império dos sentidos em lugar do império da razão: Conceição recorre às armas próprias do seu sexo, que podem mais do que mil argumentos retóricos.

Ante o espetáculo que se lhe oferecia como que por acaso, Nogueira recorda que "a vista não [lhe] era nova [...], posto também não fosse comum". Não afirma ele que Conceição já lhe oferecera tal paisagem noutras ocasiões, porquanto não é imaginável que outras cenas houve em que ela surgisse àquela hora da noite em trajes de dormir: decerto, na cidade de origem é que ele teria colhido semelhante notícia da anatomia feminina. O comentário feito a seguir assegura-nos que outra não pode ser a interpretação da passagem: "naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande". Tanto assim que o olhar de Nogueira descortina minúcias dignas de memória: "As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar". Somente agora

[9] Jean Baudrillard, op. cit., p. 15.

somos informados de que havia pouca claridade, mas que nem por isso a visão minudente do narrador sofria qualquer cerceamento. A serenidade com que relembra o episódio pode ser perfeitamente justificada pelo tempo transcorrido entre a cena e o seu relato, mas é plausível supor que o jovem estaria longe de a exibir naquela inesquecível noite de Natal: "A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro."

As frases seguintes, recheadas de reminiscências físicas de Conceição, apenas confirmam a acuidade visual do narrador, indicativa de a interioridade masculina haver cedido à aparência (feminina) de Conceição. De onde o seu embaraço, natural em situações análogas: "emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaisinhos". Daí para outros pormenores da fisionomia de Conceição é uma questão de segundos: "Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros; o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo". Nogueira tinha o rosto de Conceição próximo ao seu, ou a memória assim o quis: "E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras". De todo modo, agora sabemos qual a cor dos olhos de Conceição. E tal cor, que nos diz da sua possuidora? Sem lançar mão da simbologia das cores, mesmo porque não seria pertinente, podemos encontrar nesse aspecto fisionômico mais um elo na corrente que nos fala do temperamento, ou mais propriamente, do caráter enigmático de Conceição, no qual não parece exagerado distinguir um prenúncio de Capitu.

Aos cochichos, prosseguiu o jogo dos sexos e das idades, até que, cansada, a dona da casa tomou uma atitude simbólica, algo como o gesto final que decreta a rendição irrestrita das forças inimigas: "Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé." Como se percebesse a manobra ou tolhido pela proximidade constrangedora, Nogueira foi sentar-se "na cadeira que ficava ao lado do canapé". O sono leve, comum a ambos, é agora o motivo do diálogo, levando Conceição a mais um argumento capaz de vencer todo inimigo que tivesse experiência ou percepção para tanto: " – Há ocasiões em que sou como

mamãe: acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo a vela, passeio, torno a deitar, e nada." A insinuação parece desgarrar-se no ar, refluir sobre si própria, enfraquecida pela ingenuidade ou pela ilação sem brilho do estudante: " – Foi o que lhe aconteceu hoje." De qualquer forma, Nogueira caíra no alçapão: entre compreender o endereço das palavras de Conceição e ver na presença da hospedeira àquela hora da noite a conseqüência de uma insônia pertinaz, fosse qual fosse a escolha, tinha o mesmo significado. "– Não, não, atalhou ela." Nogueira lembra que não havia entendido a negativa; "ela pode ser que também não a entendesse". Qual uma comédia de enganos, só lhes restava, sobretudo à senhora Meneses, camuflar o enleio, derivando para um assunto conexo, mas que ainda pudesse permitir-lhe reatar a estratégia de sedução: falam agora de sonhos, de pesadelos, embalados pela técnica socrática, empregada por Conceição, tão-somente com vistas a espichar a conversa, prolongando o assédio até onde fosse possível.

Sucede que o diálogo se interrompia aqui e ali, dando lugar a "umas pausas", durante as quais Conceição parecia cerrar os olhos "por um instante", abrindo-os logo a seguir, "sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor". Sem perder os detalhes do episódio, Nogueira recorda-se que "uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente", entregue decerto a um prazeroso devaneio em torno de um assunto óbvio para o leitor atento. O fascínio exercido por essa aprendiz de esfinge alcançara o ponto mais alto: daí para a frente, somente uma circunstância imprevista seria capaz de arrancar o jovem do seu enlevo. Embora reconheça que "há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas", e que sente contradizer-se, atrapalhar-se, um momento houve em que Conceição se lhe afigurou "linda, [...] lindíssima", a confirmar o efeito do sutil veneno que ela inoculara com as suas palavras e os seus gestos. "Estava de pé, os braços cruzados", numa clara posição de mando ("decifra-me ou devoro-te"), à espera da rendição total do oponente, que foi obrigado a permanecer sentado, apesar da expressa menção de levantar-se por dever de educação. E ato contínuo, percebendo que

o conviva não a decifrava nem se permitia o castigo mítico de enfrentar a Esfinge, "foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo", e dali "falou de duas gravuras que pendiam da parede", uma das quais representava Cleópatra. Achava-as velhas e já pedira ao marido que comprasse outras gravuras.

A mulher de Meneses concede ao jovem que as estampas eram bonitas, mas preferia que fossem "duas imagens, duas santas", acrescentando que aquelas lhe pareciam vulgares, "mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro". À estranheza de Nogueira ante essa referência, pondera ela que, numa barbearia, os fregueses por certo falariam de moças e namoros, e que uma casa de família pede quadros de natureza diversa. E a propósito, diz possuir uma Nossa Senhora da Conceição; "mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório". Para uma "santa", e Conceição de nome, nada mais natural que assim fosse, pensou certamente o narrador, mas o pensamento desperta-lhe uma associação imediata, a da missa. Breve, a lembrança dissolveu-se no ar, mesmo porque estava seduzido pela melodia inebriante com que "ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja". Como que também entorpecida pelo tom da conversa, Conceição regressa aos anos vividos em Paquetá, revelando o laço secreto com *A moreninha*, "tudo de mistura, quase sem interrupção". De tal forma que, "quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada". Nem foi preciso dizer que se casara aos vinte e sete anos; Nogueira já o sabia.

O ter chegado aos confins da sua vida pregressa era o ponto mais alto no jogo de sedução, o momento de tomar uma decisão. Pelo modo como Conceição reagia às confidências feitas ao interlocutor, somente cabe a hipótese negativa. Exausta da peleja ou desanimada ao perceber que se utilizara, em vão, de todos os recursos ao seu alcance para lograr a adesão do jovem de Mangaratiba, "já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saíra da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes", derivando para as amenidades medíocres do dia-a-dia de uma

dona de casa entediada e um tanto quanto introspectiva, resignada à solidão (de harém?) em que a pusera o Meneses: "– Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco, como se falasse consigo." Se, para ela, terminara o encanto, habituada, quem sabe, a esse desfecho no curso dos dias, ou a um viver de conformismo, porventura decorrente da idade em que se casara e da coerção social, etc., para Nogueira chegara ao fim uma "espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos".

O núcleo da vontade, no entanto, ainda pulsava no ânimo do jovem, como se uma réstia de encantamento resistisse ao malogro e buscasse reacender a chama extinta: "Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a idéia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição." Que não era de todo imune à sedução exercida pela dona da casa, não restava a menor dúvida, mas sem dar sinais de haver compreendido o que realmente se passava no seu íntimo e nos seus sentidos. Contracenavam, desse modo, duas idades, duas condições sociais, suficientes para gerar o desenlace que presenciamos: "Na rua, o silêncio era completo", lembra o narrador, como se de volta à realidade, expulsa durante a hipnose a que ele e a hospedeira foram submetidos por algum tempo.

Calados ambos, como se mais nada tivessem a dizer um ao outro, Nogueira recorda que o silêncio era apenas cortado por um "rumor único e escasso, [...] um roer de camundongo no gabinete", precisamente no local em que se desenrolaria o quadro final do espetáculo retórico que ambos protagonizavam. Não escapa ao leitor o que poderá simbolizar a circunstância de o gabinete estar habitado por um roedor: Conceição teria pensado em usar o cômodo para propósitos que, ao fim de contas, correspondiam simbolicamente ao modo de ser do camundongo? Seja como for, enquanto o narrador acordava "daquela espécie de sonolência" ao escutar o ruído que vinha do gabinete, Conceição "parecia estar devaneando", ainda sob o efeito do magnetismo que as palavras, trocadas em sussurro, desencadeavam a um só tempo nos dois convivas da noite. "Subitamente" – relembra Nogueira – "ouvi uma pancada na janela, do lado

de fora, e uma voz que bradava", acordando-o do suave torpor: "Missa do galo! Missa do galo!"

Ante o negaceio de Nogueira, Conceição não tem outra saída senão dizer-lhe o que o bom senso aconselhava: "– Vá, vá, não se faça esperar." E agregar ao imperativo um frouxo *mea culpa*, fruto do hábito, ou de sentir obscuramente que outro devia ter ocupado o lugar de Nogueira a fim de que o seu empenho conhecesse diverso resultado. Ou, quem sabe, por achar que o interlocutor não tinha culpa da sua inocência meio caipira e, portanto, da sua incapacidade de percepção do que acontecera naquela noite inesquecível. Nogueira ainda tem memória de que, "com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho". Regressava aos seus aposentos da mesma forma como os deixara: era a mesma mulher de antes, reconduzida à condição de sempre. E com isso, baixava a cortina, encerrando o drama em um ato. Tempos depois, Nogueira saberá que, enviuvando graças à apoplexia que fulminara o Meneses, Conceição "mais tarde [...] se casara com o escrevente juramentado do seu marido".

Frustrada a manobra de sedução efetuada por Conceição, teria sido necessária outra para conquistar o escrevente? E por que, ao fim de contas, todo o empenho de Conceição, apesar da instintiva astúcia posta em ação, acabou falhando? "Missa do galo", como se sabe, é a missa de Natal, rezada na noite de 24 de dezembro, para celebrar o nascimento de Cristo. Aqui o fulcro da narrativa: relatar a experiência de um jovem de Mangaratiba, que fazia estudos preparatórios no Rio de Janeiro, na noite que antecede o dia em que, anualmente, se comemora a chegada de Jesus Cristo ao mundo.

O episódio, flagrando uma cerimônia recorrente a cada ano, rende homenagem ao rito cristão mais visível e mais universal, ainda que um tanto dessacralizado pela transformação da data, nos últimos decênios do século XX, em acontecimento mais comercial que religioso. No conto machadiano, o espaço

dramático situa-se entre as quatro paredes de uma sala de residência carioca de meados do século XIX. A cena transcorre antes do rito de Natal, se levarmos em conta o tempo do calendário, mas nem por isso está ele menos presente no palco pequeno burguês. Mesmo porque a sala de jantar se converte numa espécie de santuário em que se vai celebrar um rito análogo ao que, de doze em doze meses, se repete no interior das igrejas: a "missa do galo", pode-se dizer, é encenada duas vezes, a primeira, sendo oficiantes Conceição e Nogueira; a segunda, à meia-noite, rezada pelos sacerdotes e pelos fiéis reunidos nos templos. O jovem viverá as duas, mas recorda-se apenas da primeira com intensidade e fervor, uma vez que esta lhe deixara na memória lembranças persistentes, enquanto a outra se perdeu no tempo. E a razão disso estaria em que a primeira o marcou para sempre, enquanto a outra não foi além de uma experiência que se lhe tornaria banal com o correr do tempo. A sua missa do galo, quer dizer, a cerimônia do seu ingresso no mundo adulto, o momento de se tornar galo, ou o anúncio de uma nova aurora para a sua ingenuidade de origem, seria aquela noite em casa do Meneses. E recordá-la uma e mais vezes, para todo o sempre, correspondia a tornar um eterno-presente a sua "missa do galo", o rito de passagem que vivenciou sem o perceber, mas que se lhe gravou como ferro em brasa nos recessos da memória.

Duplo sentido encerra, por conseqüência, o título do conto: designa o acontecimento que ocorre à meia-noite todos os anos, em certo dia de dezembro, e a cena vivida antes disso na casa do Meneses. Na primeira alternativa, o assunto do conto é literal, constituindo a fatia do contexto histórico que é convocada para dentro da ficção. Na outra, ganha ênfase metafórica, própria de um texto literário. E as duas "realidades" dialogam, enfrentam-se, disputando a condução do espetáculo, à semelhança da conversa noturna entre Conceição e o hóspede: ali, é o rito festivo recorrente que se anuncia; aqui, presenciamos o diálogo dramático anterior ao rito, mas dele recebendo muito da carga semântica que contém. Assistimos à promessa do rito que marca o advento de Cristo e, ao mesmo tempo, vemos o espetáculo da promessa de outro rito: a sedução de Nogueira às mãos de Conceição, bem como a sua passagem à idade do galo.

Uma promessa e outra não se cumprem: a primeira, porque o narrador não se demora no rito natalino; a missa constitui uma rápida menção, para constar, ou como a dizer que a sua relevância consistiria mais no diálogo impregnado de malícia que ensejou, do que em si própria; a segunda, por motivos parcialmente assinalados na análise da batalha retórica travada entre a balzaquiana insone e o adolescente provinciano. Ela é o sujeito da sedução; ele, o objeto. Como uma antevisão do filme "A primeira noite de um homem" (*The Graduate*, 1967), estrelado por Dustin Hoffmann e Anne Bancroft, mas de oposto sentido, Conceição procura seduzir o hóspede, concentrando, deste modo, as engrenagens que acionam a narrativa. Nogueira não poderia ser o protagonista da sedução, seja porque não lhe passaria pela cabeça fazê-lo, seja porque a sua idade, naqueles tempos remotos, o impedia de tomar a dianteira da ação: era preciso tornar-se galo.

Conceição casara-se com vinte e sete anos ("Não me contou", registra o narrador, quase ao fim do diálogo com a hospedeira, "mas eu sabia que casara aos vinte e sete anos"), idade em que, no século XIX, provavelmente já teria tido vários filhos. Como se não lhe bastasse tal singularidade, o seu casamento tardio ainda competia com a ligação extraconjugal do Meneses, muito provavelmente iniciada antes das núpcias. Resumida em tão poucas palavras a situação matricial do casamento de Conceição, fica-se com a impressão de ali se encontrarem os seus elementos fundamentais, compondo uma história linear, sem maior complexidade. Já o sabemos desde o princípio da narrativa, para não dizer que o sabemos desde as primeiras leituras da ficção machadiana: o autor de *Dom Casmurro* arquiteta o enredo com suma perspicácia fabular e retórica, ostentando/escondendo os cordéis que movimenta para emprestar andamento verossímil e arcabouço consistente ao relato. Tirante um que outro pormenor, a situação anterior à cena do conto pode ser facilmente depreendida pelo leitor que atentar para as minúcias disseminadas pelo texto em forma de notas soltas, dispersas, ao sabor do fluxo descontínuo da memória ou pela associação involuntária. Se, obviamente, o leitor estiver desatento, os pormenores relevantes esvaem-se ou recolhem-se à sombra, por força do diálogo, que

fornece as informações biográficas destinadas a lançar luz sobre o drama oculto pela visita noturna.

Às páginas tantas, no terceiro parágrafo, somos informados que Conceição "fazia jus" ao apelativo "santa" pois "facilmente suportava os esquecimentos do marido". O narrador não mais voltará a este aspecto da heroína, e nem precisará dele para atribuir relevo à história da sua juventude. E o leitor apressado, ou que não se der conta das particularidades da trama e das figuras em cena, provavelmente desdenhará de tais esquecimentos, nem no curso da leitura, nem ao seu final. Mas o leitor atento certamente voltará sobre os próprios passos para remontar àquele trecho mencionado a fim de, resolvido o "mistério" de tais esquecimentos, colher material para a boa interpretação do conto. Pelos dados extrínsecos do conto, todo o procedimento do Meneses denuncia o intuito de relegar a esposa a plano inferior, inclusive na noite que precede o Natal, para "ir ao teatro", como costumava fazer. Esquece da sua mulher, a "rainha do lar", por ser outra, verdadeiramente, a sua eleita. Tal esquecimento talvez não fosse raro num sistema social em que o homem reinava absoluto sobre a mulher, reduzida a simples apêndice do marido, embora sob a denominação eufêmica de "dona da casa". Como não se vislumbram sinais desse flanco da questão, é conveniente buscar os "esquecimentos" em outra parte. Chamando a imaginação em seu auxílio, sem a qual o trabalho crítico naufraga à superfície do texto, o leitor acaba descobrindo que os esquecimentos podiam ser múltiplos e de vários tipos, pequenos, grandes, triviais ou de grosso calibre, mas que se resumiam num só, o mais simbólico de todos: Meneses somente dividia o seu leito com "uma senhora, separada do marido".

Por outras palavras: o termo "esquecimentos" possui não só caráter metafórico, mas também irônico. Referido ao correr da narrativa, de modo a não se fazer notado, o vocábulo resguarda todo o seu poder retórico. Na verdade, nem eram puros esquecimentos, nem ocasionais; eram propositados, e carregavam um sentido que não se revela de imediato e diz mais do que a sua denotação: esquecimento significa "desdém", "indiferença", além de permitir que outras significações no gênero possam desenvolver-se, à maneira dum extenso

repertório semântico. Ao denominar deste modo o procedimento de Meneses, Machado fazia uso da sua proverbial tendência à ambigüidade, ao enigma, à polivalência de sentido. Pondo-se na pele do narrador imaturo, porém confiável, chama de esquecimentos tais descasos, atribuindo ao bom moço de Mangaratiba, como determina a mecânica do conto, a interpretação superficial, sem malícia, dos atos de Meneses. Mas fazendo dessa transferência, ou melhor, identificação semântica, um escudo para se defender de uma possível inverossimilhança e melhor desempenhar o seu papel de dramaturgo, que põe em cena personagens de vida própria, extraídos do natural e não de sua engenhosa capacidade criativa, que, em suma, finge não ser mais do que o agente secreto das figuras do drama. E por este meio manifesta o seu pensamento, destilando a ironia que adensa e fortalece o vocábulo e empresta às lembranças um sentido múltiplo e nuclear. Qual seria, propriamente, o significado de "esquecimentos"? Que eram numerosos, o plural atesta-o, mas qual deles reuniria a maior dimensão simbólica?

A resposta não pode ser outra senão esta: Conceição continuava intocada, virgem, desde o primeiro dia do casamento, e não parece razoável admitir que outro homem, antes disso, houvesse feito as vezes de Meneses. E é com os instrumentos oferecidos por seu estado civil que pratica o jogo da sedução: a exibição, ou antes, a sugestão do corpo vestido com os trajes de dormir, entremostrando os lugares do desejo, em gestos que parecem antes instintivos que estudados, remonta à fêmea primacial, como se levada por uma pulsão entre inconsciente e onírica, numa ambivalência de que extrai toda a sua força e de que se vale para preservar o comando da situação, no avanço/recuo da tática de envolvimento. Em suma, "a nudez velada pela roupa funciona como referente secreto, ambivalente", uma vez que "é esse jogo de véus onde, na verdade, o corpo é abolido "como tal", que faz a sedução"[10] e mantém a distância cautelosa entre o obsceno e o permissível, inato numa mulher como a protagonista do conto.

[10] Idem, pp. 41, 42.

A mesma ambigüidade do corpo é explorada habilmente no diálogo, dum tal modo que permite falar numa osmose entre as duas esferas do ser, uma espécie de sabedoria do corpo e de instinto da alma ou do espírito. Quase se diria que palpita em Conceição (como de resto em toda mulher) algo do enigma de Capitu: esta, como teria seduzido Escobar? Por não saber o que teria acontecido, senão pelos traços oblíquos que, destacadamente, o capítulo dos embargos deixa à mostra, Bentinho cala os possíveis estratagemas da sedução, mas sabemos que Capitu, desde a lua-de-mel, quando desejava regressar a casa para exibir os braços, até a falsa dor de cabeça naquela noite fatal, dava indícios muito eloqüentes. Afinal, se "a sedução retira alguma coisa da ordem do visível", em se tratando da exibição corporal,[11] por que estranharíamos que a personagem ocultasse aspectos de natureza emocional para, sem deixar rastros, efetivar o seu desígnio? Quem o diria, senão o Nogueira, que naquela noite festiva concelebrou o rito da sedução, ainda que sem dar-se conta disso, seja naqueles minutos, seja em tempos futuros, ao esquadrinhar os labirintos da memória?

Tão virgem como sempre, portanto, não estranha que, decorridos três anos de uma espera inútil, começasse a pensar que o jovem de Mangaratiba poderia vir em seu auxílio com toda a força das suas glândulas endócrinas. E a ocasião propícia sorriu-lhe com a simultânea ida de Meneses ao teatro e a intenção de Nogueira assistir à missa do galo. Que resultou negativo o projeto tão bem urdido quanto bem conduzido, já o vimos nos pormenores semeados pelo diálogo entre a virgindade de Conceição e a inocência de Nogueira. O apelo erótico que, como uma voz anelante das profundezas do inconsciente e do atavismo, impulsiona Conceição não surpreende, se admitirmos que "o feminino seduz porque nunca está onde pensa estar" e que "é já não o que se opõe ao masculino mas o que *seduz* o masculino".[12] Tanto mais que não era a luxúria que incitaria à sedução, era algo mais ou algo menos: Conceição chama-se a heroína do

[11] Idem, p. 43.
[12] Idem, pp. 11, 12.

conto, possuidora de uma escultura da santa com o mesmo nome, "[sua] madrinha". Acaso? Coincidência? É um desejo mais forte que a vida e a morte – o desejo [do ato] de concepção – que fala nas palavras e nos gestos de Conceição: o nome de batismo confirma-o (deriva de *conceptio, onis*, de *concipere*, absorver, conter; estar grávida, formar idéia), como se predeterminasse o destino e deixasse transparecer o desejo ancestral, revestindo-o com o véu da maternidade ou mesmo da santidade.

"Missa do Galo" intitula-se o conto assim como o rito a que Nogueira assistirá, – o rito do nascimento de Cristo, – que a tradição cristã considera fruto de uma concepção devida ao Espírito Santo. Por que Machado teria escolhido a "missa do galo" como tema da narrativa? Pondo de parte a hipótese de o ter selecionado gratuitamente e para além das razões aduzidas ou implícitas nas observações feitas, outras haveria, vinculadas ao histórico da ave no vasto cenário em que tem participado na linha do tempo. Conhecido no século V a. C., na Grécia,[13] o galo tornou-se objeto do rito católico no ano 400 d. C., com base numa lenda segundo a qual a ave teria cantado à meia-noite para anunciar o nascimento de Cristo. "Nas catacumbas romanas", informa um estudioso do assunto, "nos primeiros túmulos dos cristãos, lá aparece o galo como símbolo da ressurreição ou do Juízo Final – a nova vinda do Cristo".[14] E como relatam os textos bíblicos, Cristo dissera que Pedro o negaria três vezes antes que o galo cantasse ao raiar do dia.

Lendas medievais houve em que o galo atua, como o milagre ocorrido no século XI, em que um jovem, para se manter puro, repudia o assédio da filha do dono de uma estalagem. "Desprezada, a moça escondeu um copo de prata na bagagem do rapaz e o denunciou às autoridades como ladrão. Ele foi preso e condenado à forca. Seu corpo deveria permanecer no local da execução, até apodrecer e cair. Os pais seguiram viagem desolados, mas não interromperam a peregrinação [a Santiago de Compostela]. Quando

[13] Alberto Faria, "O galo através dos séculos", *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, ano 24, nº 140, ago. 1933, p. 390.
[14] Alceu Maynard Araújo, "O galo no folclore", *Paulistânia*. São Paulo, nº 46, set.-dez. 1952, p. 42.

voltaram, pararam novamente em Santo Domingo de la Calzada e tiveram uma grata surpresa. // O rapaz continuava dependurado – mas estava vivo." Perante o juiz, que se dispunha a almoçar um galo e uma galinha, e que se recusava a acreditar que o moço continuava vivo, ao trinchar as aves, estas "ressuscitaram e recuperaram as penas. O galo cantou forte e a galinha cacarejou". O juiz determinou a soltura do moço.[15] Machado, por certo, não conheceria esta e outras lendas medievais, mas é provável que estivesse familiarizado com as históricas folclóricas em torno do galo e da missa que lhe carrega o nome.[16]

A semelhança com a lenda é casual, porém simbólica: o milagre da salvação do moço condenado à forca exala odor de santidade, não assim a inconsciência com que Nogueira experimenta o assédio de Conceição. Despreparado para responder à altura, faz pensar numa razão mais chã para o seu procedimento: resistira à sedução por ainda não haver alcançado a idade do galo. A sua "missa do galo", isto é, o ritual de passagem à idade adulta, dando nascimento ao homem (galo) que nele latejava, viveu-a, ou tê-la-ia vivido, em companhia de Conceição, já na plena posse da sua feminilidade. A tradicional "missa do galo", instaurada nos primórdios da história católica e reprisada todos os anos, no dia 24 de dezembro, à meia-noite, poderia tê-lo atraído pela novidade, mas sem provocar o efeito da outra, passada em companhia da sua hospedeira, – uma noite inesquecível, com o seu perfume de lenda ou de sonho. A argúcia machadiana patenteia-se ainda uma vez na eleição consciente do título, sondando-o por todos os lados, desde os figurantes em cena até a polissemia dos ingredientes narrativos, uns e outros sob o manto da simetria ou das "coincidências significativas".

Tudo converge, como se vê, para o ato da concepção, que a mulher do Meneses sonha praticar com o jovem de Mangaratiba. Quanto ao escrivão,

---

[15] Informações colhidas em J. A. Dias Lopes, "A missa de Natal e os usos do galo", *O Estado de S. Paulo*, 20.12.2002, p. D7.

[16] Ver Alberto Faria, op. cit.; Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª ed., 2 vols., Brasília: INL, 1972.

preferia uma gravura representada por Cleópatra, certamente mais parecida com a senhora que visitava semanalmente do que com a esposa, talvez compreendendo que esta não estaria para as licenças da mulher egípcia, mas para a pureza sem mácula das Nossas Senhoras. Quem sabe, fosse um daqueles que acreditam não se prestar a esposa legítima aos prazeres da carne, mas só da concepção. Não é isto, porém, o que o conto nos faz pensar: qualquer que fosse a razão de haver casado com Conceição, era a senhora separada que continuava a dominar-lhe o coração e os sentidos (como se prefigurasse um célebre casamento real dos nossos dias). O olhar percuciente de Machado descortina o dia-dia do casamento burguês contemporâneo, feito de hipocrisia, que a mulher do escrivão em certa hora busca romper, sem imaginar que a sua libertação viria mais tarde, quando um ataque de apoplexia fulminasse o marido, permitindo, dessa forma, que se casasse com outro, mais ou menos à mão: o escrevente juramentado do seu marido. E com ele o casamento, que ficara em branco à primeira vez, acaba por consumar-se: depois disso, as "missas do galo" continuariam a ser celebradas, Conceição continuaria a gozar do nome premonitório e a ter como padroeira a santa de igual nome, porventura sem a menor lembrança da sedução infrutífera que ensaiara numa remota véspera de Natal.

A sedução não se cumpre, e decerto nem se cumprirá com o escrevente juramentado, evidenciando que a sedução frustre ensina muito mais acerca desse jogo cênico trans-histórico e universal do que as que se realizam, levando ao tédio e ao inferno, como, por exemplo, o drama da Luísa queirosiana ou de Ema Bovary. A sedução que não resultou positivamente, como a de Conceição, ou que se duvida tenha acontecido, como a de Capitu, constitui modelo no gênero. Quanto ao aprendizado do adolescente em "A primeira noite de um homem", vem perdendo cada vez mais o halo de novidade e o sentido de iniciação que tinha ao surgir pela primeira vez nas telas. Em contrapartida, as páginas de memórias do moço de Mangaratiba oferecem-nos um retrato que não mais se apaga, graças a um viço que se revigora a cada leitura, como um caleidoscópio a facultar-nos o espetáculo de sucessivos e inesperados ângulos,

convidando-nos a deter o olhar e a atenção, a fim de sondar o reverso das palavras trocadas naquela longínqua noite de Natal, mas ainda hoje presente, com a sua aura mítica.

Como se observa, Machado estrutura o conto, e a sedução que nele se estampa, segundo um movimento binário que se diria dialético, – entre as saídas noturnas do Meneses e o impulso de Conceição no rumo de Nogueira; entre o diálogo de ambos e a missa do galo; entre os esquecimentos do Meneses e o "esquecimento" de Conceição; entre a virgindade desta e a inocência do jovem de Mangaratiba. Os pólos dialéticos não constituem dicotomias hegelianas, em que um extremo é negado pelo outro, de modo a transformar-se numa afirmativa geradora do seu contrário, e assim por diante, numa cadeia sem fim. Na verdade, trata-se mais da lei das simetrias: Machado vê o mundo como um espaço social em que tudo obedece a polaridades que se compensam ou que dialogam independentemente de estarem marcadas por qualquer sinal de oposição. Ao invés de contrários que se atraem, são análogos que interagem.

Constituindo algo como uma "regra de ouro", a lei das simetrias – quem sabe decorrente de uma "lei sublime", a "lei da equivalência das janelas", que Brás Cubas descobrira no capítulo LI das suas memórias d'além-túmulo – mostra que no convívio social as chamadas "coincidências significativas" ocorrem mais por similitude do que por contraste, de forma a gerar uma espécie de dialética vazia: as trocas sociais seriam reguladas pela atração entre as semelhanças. Meneses assemelha-se à "senhora separada do marido", e não à Conceição. E esta, encontra no jovem do interior fluminense um motivo de atração: a substancial diferença entre N.S. da Conceição e Cleópatra cede espaço à parecença entre a concubina de Meneses e a figura egípcia, e à de Conceição com a sua padroeira. Na oposição haveria uma tensão dialética, mas não é esta que norteia o relato, senão a analogia entre os figurantes. A sedução é fruto por excelência da simetria, como evidencia a "Missa do galo": o sedutor exerce o seu fascínio sobre o semelhante, não sobre o seu contrário. Este, quando eventualmente se torna objeto

da sedução, nivela-se ao sedutor, ao ruírem as diferenças entre eles, diferenças que eram, na verdade, aparentes. A sedução pressupõe a igualdade: o sedutor engana quem já está enganado ou se deixa enganar por não resistir, pondo à mostra a identificação com o "outro", no aspecto particular da sedução, implícita no seu modo de ser.

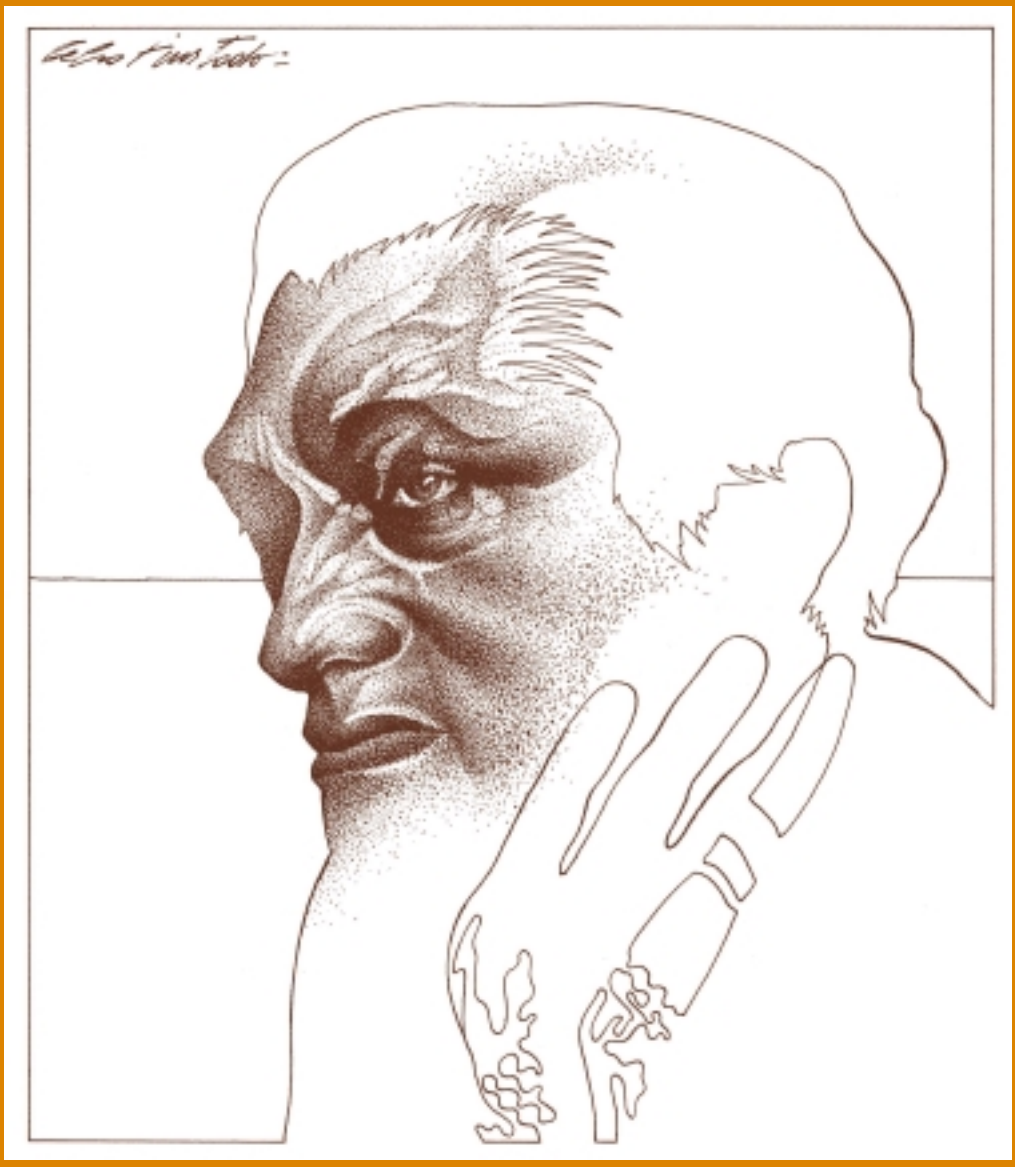
Assim se explicaria a sedução frustrada em "Missa do galo": a virgindade de Conceição encontrava na inocência de Nogueira um obstáculo radical. Apesar da simetria "moral", ou por causa dela, tratava-se de uma semelhança inibidora de qualquer movimento no encalço da sedução. Como é que ela, na sua condição, poderia seduzir um jovem como Nogueira? Era preciso que outro fosse o estado de Conceição ou de Nogueira: que ela já houvesse freqüentado a escola de Ema ou de Luisa, ou que ele já conhecesse de perto as delícias tormentosas da luxúria precoce. A tal ponto que Nogueira se recorda do episódio com todas as suas minúcias, sem nos oferecer indícios de conhecer o sentido das palavras ditas naquela noite. Ambos jejunos em matéria de sedução: a única diferença entre eles, de resto ineficaz, é que Conceição chegara à idade em que os hormônios pediam com força eruptiva a resposta que a imaturidade endócrina de Nogueira não pôde oferecer. Faltassem ainda outras simetrias entre os dois, bastava lembrar que Nogueira elege *Os três mosqueteiros*, uma novela de aventuras, para se entreter, e Conceição confessa a sua preferência por *A moreninha*, uma narrativa açucarada, de final feliz, ambientada em Paquetá: revelavam, no gosto da ação varonil e do entrecho sentimental, a mesma visão ingênua da realidade, sancionada pelo ideário romântico. Não se perca de vista que, conforme Nogueira, a visão romântica projetada por Conceição ao irromper na sala não discrepava do livro em seu poder: a simetria era completa, não importa qual fosse o aspecto em causa.

A essa luz, a lei das simetrias vale para o bem e para o mal: Conceição e Nogueira exibem o mesmo traço de caráter (a ingenuidade), e só por ele a simetria funcionou, exceto no processo de sedução. Nenhuma empatia, nenhuma química os aproximava, contrariamente ao que é de praxe entre sedutor e seduzido; a ambos faltava o apelo dos instintos que não discrimi-

nam o seu objeto senão para se realizarem cegamente. Em suma: Conceição percorre sinuosamente a via da sedução, e de uma sedução "doméstica", cautelosa, sutil, porque o marido esquecera de cumprir o dever conjugal. Em circunstância diversa, em vez de sair do leito para contracenar com o seu hóspede na vigília de Natal, permaneceria em sono profundo, aguardando tranqüilamente o raiar de um novo dia de Natal. Casando-se mais tarde com o escrevente juramentado, Conceição não necessitou, seguramente, de outro sarau como aquele para se vingar do esquecimento matrimonial. Sedutora por acaso, por circunstâncias, deparou um objeto dos seus desejos que nem por acaso se aproveitou da situação para se tornar seduzido/sedutor, nem, menos ainda, consciente do que se passava: em hipótese alguma Nogueira poderia tornar-se o interlocutor requerido pela investida de Conceição. Natural, portanto, que a sedução fosse adiada para sempre, a permanecerem as condições substanciais às figuras em cena, numa casa da pequena burguesia de meados do século XIX.

Machado de Assis reservou para o epílogo desta obra-prima um fecho de ouro, elaborado com todo o seu pendor à sutileza, às simetrias e às coincidências significativas difusas no cotidiano cinzento e opaco. A heroína casara-se em primeiras núpcias com Meneses, um *escrivão*, mas o consórcio ficara em branco, sem registro, como se, em vez de servir à justiça, o serventuário servisse à dama dos seus cuidados, a senhora separada do marido. Não consumado, embora legítimo, o casamento deixara à Conceição uma única saída – a sedução –, a fim de que a página vazia recebesse a escritura que lhe conferiria validade real. Fracassado o intento, seguido da morte providencial de Meneses, ganhou ela liberdade para se lançar em outra experiência matrimonial, precisamente com o *escrevente juramentado* do marido. Que o novo casamento teria resultado bem, sugerem-no as linhas finais da narrativa: ainda que subalterno, o segundo cônjuge fez as vezes do chefe no terreno sentimental, assim como no dia-a-dia do tabelionato, servindo não só à justiça, como também à dama impoluta que a sorte lhe atirou nos braços. Exerceu, pois, com grande eficiência, nas duas áreas, o seu ofício de substituto legal do

escrivão. O bom bocado não é para quem o faz, parece a moral da história, na sua forma simples de adágio popular: todo escrevente juramentado, ainda que anônimo, herda os bens do escrivão. O mundo seria um imenso cartório, a serviço da retórica da sedução: escrivães e escreventes incumbem-se de registrar e validar, entre o nascimento e a morte, os trabalhos e os dias de todo cidadão. Eis a secreta conclusão de Machado.



Celso Furtado
Retrato de Trimano
Nanquim
Jornal do País, Rio de Janeiro, 1984
Acervo museológico da ABL.

Celso Furtado: formação e ação

Vamireh Chacon

Celso Furtado é o pensador econômico brasileiro, com projeções práticas políticas, mais influente no Brasil e em repercussão internacional na segunda metade do século XX e começos do XXI.[1]

Não é freqüente um autor confessar suas fontes, mas Celso Furtado é dos poucos dentre eles, com seu elucidativo ensaio

[1] Ricardo BIELSCHOWSKI, da CEPAL, mostra como Celso Furtado publicou nada menos de trinta livros e inúmeros artigos em revistas técnicas e jornais, livros em mais de dois milhões de exemplares vendidos em diversas re-edições: com uma média de cinco leitores por cada um – através de empréstimos familiares, leituras em bibliotecas e fotocópias – significando no mínimo dez milhões de leitores em português e nas traduções em quinze idiomas. O que o faz "o economista e cientista social latino-americano mais lido em todo o mundo". BIELSCHOWSKI relembra, citando o próprio Celso Furtado, o sentido político da sua obra: "Não fui outra coisa na vida senão um intelectual, mas sempre consciente de que os problemas maiores da sociedade exigem um compromisso com a ação [...] Nós intelectuais agimos porque temos um projeto que nos obriga a explicitar nossos propósitos últimos." A visão furtadiana vai além da teoria estruturalista cepaliana de Raul Prebisch, embora a ela esteja de início ligada. Vide BIELSCHOWSKI, "Celso Furtado e o Pensamento Econômico Latino-Americano" in *A grande esperança em Celso Furtado* (Ensaios em homenagem aos seus oitenta anos). São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 109-110.

Doutor em Direito pela UFPe (1958); professor na UFPe até a sua transferência para o Departamento de História da UnB (1975); Professor Titular do Departamento de Ciência Política, assessor da quarta secretaria da Câmara dos Deputados e do Senado Federal e ex-Diretor do Instituto de Ciência Política e Relações Internacionais da Unb. Prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras para Ensaio em 1970.

"Auto-retrato intelectual" de início publicado no *International Social Sciences Journal* da UNESCO, depois traduzido ao português.

Seu pai, juiz de Direito, tinha ampla biblioteca. Nela Celso Furtado leu, muito cedo, Swift, Defoe e Stevenson, ao mesmo tempo a literatura em língua portuguesa. "O interesse pela literatura foi duradouro e decisivo", até os trinta anos de idade ele considerava a ficção literária a vocação, a que estaria destinado. Daí sua estréia, aos vinte e cinco, com um livro de contos de experiências pessoais da Segunda Guerra Mundial na Força Expedicionária Brasileira nos campos de batalha da Itália.

Em seguida vieram três linhas de influências pessoais em sua juventude: a influência positivista, pela biblioteca de um militar da família materna, reformado, da época dos proclamadores da República; a influência de Marx, "como subproduto do meu interesse pela História"; e a influência da sociologia americana, "em particular da teoria antropológica da cultura, com a qual tomei contacto pela primeira vez através do livro de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*", "lido ao dezessete anos". Contudo, "nenhum professor meu dessa época era positivista, marxista ou tinha um interesse direto pela sociologia americana". O adolescente Celso Furtado lá chegara por precocidade e afinco.

Na Faculdade Nacional de Direito da então Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, por tradição familiar, "os meus estudos já no terceiro ano universitário se afastaram do direito para a administração. No campo da administração passei a interessar-me especificamente por problemas de organização", daí rumar para o Karl Mannheim de *Man and Society in an Age of Reconstruction*, traduzido para o espanhol como *Libertad y planificación*. De Mannheim ele foi para a sociologia clássica alemã de Max Weber a Tönnies, Freyer e Simmel. Serão também alemães – Werner Sombart e Joseph Schumpeter, seus introdutores na economia – mais Pirenne e See em francês e Antônio Sérgio de Portugal sobre história econômica ou social.[2]

[2] FURTADO, C. "Auto-retrato intelectual" in *Celso Furtado*. São Paulo: Editora Ática, 1983, coleção Grandes Cientistas Sociais, coordenada por Francisco de OLIVEIRA, pp. 32-37.

A fantasia organizada, "um ensaio de história das idéias" pessoais e do seu tempo, prossegue as confissões do autor desde o Liceu Paraibano, com "um círculo de leitores de Eça de Queirós, cuja obra constituía para nós uma espécie de tônico reconstituinte da alegria de viver", crítica social, mas com humor.[3] Em Rui Barbosa ele defende sua política no Ministério da Fazenda no início da República, no esforço que se "superasse o modelo primário-exportador e se voltasse para o fomento do mercado interno. Sua Lei de Similares apontava nessa direção. Mas as classes dirigentes da época não entenderam a sua mensagem e o condenaram ao ostracismo". A ausência de Banco Central fez falta para conter as especulações até o Encilhamento.

Enfim, "A política seguida por Rui Barbosa também requeria uma teorização nova que só surgiria meio século depois".[4]

O Brasil ainda não tinha muitas Faculdades de Ciências Econômicas, nem de Filosofia, Ciências e Letras, só uma ou outra pioneira. Na tradição brasileira de então, Celso Furtado bacharelou-se pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, onde já existia a cadeira de Economia Política nos dois primeiros semestres, dada geralmente como Instituições Econômicas. O tempo o levará ao doutoramento em Economia na Universidade de Paris e pós-doutoramento em Cambridge, após seu engajamento como combatente na Segunda Guerra Mundial na Força Expedicionária Brasileira, nos campos de batalha da Itália. Do que se lembrará em livro de contos, estréia literária.

Na Faculdade de Direito Celso Furtado se interessara pela importância das instituições sociais e de organização e finanças públicas, mas também estudara economia, sociologia, filosofia, "na busca de subsídios para entender o mundo, convencido de que essa também é uma maneira de sobre ele agir". Por isso, ademais de preparar o Diploma de Estudos Superiores em Economia, matriculou-se no Instituto de Ciência Política, "onde havia cursos e seminários

[3] FURTADO, C. *A fantasia organizada*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 5ª ed., 1985, pp. 11 e 120.
[4] FURTADO, C. *O longo amanhecer (Reflexões sobre a formação do Brasil)*. 2ª ed., São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999, pp. 116, 115 e 114.

abrangendo um vasto horizonte" na Universidade de Paris-Sorbonne, ainda não houvera sua subdivisão em várias Universidades de Paris.[5]

Um autor, especial, atraiu então a sua atenção, Karl Mannheim, chegando à América Latina suas traduções em espanhol, com as de Max Weber e outros, pelo Fondo de Cultura Económica do México, com grande repercussão também no Brasil na época. Lembre-se que a tradução de *Economia e sociedade* de Max Weber, em vários volumes, foi feita em 1944; portanto, muito antes de publicado em inglês e francês, era ele conhecido no Brasil e na Hispano-América por leitores qualificados, aos quais marcará para sempre e pioneiramente.

Ao término da Segunda Guerra Mundial os dois maiores vencedores eram os Estados Unidos e a União Soviética. A Europa, de permeio, buscava caminhos intermediários: na França os socialistas, em coalizão com liberais inovadores, e principalmente os trabalhistas na Grã-Bretanha, estatizavam os maiores meios de produção industrial e os bancos, correspondendo a antigas reivindicações socialdemocráticas, sindicalistas e mesmo de intelectuais do tipo da Sociedade Fabiana londrina e de alguns círculos cristãos da França, Alemanha, Bélgica e Itália.

A Europa Ocidental afastava-se da Oriental, que se vira obrigada a adotar o modelo soviético de estatização total da economia sob o comando de partido político único. Os próprios delineadores dos primeiros planos qüinqüenais de Moscou imigravam para universidades dos Estados Unidos: Simon Kuznets e Vassily Leontiev. Dentre os poloneses, Oskar Lange retornou a Varsóvia, onde chegou a ser um dos seus vice-presidentes da República.

Karl Mannheim – húngaro de origem, socialdemocrata no seu país de origem – preferiu ficar em Londres como professor da London School of Economics and Political Science, uma autêntica universidade de Ciências Sociais. Ao lado de Harold Laski, então o principal ideólogo do Partido Trabalhista britânico, donde Karl Mannheim irradiou considerável influência, antes que também ali surgissem outras gerações em orientações diversas.

[5] *A fantasia organizada*, ob. cit., pp. 15 e 19.

Os dois livros de Mannheim com maior repercussão no Brasil e no mundo foram *Ideologia e utopia* – estudo de sociologia do conhecimento, apesar da precedência de Max Scheler e alguns outros, só depois traduzidos do alemão – e *Liberdade e planificação*, aparecido de início em espanhol pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica, do inglês *Man and Society in an Age of Reconstruction*.

Hans Gerth – que primeiro traduzira Max Weber ao inglês nos Estados Unidos na década de 1940 com C. Wright Mills, após as primeiras críticas por Talcott Parsons já na década de 1920 – Gerth reuniu, em companhia de Bramstedt, os originais manuscritos inéditos do que viria a se chamar, em 1951, *Freedom, Power & Democratic Planning*. Com uma longa "Nota" explicativa da intenção de Mannheim em ali analisar a crise contemporânea, Segunda Guerra Mundial há pouco terminada.

Metodologicamente, a partir de Marx, Max Weber e George Herbert Mead, Mannheim identificou as crises, até então as maiores, do "capitalismo sem controle", com "a principal dificuldade" [...] "no fato de que os métodos liberais de organizações não atingiram o estágio em que podem produzir a articulação orgânica (*Gliederung*) exigida por uma vasta e complexa sociedade. A coesão social e a integração dependem, acima de tudo, do equilíbrio adequado dos fatores racionais e irracionais dominantes na sociedade industrial de massas". Para ele, o problema central de nosso tempo é o da transição rumo a uma sociedade planejada democraticamente, só viável por uma estratégia de reforma gradual.

Ela visaria iguais oportunidades para todos; regulamentação da competição das empresas e grupos sociais; ética do trabalho; combate ao desemprego e, já naquele tempo (1940), enfrentamento dos problemas de degradação moral e estética dos gostos populares pelos abusos dos meios de comunicação em massa.[6]

[6] BRAMSTEDT, Ernest K. e GERTH, Hans. "Notas sobre a obra de Karl Mannheim" in MANNHEIM, Karl, *Liberdade, poder e planficação democrática* (do inglês *Freedom, Power & Democratic Planning*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1951). São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, pp. 16, 12 e 13.

O próprio Mannheim, no prefácio de *Liberdade, poder e planificação democrática,* começa logo se definindo: "Este é um livro sobre os princípios de uma sociedade planejada, porém democrática – uma sociedade organizada estritamente em algumas das suas esferas básicas, mas que, no entanto, ofereça mais liberdade ali onde a liberdade seja essencial: planejar para a liberdade."

Muito antes de Anthony Giddens, posteriormente ainda na London School of Economics and Political Science, tentar cunhar a expressão "Terceira via", já Karl Mannheim, no mesmo lugar e melhor, já se definia como "Terceira posição" entre socialismo e liberalismo.[7]

Celso Furtado confessa, no livro de memórias intelectuais *A fantasia organizada,* sobre seus inícios de formação: "Como estudioso de Mannheim, estava convencido de que um amplo esforço de reconstrução institucional tornara-se indispensável, se o objetivo era preservar a liberdade do homem. Cabia prevenir as crises e neutralizar os efeitos sociais da instabilidade inerente às economias de mercado." Os planos de previdência e assistência social tinham dado grandes passos adiante, porém insuficientes. "A solução estava na introdução de uma dupla racionalidade, ao nível dos fins e dos meios, o que exigia a planificação ou planejamento."

Celso Furtado então relembra a influência do Mannheim do *Man and Society in an Age of Reconstruction,* traduzido ao espanhol como *Libertad y planificación social.*[8]

Foi esta problemática que, após a experiência da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial na Itália, levou-o de volta à Europa nos anos de 1946 e 1947, ainda em grande parte em ruínas. Não lhe sendo possível, então, universidades inglesas muito retraídas em intercâmbio internacional na época, Celso Furtado, tendo concluído a graduação em Direito no Brasil, busca o diploma de Estudos Superiores em Economia na Universidade de Paris e, paralelamente, no Instituto de Ciência Política. Ali logo encontra Maurice Byé, que passara a Segunda Guerra Mundial no Rio de Janeiro.

---

[7] MANNHEIM, K. "Prefácio". *Liberdade, poder e planificação democrática,* ob. cit., p. 17.
[8] *A fantasia organizada,* ob. cit., p. 17.

Ouve conferências públicas de Sartre e Berdiaev, percebe as limitações do marxismo fechado de Auguste Cornu, atrai-o principalmente a economia industrial de François Perroux com sua formulação dos "pólos de crescimento", que lhe será tão útil posteriormente.[9]

De volta ao Brasil, Celso Furtado engaja-se na notável experiência da CEPAL, Comissão Econômica para a América Latina da Organização das Nações Unidas, com sede em Santiago do Chile. Experiência de fundamental importância para a região e, em especial, para o chamado desenvolvimentismo de alguns destes países, inclusive o Brasil. O argentino Raul Prebisch, ex-presidente do Banco Central de Buenos Aires, o decano daquela geração, vai ter importante papel inspirador e coordenador.

Celso Furtado logo se integra na primeira equipe da CEPAL.

Dela surge o documento inicial quase como um "manifesto": "a dinâmica do sistema centro-periferia" e "os desequilíbrios estruturais" entre eles, gerados naquele tempo principalmente pelos Estados Unidos, diante das dificuldades de Estados e sociedades periféricos se articularem para superar os desequilíbrios.[10]

Ademais das fontes metodológicas clássicas da Economia Política para estudo da questão, havia antigas antecipações e convergências, implícitas. Cristovam Buarque aponta uma delas, a do nacionalismo econômico alemão de Friedrich List de meados do século XIX, quando etapas sucessivas de integração aduaneira preparavam a unificação política sob Bismarck.

List não estava sozinho.

Nos Estados Unidos, o protecionismo às nascentes indústrias locais vinha desde a Proclamação de Independência, com o primeiro Secretário do Tesouro (Ministro das Finanças), Alexander Hamilton, em seu *Report on Manufactures*. A sistematização vem no século seguinte, o XIX, com a obra teórica dos Carey, pai e filho: o pai, Matthew, imigrante irlandês, presidente da Sociedade

[9] Ibidem, pp. 13, 14, 19, 18, 32, 33, 29, 30, 34 e 35.
[10] Ibidem, pp. 63, 53 e 62.

para Promoção da Indústria Nacional; o filho, americano nato, Henry, escritor e panfletário. O primeiro, autor dos *Essays on Political Economy*; o segundo, o de *The Principles of Political Economy*, entre outros livros, escritos e publicados ao longo do século XIX, quando se intensificava o processo de industrialização estadunidense.

No século XX e seguinte, as autoridades de Washington deixaram de usar argumentos teóricos, para não se perderem em infrutíferos debates ideológicos, e concentraram-se na linha empírica pragmática da sua cultura anglo-saxônica, ao defender, dentro do seu país e em todos os foros internacionais, os interesses da economia e política dos Estados Unidos.

List demonstrará, no livro *Sistema nacional de economia política*, quanto Portugal, Espanha, França, os próprios Estados Unidos e a Rússia haviam perdido, "durante séculos", nas suas concessões de importação de produtos da Revolução Industrial britânica. O Tratado de Methwen (1703), entre Grã-Bretanha e Portugal, é uma das típicas provas. Em grande parte em vão, o Marquês de Pombal tentará superá-lo por uma industrialização estatal portuguesa, insuficiente em capital.

Em *A riqueza das nações* Adam Smith muito atacará o protecionismo industrializante de Portugal (e o da França de Colbert), por motivos óbvios: defesa da livre penetração dos produtos da sua Grã-Bretanha, então à frente no processo de industrialização mundial.

Cristóvam Buarque sintetiza muito bem a visão de futuro de Friedrich List, chegando indiretamente à América Latina e Brasil: "Ao longo de sua obra, sobretudo no capítulo XXXIII do *Sistema*, ele (List) propõe medidas que se identificam plenamente com todas as normas modernas de indução e planejamento em países capitalistas atrasados. A análise dessas medidas instrutoras se identifica com a visão da CEPAL e outros organismos de planejamento nacionais, faltando apenas uma instrumentalização institucional (Bancos de Desenvolvimento, Órgãos de Planejamento) e técnicas específicas."

"Isto, aliado às próprias políticas instrumentais formuladas por List, fazem o seu leitor pensar, a cada instante, nos textos da CEPAL, de Rostow, de Le-

wis, de Hirschman, de Prebisch, de Furtado, e outros teóricos do desenvolvimento que tentaram traduzir o pensamento de List diretamente para as condições da América Latina, Ásia e África."[11]

O Presidente Vargas – na sua última fase, eleito democraticamente – era a pessoa indicada para socorrer a CEPAL, ameaçada na ONU, por direta pressão do governo dos Estados Unidos.

Em silêncio Vargas ouviu Celso Furtado e Raul Prebisch, para concluir textualmente: "Sabendo que havia interesses mobilizados para eliminá-la [a CEPAL], procurei informar-me do que se tratava. Foi então que me decidi a apoiá-la."[12] Celso Furtado já sabia da preferência de Vargas pelos técnicos,[13] tendência certamente provindo da juventude positivista no Rio Grande do Sul de Júlio de Castilhos. Não será por acaso a criação, na sua presidência, da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro para treinamento inicialmente de administradores públicos; em São Paulo a Fundação Getulio Vargas dedicada no começo à administração privada; ambas depois muito se diversificando em cursos e pesquisas, inclusive com um magnífico arquivo de docu-

[11] BUARQUE, Cristóvam. "Apresentação" a LIST, Friedrich. *Sistema nacional de economia política* (tradução do homônimo em alemão, 1841). São Paulo: Editora Nova Cultural, s.d., pp. XXVIII, XXIV e XXVI. Francisco de OLIVEIRA demonstra como "a teorização cepalino-furtadiana [...] vai desde um protecionismo à List [...] até Lord Keynes – cujo multiplicador do emprego explica como a industrialização gera maior quantidade e diversidade de empregos e, por isso, eleva a renda, pondo em ação um mecanismo realimentador". Daí, "a proposição de Furtado e da CEPAL converte-se na mais poderosa ideologia industrialista e, ao contrário do destino de muitas ideologias, influencia e determina políticas concretas, agendas de ação de vários governos latino-americanos". "A Navegação Aventurosa", prefácio a *Celso Furtado*, coleção Grandes Cientistas Sociais da Editora Ática, ob. cit., p. 9.

[12] Celso Furtado relata o encontro dele e de Raul Prebisch com o Presidente Vargas, para salvar a CEPAL ameaçada de extinção por pressão do governo dos Estados Unidos na ONU, em *Em busca de novo modelo (Reflexões sobre a crise contemporânea)*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2ª ed., 2002, pp. 87-90, mais pormenorizadamente em *A fantasia organizada*, ob. cit., pp. 122 e 123. Celso Furtado registrou, mais de uma vez, a importância de Raul Prebisch (vide em especial os capítulos "O centenário de Raul Prebisch" in *Em busca do novo modelo*, ob. cit., e "Retorno à visão global de Prebisch" in *Brasil. A construção interrompida*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, ademais de muitas referências pessoais de convivência em *A fantasia organizada*, ob. cit.).

[13] *A fantasia organizada*, ob. cit., p. 48.

mentos dos principais políticos brasileiros, acervo inaugurado pela doação dos do próprio Vargas.

Juscelino Kubitschek prosseguirá a orientação nacional-desenvolvimentista prática e com o fórum teórico do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) no Rio de Janeiro.

As experiências na CEPAL, ao lado das leituras, cedo convenceram Celso Furtado a respeito da necessidade do direto estudo econômico da matriz nos Estados Unidos e na sua fonte, a Inglaterra.[14] Na primavera de 1951 ele estava na Universidade de Harvard e Instituto de Tecnologia do Massachusetts com Vassily Leontiev e W.W. Rostow, interessando-se mais por aquele que por este. De lá vai à Universidade de Chicago encontrar Theodore Schultz, especialista em economia agrícola, e Bert Hoselitz, outro tanto em instituições econômicas, com menores ou maiores afinidades. Na Universidade Northwestern longamente dialoga com Melville Herskovits, etnólogo, sobre as culturas de origem africana e também sua importância no Brasil.[15]

Estava Celso Furtado preparado para mais longa e mais profícua fase de estudos na própria Inglaterra, nada menos que na Universidade de Cambridge, ainda quente da presença de John Maynard Keynes há pouco falecido. Muito viva a sua memória, em 1955, ela é transmitida por amigos pessoais, Richard Kahn, e colegas, Nicholas Kaldor e Joan Robinson, também muito interessados em Marx. Era o momento em que Kaldor apresenta seu depois tão debatido modelo de crescimento econômico, bem mais complexo e sofisticado que o das invariâncias de Rostow. Piero Sraffa levava as discussões até à matriz econômica de Karl Marx, David Ricardo, de cujas obras completas então preparava edição com maiores e melhores cometários.[16]

[14] Ibidem, p. 35.
[15] Ibidem, pp. 90-94.
[16] Ibidem, pp. 217 e 202-204.

Reconhece como "decisiva" a "influência da obra de Keynes" nele.[17] Concluíra seu livro *Formação econômica do Brasil*, longamente elaborado, discutido e debatido com os companheiros da CEPAL no Chile e os mestres em universidades dos Estados Unidos e Inglaterra. "Concluíra-o apontando para os dois desafios a serem enfrentados no futuro imediato: completar a industrialização e deter o processo de crescentes disparidades regionais. Como nordestino cabia-me prioritariamente dar uma contribuição na segunda dessas frentes de luta. Desta vez eu voltava para o Brasil com um projeto definido."[18]

Viriam a ser os tempos da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE, de que foi o principal inspirador e chefe na primeira e mais importante fase), em tempos seguintes ministro do Planejamento Econômico e ministro da Cultura. Celso Furtado só serviu a governos democraticamente eleitos. Francisco de Oliveira (seu vice-superintendente na SUDENE) testemunha sua altivez e firmeza na recusa a colaborar com a intervenção militar desde o início,[19] o que veio a lhe custar cassação e exílio.

Acolhido e consagrado pelas maiores e melhores universidades dos Estados Unidos e Europa, com reedições e traduzidos os seus principais livros em muitos idiomas, Celso Furtado pôde passar gradativamente, de economista a pensador econômico e político, brasileiro e universal. Demonstrações cabais são os seus ensaios e conferências quando da sua volta definitiva ao Brasil.

Algumas linhas passaram a lhes ser fundamentais, diante das emergentes realidades mundiais na viragem do século XX ao XXI, em *O longo amanhecer* (*Re-*

[17] "A influência da obra de Keynes foi igualmente decisiva para mim. Essa idéia de que a economia capitalista não poderia operar sem um certo grau de centralização de decisões, ou seja, sem uma estrutura superior de poder (todo capitalismo é em certo grau um capitalismo de Estado), derivei-a da leitura de Keynes." "Auto-retrato intelectual", ob. cit., p. 37. Lembre-se que a própria economia dos Estados Unidos, tão auto-proclamada de iniciativa privada, depende fundamentalmente de encomendas estatais e de protecionismos contra importações, desde Alexander Hamilton, já nos tempos da Proclamação da Independência.

[18] São as últimas palavras das memórias intelectuais *A fantasia organizada*, ob. cit., p. 227, ampliação do "Auto-retrato intelectual", ob. cit.

[19] OLIVEIRA, Francisco de. "Um republicano exemplar", in *Razões e ficções do desenvolvimento*. São Paulo: Editora EdUSP-Editora Unesp, 2001, p. 37.

flexões sobre a formação do Brasil): "Pensar que o mercado vai substituir o Estado é uma ilusão. São as grandes empresas que têm planejamento próprio que vão comandar o processo social, em função de objetivos que nos escapam. E qual é a lei do mercado? É a lei do mais forte, a dos mais poderosos, a do grande capital." Não se pode, nem se deve, recusar a racionalidade ao capital, mas se pode e se deve cobrar-lhe o custo social; o pós-keynesianismo vem significando abandono do pleno emprego; cumpre distinguir o correto planejamento democrático [voltam aqui os ecos de Mannheim] e a planificação centralizada petrificada no exemplo máximo soviético.[20]

Aceleram-se as assimetrias internas e internacionais nesta outra globalização, a do século XX ao XXI, com o perigo da perda de governabilidade, ou completa ingovernabilidade como na maior parte da África, por anomia social, ademais dos conseqüentes perigos crescentes de guerras civis e regionais, são as preocupações principais dos ensaios em *Brasil* (*A construção interrompida*).[21]

Celso Furtado reconhece e enfatiza a importância das culturas na superação destes dilemas da atual globalização pela lógica do capital e da tecnologia das empresas transnacionais[22] ("A gama de culturas que surgiram na Terra testemunha o potencial de inventividade do homem");[23] daí: "A primeira condição para liberar-se do subdesenvolvimento é escapar da obsessão de reproduzir o perfil daqueles que se auto-intitulam desenvolvidos. É assumir a própria identidade."[24] É a Questão Nacional Social Cultural, intrinsecamente política e econômica.

Surge em Celso Furtado um outro universalismo, mais realista: "Todos os povos aspiram a ter acesso ao patrimônio comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais são os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao pa-

[20] *O longo amanhecer*, ob. cit., pp. 80, 89, 92, 13, 14 e 79.
[21] *Brasil* (*A construção interrompida*), ob. cit., pp. 74 e 25
[22] *O longo amanhecer*, ob. cit., p. 86.
[23] *Em busca de novo modelo*, ob. cit., p. 54.
[24] *Brasil* (*A construção interrompida*), ob. cit., p. 79.

pel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não ter acesso à criatividade, eis a questão."[25] "E somente a cidadania consciente da universalidade dos valores que unem os homens livres pode garantir a justeza das decisões políticas." "O corpo político embrionário" da Organização das Nações Unidas, à qual Celso Furtado conheceu por dez anos por dentro como um dos seus especialistas, pode servir de inspiração e esperança, "pois forças poderosas alimentam um processo de entrosamento entre os povos, fazendo da solidariedade um imperativo, única alternativa ao desaparecimento".[26]

Homem do seu tempo, Celso Furtado conclui assim itinerário da economia política ao humanismo político solidário e culturalista, num percurso exemplar em sua geração. A fortuna crítica, que vem recebendo dos analistas de procedências metodológicas e ideológicas várias, comprova a fecundidade da mensagem dele.

Entre outras interpretações a respeito da obra de Celso Furtado, dela se pode traçar um vasto arco no seu encaminhamento à Questão do Desenvolvimento, vindo de leituras e experiências várias, persuadindo-o do seu conteúdo político, portanto cultural.

A crescente interligação eletrônica dos sistemas produtivos, à revelia e até contra o Estado nacional e social produto de séculos de lutas, passou a atrair especial atenção de Celso Furtado na onda de mais uma globalização, a de fins do século XX e princípios do XXI: "É muito fácil atacá-lo. Mas o que se coloca em seu lugar? Como se definir a racionalidade, se não se tem em conta o interesse social? Como se definir a racionalidade, se não se tem em conta o interesse social? E se não houver marco nacional, não existe propriamente possibilidade de definir interesses coletivos." "O quadro em que estabelece a racionalidade é político. Por isso a economia deve ser vista como um ramo da ciência política.[27]

A contribuição prática de Keynes à Conferência de Bretton Woods, ao término da Segunda Guerra Mundial, foi a proposta de um sistema monetário

[25] *O longo amanhecer*, ob. cit., pp. 66 e 67.
[26] *Brasil (A construção interrompida)*, ob. cit., pp. 79 e 78.
[27] *O longo amanhecer*, ob. cit., pp. 9, 86 e 80.

mundial com órgãos de controle financeiro e de incentivo ao desenvolvimento econômico, logo desvirtuados.

A universalidade das instituições sociais e políticas internacionais ainda está em elaboração pelos humanistas universalistas.[28] Enquanto isso, tem-se de utilizar o quadro ou marco do Estado nacional.

Francisco de Oliveira sintetizou muito bem: "Valorizar o nacional não é nem populismo, nem xenofobismo. Pois o espaço nacional é ainda a forma onde se pode construir um processo democrático, colocando a possibilidade concreta de intervenção do povo e das classes sociais dominadas ao alcance de suas possibilidades civis e políticas. Portanto, quando se postula a Questão do Estado nacional, o que está em jogo é a soberania do povo. [...] Essa é a diferença principal, pois a concepção de Furtado não é nacionalista, nem populista; trata-se de uma concepção democrática, ao lutar por um espaço onde é possível, nada estando assegurado, a interlocução entre sujeitos sociopolíticos-econômicos de pesos tão fantasticamente diferentes. Seguindo as matrizes teóricas de (Max) Weber e Mannheim, Furtado, na verdade, desloca a centralidade para a política, surpreendente num autor que é lido como economista."[29]

Confirmado epistemologicamente o marco nacional social do Estado, cumpre articulá-lo com o marco do desenvolvimento, no que se passou a denominar nacional-desenvolvimentismo. A crítica de Ricardo Bielschowski nisto se apresenta fundamental. Ele demonstra a centralidade da teoria e prática de Celso Furtado no amadurecimento e auge do desenvolvimentismo, conceituado como "a ideologia de superação do subdesenvolvimento, através de uma industrialização planejada e orientada pelo Estado".[30]

---

[28] Vide nota 26.

[29] OLIVEIRA, F. de. "Um republicano exemplar", ob. cit., pp. 36 e 37.

[30] BIELSCHOWSKI, Ricardo. "Celso Furtado e o pensamento econômico latino-americano", ob. cit., p. 45. (Texto que originará o homônimo em *A grande esperança em Celso Furtado. Ensaios em homenagem aos seus oitenta anos*, ob. cit.). *Seminário Internacional Celso Furtado, a SUDENE e o futuro do Nordeste (Homenagem aos oitenta anos de Celso Furtado e aos quarenta de criação da SUDENE)*. Recife: Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), 2000, p. 45.

Este ciclo começa no Brasil com o debate entre o liberal econômico ortodoxo Eugênio Gudin e o empresário industrial desenvolvimentista Roberto Simonsen; estende-se pela América Latina pela palavra e ação do argentino Raul Prebisch de presidente do Banco Central do seu país a principal animador intelectual e executivo da Comissão Econômica da América Latina (CEPAL) da ONU e sediada em Santiago do Chile. Celso Furtado conheceu-os de perto e com eles debateu, inclinando-se na direção das teses de Raul Prebisch, por ele sempre lembradas e homenageadas.

O nacional-desenvolvimentismo percorrerá um itinerário de inicial (com Vargas de 1930 a 1945) a amadurecido e no auge (com Juscelino Kubitschek e sucessores imediatos), até a final fase autoritária militar e sua crise na década de 1980, diante da ascensão política internacional do liberalismo, para a América Latina consubstanciado no chamado Consenso de Washington na presidência estadunidense de George Bush pai, também apoiado pelo Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial.[31]

Carlos Mallorquín da Universidade Autônoma de Puebla no México chegou mesmo a constatar: "O Brasil talvez representasse a nação latino-americana mais pura naquilo que foi denominado 'projeto nacional de desenvolvimento'. A 'industrialização' foi sempre um anseio primordial nas idéias de Getúlio Vargas. É óbvia, então, a eminente participação do 'Estado' na configuração do processo de desenvolvimento do Brasil."[32] Outras raízes mais antigas poderiam ser detectadas: por exemplo, as do esforço industrializante em Portugal pelo Marquês de Pombal, apesar do Tratado de Methwen e da pressão britânica, esforço sem se estender ao Brasil devido às proibições colonialistas portuguesas contra implantação de indústrias ali, mas ficando o exemplo, o modelo.

A principal mensagem final de Celso Furtado, em meio a toda a sua visão mais universalista, continua a da Questão Nacional Social Cultural, pois o universalismo, menos ou mais, dela se compõe.

---

[31] BIELSCHOWSKI, R., ob. cit. (*Seminário Internacional*), pp. 45-51.

[32] MALLORQUÍN, Carlos. "Convite a uma Leitura de Celso Furtado". *Seminário Internacional*, ob. cit., p. 79.

Num esforço de síntese das duas linhas, Celso Furtado pôde concluir: "Temos de preparar a nova geração para enfrentar grandes desafios, pois se trata, de um lado, de preservar a herança histórica da unidade nacional, por outro, de continuar a construção de uma sociedade democrática aberta às relações externas. [...] Numa palavra, podemos afirmar que o Brasil só sobreviverá como nação se se transformar numa sociedade mais justa e preservar sua independência."[33]

[33] *Em busca de novo modelo*, ob. cit., pp. 42 e 43.

Algumas considerações sobre a poesia italiana contemporânea

Vera Lúcia de Oliveira

RESUMO O artigo desenvolve reflexões sobre a poesia italiana contemporânea, sobretudo a produção mais recente, caracterizada por uma retomada do lirismo, à qual se associa uma reflexão sobre a língua poética que deve veicular os conteúdos prementes deste nosso tempo. No caso da Itália, tal reflexão assume peculiaridades originais, pois o relacionamento dos italianos com o próprio idioma sempre foi problemático e a tendência é a de recuperar a concretude e a essencialidade dos dialetos como língua de comunicação, também para a poesia. Esta valorização das formas da língua falada, típica das últimas décadas, está diretamente conexa à tendência do retorno da poesia, apontada por muitos críticos. Ela evidencia uma busca de comunicação com o leitor que a poesia italiana tradicionalmente não conhecia.

Palavras-chave: Poesia italiana – Poesia contemporânea – Giorgio Caproni – Alda Merini – Franco Loi

Professora de Literatura Portuguesa e de História da Cultura Brasileira, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Universidade degli Studi di Lecce (Itália).

Ritmi e spazialità (1913)
Carlo Carrà (1881-1966)
Óleo sobre tela, 105 *x* 80 cm
Propr. Fumagalli, Monza

Uma das características marcantes da poesia italiana contemporânea é, além da sua vitalidade, a diversidade das vozes, algumas consideradas entre as maiores da poesia européia do século XX, como Mario Luzi, Giorgio Caproni, Andrea Zanzotto, Attilio Bertolucci, poetas tantas vezes indicados para o Prêmio Nobel. Mas se estes são os grandes "velhos" da poesia italiana, não menos significativa é a presença dos jovens, com poéticas e propostas instigantes. E existem, além disso, poetas que não pertencem propriamente às últimas gerações, mas que por vários motivos se tornaram conhecidos mais recentemente, como Alda Merini e Franco Loi, que moldaram uma língua profundamente original no esforço de re-fundar o ser, de recuperar uma parte de experiências que a língua comum parecia incapaz de assimilar e abranger em sua complexidade.

As últimas décadas inauguraram, portanto, um retorno da poesia, uma poesia – como afirma o crítico Romano Luperini (1985, p. 865) – que tem como traço fundamental a retomada do eu lírico, a importância dada às instâncias do ser subjetivo, de suas experiências pessoais em contato e embate com o mundo.

Não existem, contudo, linhas e grupos preponderantes ou mesmo escolas poéticas organizadas. Depois da experiência polêmica e contestadora das neovanguardas de 1960-1967, com os grupos Novissimi e Gruppo 63, em que se busca uma ruptura com a linguagem tradicional, condicionada pela cultura de massa, cada poeta passou a construir seu próprio percurso, sem abandonar a herança do passado, mas também sem se deixar condicionar excessivamente pela lição dos grandes mestres deste século, como Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Umberto Saba, Eugenio Montale.

Gianni D'Elia, poeta e crítico das novas gerações, afirma que "a poesia italiana contemporânea é uma grande poesia, talvez a maior poesia européia de hoje". E, para corroborar tal asserção, acrescenta: "em nenhum país da Europa – penso, por exemplo, em países como França, Inglaterra e Espanha – temos hoje tantos grandes poetas, mesmo idosos, viventes". Ele cita seis ou sete nomes significativos e questiona: "qual literatura contemporânea pode exibir um elenco assim tão conspícuo de grandes poetas?" (Oliveira, 1999, pp. 24-25.)

E Gianni D'Elia aponta também para outro fenômeno relevante das últimas décadas, ou seja, a retomada da poesia dialetal, a qual tem porém outra valência, que não a de uma "poesia folclórica" ou a "poesia menor". Ao contrário, ela "coloca-se no mesmo nível da poesia em italiano, poesia que definirei neovulgar e que retoma, assim como a poesia em língua, os grandes temas e os grandes problemas contemporâneos, com igual dignidade". (Ibid.)

Isso ocorre porque o dialeto hoje, ele acrescenta, "não é mais só uma língua da realidade em senso menor, redutivo, como era considerado até pouco tempo, mas é uma língua poética. Existe portanto uma grande transformação e um fecundo intercâmbio entre o italiano e o dialeto. [...] Porque no cerne da poesia dialetal estão as coisas. Existe um reaganchar-se (*sic*)a uma poesia ligada aos sentimentos fortes da presença das coisas e da memória, que se impôs" . (Ibid.)

De fato, talvez um dos aspectos mais interessantes e inovadores da poesia italiana contemporânea é a reflexão sobre a língua poética que a acompanha e que deve veicular os conteúdos prementes deste período de transição. O relacionamento dos italianos com o próprio idioma sempre foi problemático e a tendência é justamente a de recuperar a concretude e a essencialidade dos dialetos como língua de comunicação, língua do viver e do sentir quotidiano e familiar.

Esta revalorização do dialeto, que se intensifica a partir dos anos 70, está diretamente conexa à tendência do "retorno da poesia", evidenciada por muitos críticos: "situa-se dentro daquela reapropriação da palavra e da comunicação, da busca do valor concreto e prático das mesmas, portanto de uma autenticidade expressiva que caracteriza, no bem e no mal, a produção da última geração poética". (Luperini, 1985, p. 831.)

O uso do dialeto em poesia acabou se revelando fundamental também para a poesia em vernáculo, pois muitas das características do primeiro foram mutuadas para o segundo, e vice-versa. Existe uma contaminação entre as duas formas que é rica de potencialidades. De fato, se alguns poetas, como Franco Loi, descobriram que para eles a única língua poética possível era o dialeto, porque língua materna, outros tentam extrair do dialeto sua espontaneidade, sua dinamicidade de língua falada, como Giorgio Caproni, cujos poemas são um diálogo

ininterrupto com o leitor, a quem se dirige familiarmente, privilegiando um italiano oral, que muitas vezes acaba assimilando as formas dialetais.

É neste sentido que Paolo Ruffilli afirma que a poesia italiana do século XX "abandonou os grandes temas e os grandes valores, o tom elevado, a chave dramática. Ela escolheu o pequeno para exprimir o grande, o rente à terra para falar das coisas importantes" (Oliveira, 1999, p. 19). Assim a poesia desceu do seu pedestal, misturou-se com a vida, inseriu-se na história. Na verdade, essa é uma das grandes conquistas da poesia italiana atual, uma conquista que não diz respeito só aos temas, mas que é muito mais visceral, pois vai até a raiz da expressão lingüística, questionando, problematizando o italiano.

Para entendermos bem como pode ser radical este questionamento, deveremos ter presente a história do italiano como língua nacional, originalmente falada na região Toscana, centro da Itália. Era um dos tantos "vulgares" da península, que se tinham formado a partir da fragmentação, da transformação do latim culto e popular. Dessa mesma transformação resultaram o napolitano, o vêneto, o siciliano, o sardo, o piemontês, o lombardo, o valdostano, o genovês e, fora da Itália, o provençal, o francês, o espanhol, o galego-português, etc. Contudo, se todos os "vulgares" que nasceram mais ou menos no mesmo período tinham inicialmente igual dignidade e valor, o belo idioma de Dante, Petrarca e Boccaccio havia sido adotado já a partir do século XVI em quase toda a península italiana como língua literária. Foi, portanto, sobretudo em função do seu prestígio cultural que o *fiorentino* se difundiu e acabou sendo adotado, durante e depois da unificação da Itália, como língua nacional.

E aqui está a origem de uma das grandes questões deste país, tantas vezes debatida e ainda hoje atual. As várias regiões italianas, às quais se impôs o *italiano-fiorentino*, já tinham, como dissemos, seus próprios idiomas. No momento da unificação da Itália, em meados do século XIX, apenas cerca de 3% da população utilizava o italiano, enquanto que o restante 97% se comunicava usando o dialeto. O relacionamento entre o dialeto e o vernáculo estabeleceu-se, sobretudo ao nível coloquial, de forma problemática e conflitual desde o princípio. Boa parte dos italianos ainda hoje é bilíngüe, ou seja, utiliza o dialeto em

família e com os amigos, e a língua oficial nas outras situações menos informais. Daí resulta, provavelmente, aquela dicção por vezes demasiadamente refinada e áulica, a "aura inextinguível da tradição lírica",[1] que contamina as formas da língua falada.

Mas a assimilação do italiano como língua nacional provocou também um rebaixamento dos outros "vulgares", que de línguas passaram a simples dialetos, desconsiderados em muitos casos e até mesmo discriminados em outros. O uso do italiano associou-se a um ambiente mais elitário, intelectual, enquanto que o dialeto era difuso entre as vastas faixas da população, marginalizadas social, política e economicamente. Desta forma, muitas pessoas ainda hoje têm receio de exprimir-se fora do âmbito familiar no seu dialeto, preferindo fazê-lo às vezes num italiano elementar, que lhes dá, porém, a sensação de estarem integradas à comunidade nacional.

Com o advento dos grandes meios de comunicação de massa, os dialetos foram cedendo espaço à língua oficial. O governo empregou recursos e esforços para que isto ocorresse, instituindo campanhas e programas de alfabetização para adultos, com o objetivo de aproximar regiões e realidades tão díspares, em um país onde a unificação nacional sempre foi sentida como precária e frágil. De fato, na Itália, cada pequena cidade, região, província tem seus costumes, sua arte, sua cultura e sua história secular. É justamente essa variedade, essa concentração de tantas tradições diferentes no mesmo território, a fascinar o estrangeiro.

O esforço do governo italiano, para divulgar e impor a língua nacional, parte de um justo princípio, mas acaba desrespeitando outro, pois aplaina toda uma riqueza que não é só de caráter lingüístico: uma língua é um patrimônio da humanidade, é um modo de ser individual e coletivo, de perceber o mundo, de posicionar-se diante da realidade. Uma língua está ligada a uma história, a uma geografia específica, a uma cultura. Ela instaura vínculos profundos na comunidade, recolhe as experiências, conserva a memória. Perder um dialeto é

[1] A expressão é do poeta Piero Lai, em comunicação pessoal de 28/05/1990.

perder, portanto, o rastro do ser e do lugar, o sentido de uma criatividade pessoal, o sentir-se parte de um destino.

Se no passado o dialeto ocupou um lugar de subalternidade, de marginalidade cultural em relação ao italiano, hoje de fato são muitos os intelectuais e escritores que o elegeram como língua literária, batendo-se pela sua revalorização. Afirmam, estes intelectuais, que a convivência entre o italiano e os vários dialetos só poderá enriquecer a cultura nacional, fertilizar a literatura, pois é melhor um falante que se exprime de forma criativa e viva no seu dialeto do que um falante que utiliza a língua oficial rígida, fria e burocraticamente.

Essa é a posição de Franco Loi, um dos mais originais poetas italianos contemporâneos, que utiliza como língua poética exclusivamente o dialeto milanês. Franco Loi, nascido em Gênova, em 1930, vive e trabalha em Milão desde 1937. Colaborou com várias revistas e obteve importantes reconhecimentos e prêmios literários. Seus poemas foram traduzidos em várias línguas, entre as quais o russo, o holandês, o espanhol, o romeno, o português.

Publicou o primeiro livro só em 1973, *I cart*. Seguem *Poesie d'amore* (1974), *Stròlegh* (1975), *Teater* (1978), *L'aria* (1981), *L'angel* (primeira parte, 1981), *Lünn* (1982), *Bach* (1986), *Liber* (1988), *Memoria* (1991), *Umber* (1992), *Poesie* (1992), *Arbue* (1994), *Alice* (1996), *L'angel* (segunda parte, 1996). Em prosa, publicou *Dieci racconti* (1986) e *Diario breve* (1995,) este último com ensaios sobre poesia e literatura.

Poeta polêmico e contracorrente, começou a escrever muito cedo em italiano, mas o verdadeiro encontro com a poesia se deu em 1965, quando passou de repente a utilizar o milanês. Ele conta que estava compondo naquele ano uma obra em que, a certo ponto, ele precisava dar voz a um soldado milanês, o qual, por motivos estéticos, não podia falar em italiano. Este exercício de criação acabou se revelando uma das experiências fundamentais de sua vida: "Duas coisas eu entendi então: que tinha dentro de mim o milanês, além da minha própria consciência do fato; que tinha dentro de mim a poesia, esta estranha conexão entre som, conteúdos e emoções." (Oliveira, 1999, p. 39.)

A potencialidade dessa língua nova revelou-se de maneira fulminante para o poeta, que através dela foi desentranhando experiências e reflexões depositadas na memória, vividas, não através do italiano, mas do milanês. E foi tal dialeto a possibilitar-lhe acesso a este mundo interiorizado, que ele foi aos poucos, de livro em livro, recuperando. A língua é para Franco Loi "instrumento de acesso à verdade e ao conhecimento, uma voz interior que é também voz das pessoas que o poeta conheceu, amou e que o amaram, dos lugares em que viveu, como da cultura mundial do seu tempo". (Ibid.)

É o próprio poeta a afirmar que a "palavra escava dentro de nós, retirando incrustações que se foram acumulando, facilitando o relacionamento entre a nossa consciência e a memória inconsciente – que é memória do corpo, das emoções e dos pensamentos que todo o nosso ser elabora, independentemente da nossa consciência" (ibid., p. 36). É por causa dessa concepção poética que o dialeto – como língua-mãe – se tornou para ele essencial: é o código da interioridade, do reencontro consigo mesmo.

Franco Loi revela que não escolheu, na verdade, o dialeto, mas que foi escolhido por ele. O significado da poesia dialetal não é o de dar dignidade a essa língua marginal, pois ela já tem uma grande dignidade, no uso e na história popular (ibid., p. 39). E acrescenta que o italiano falado pela maior parte da população é uma língua pobre, inexpressiva, além de ser pouco concreta, distante dos problemas reais, das difíceis situações de vida de boa parte da população.

Percebe-se isso principalmente na poesia, linguagem por excelência da aderência ao ser e à vivência concreta e profunda das experiências. A poesia italiana tem tradicionalmente, como dissemos, uma dicção áulica muito forte, acostumada como está aos grandes e sublimes vôos. Revela-se, porém, muitas vezes asséptica, incapaz de simplicidades, inábil para captar e exprimir os pequenos e intensos momentos poéticos do nosso quotidiano. É o dialeto que vai recuperar essa riqueza ligada à oralidade.

E a poesia de Franco Loi corre sobre o fio da oralidade. Alguns críticos sublinham que a sua opção pelo dialeto é uma opção política, que "a utilização

de uma língua absolutamente não literária e de um vulgar (rico também de empréstimos lingüísticos estranhos ao milanês) cruamente popular corresponde a uma ótica de classe intrínseca a um seu comunismo eivado de fermentos anárquicos e libertários" (Luperini, 1985, p. 830). No entanto, não seria correto defini-la uma poesia neo-realista, já que em Loi está presente "um exasperado lirismo" e um "expressionismo convulso" (ibid.), que manifestam a grande crise de valores e a angústia existencial desse nosso tempo.

Opção ideológica ou não, o fato é que o problema lingüístico continua sendo extremamente atual na Itália e o retorno ao dialeto, sua recuperação poética, amplia o âmbito desse debate, pois demonstra que tais línguas não estão mortas, como queriam alguns, mas que são uma realidade viva em muitas regiões do país e que carregam uma potencialidade criativa inédita, essencial para a poesia e para a literatura.

Aliás, a poesia dialetal tem sua tradição, embora no passado às vezes preterida à italiana. Das primeiras décadas do século, podemos recordar alguns nomes significativos, que influenciaram de forma marcante os poetas dialetais atuais, como o romano Trilusa (Carlo Alberto Salustri, 1871-1950), o triestino Virgilio Giotti (1885-1957), o *gradese* Biagio Marin (1891-1985), o vêneto Giacomo Noventa (Giacomo Cà Zorzi, 1898-1960), o milanês Delio Tessa (1886-1939), o lucano Albino Pierro (1916), o genovês Edoardo Firpo (1889-1957), além dos mais recentes Tonino Guerra (1920) e Franco Scataglini (1930-1994), ambos da Emilia Romagna. O próprio Pasolini utilizou o dialeto friulano para compor seus primeiros poemas.

Muitos são os críticos, no entanto, que continuam a exprimir perplexidades em relação a esse uso de línguas minoritárias, a essa fragmentação da língua poética em tantas outras, às quais se tem por vezes acesso apenas através da tradução. Que sentido pode ter a leitura em tradução de alguns dentre os mais significativos poetas do país? O dialeto evoca realidades, fatos, vivências para o poeta e para o seu leitor privilegiado (pois escolher uma língua é também escolher um leitor), mas o mesmo não ocorre para o resto da comunidade nacional cujos valores e fatos foram vivenciados de forma diversa e numa língua também diversa.

A tais argüições, outros críticos e poetas rebatem que o próprio conceito de poesia italiana é problemático. Se o italiano era falado até há pouco tempo por uma minoria, isto implica que a grande poesia italiana era desconhecida pela maior parte da nação. E se era desconhecida, como podemos defini-la nacional? A quem era dirigida afinal? Aos privilegiados, que tinham acesso à instrução?

Franco Loi afirma mesmo que "a ausência de uma poesia nacional significa que o povo italiano viveu sua história, suas vicissitudes, sem participar deste processo de elevação da consciência"[2] que caracteriza a poesia, a qual condensa, na palavra, a dimensão complexa do ser, individual e coletivo, a consciência do que somos e sentimos, sem omitir a parte de inconsciente implícita nesta perquirição.

Mas se o problema lingüístico é visto como prioritário, nem sempre as propostas poéticas vão no sentido de uma oposição língua/dialetos. Alguns, como Giorgio Caproni, tentam uma aproximação, uma interpenetração, uma assimilação das formas da oralidade do dialeto à estrutura mais literária do italiano. Outros ainda, como Alda Merini, forjam uma língua própria no esforço de condensar um magma existencial altamente problemático, onde a questão concreta não é a opção por um código lingüístico ou outro, mas a própria possibilidade do canto em condições extremas para o ser humano.

Vejamos agora, rapidamente, como os dois poetas citados, Giorgio Caproni e Alda Merini, realizam esse percurso em direção à essencialidade da poesia e da vida.

~ Giorgio Caproni[3]

Giorgio Caproni nasceu em Livorno, em 1912, e morreu em fevereiro de 1989, em Roma. Os anos da infância foram difíceis, já que o poeta teve que viver em casa

[2] Franco Loi, "Poesia, lingua e potere: incontro con Franco Loi", texto na Internet, maio/1999.

[3] Este texto sobre Caproni é parte modificada do artigo "Giorgio Caproni: um demolidor de mitos", publicado em *Poesia Sempre* (Rio de Janeiro), ano 3, nº 6, pp. 210-215, 10/1995.

de parentes, porque o pai fora convocado para a Primeira Guerra Mundial. Em 1922, a família transfere-se para Gênova, cidade que o marcará profundamente e que ele afirma ter sido o seu primeiro amor. Ao lado dos estudos normais, aplica-se também ao violino com grande paixão, musicando poemas de Tasso e Poliziano. Abandona as aspirações profissionais de músico só aos dezoito anos, mas continuará, de vez em quando, a tocar em pequenas orquestras e a exercitar-se com o violino. A música é, aliás, um elemento essencial da sua poesia, embora seja uma música dissonante, anticonsoladora, antitradicional.

Inscreve-se no curso de magistério em Turim, mas nunca chegará a completar os estudos. Lê Ungaretti e Montale e compõe os primeiros poemas, de inspiração surrealista. Começa a publicar poemas e críticas esparsos em várias revistas e jornais. Em 1935, inicia a carreira de professor primário, que exercerá por toda a vida, e com verdadeira paixão, ao lado daquelas de escritor e tradutor. Em 1936, publica o primeiro livro, *Come un'allegoria*, ao qual se seguirão outros dez (reunidos em 1989 pela Editora Garzanti, num volume que engloba mais de cinqüenta anos de poesia). Em 1938, transfere-se com a família para Roma, outra cidade que deixará marcas profundas em sua obra. Em 1939, o poeta é convocado para a Segunda Guerra Mundial, mas opta, logo a seguir, pela clandestinidade *partigiana*, participando da luta de liberação contra o nazismo e o fascismo que dominavam a Itália. A experiência da guerra deixará rastros profundos e indeléveis em sua poesia, que evoca muitas vezes este sentimento de ultraje à vida:

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati
sui sassi. [...] E questo è il lutto
dei figli? E chi si salverà dal vento
muto sui morti – da tanto distrutto
pianto, mentre nel petto lo sgomento
della vita più insorge?... Unico frutto,
oh i nomi senza palpito – oh il lamento.
(1996, p. 58)

Ai! os nomes para sempre abandonados
sobre as pedras. [...] E este é o luto
dos filhos? E quem se salvará do vento
mudo sobre os mortos – de tanto destruído
pranto, enquanto no peito o atônito
da vida insurge ainda mais?... Único fruto,
oh! os nomes sem sobressalto – oh! o lamento.

Caproni foi um intelectual esquivo e avesso às homenagens, mesmo depois de poeta já famoso. Evitou qualquer tipo de compromisso com os centros de poder, até os culturais, e produziu sua obra às margens da sociedade capitalista industrial italiana, que entre as décadas de 1960 e 1980 viveu seu grande *boom*. Não por indiferença, mas para sublinhar a resistência à homologação cultural imperante, seu teimoso tecer um discurso que recupera valores fundamentais que a sociedade não deve remover ou perder.

Ao mesmo tempo ele reinstaura o vínculo com a realidade, adotando uma língua de grande comunicação. Caproni, de fato, inovou a linguagem da poesia lírica italiana com a introdução dos tons e ritmos da língua falada. O poeta afirmou, um uma entrevista: "Eu sempre procurei elevar o discurso comum a discurso poético, a realidade quotidiana, feita de pessoas amadas, lugares queridos, pequenas coisas" (Luce, 1981, p. 90). O tom coloquial reforça na sua obra o caráter de oralidade; seus versos dão a impressão de uma conversa íntima entre amigos que se conhecem há muito tempo. Esse tom dialógico é acentuado pelo léxico de uso comum, pelas expressões da linguagem falada, muitas vezes de origem dialetal:

Amici, credo che sia
meglio per me cominciare
a tirar giù la valigia.
Anche se non so bene l'ora
d'arrivo, e neppure

conosca quali stazioni
precedano la mia,
sicuri segni mi dicono,
da quanto m'è giunto all'orecchio
di questi luoghi, ch'io
vi dovrò presto lasciare.
(1996, pp. 91-92)

Amigos, creio que seja
melhor para mim começar
a descer a mala.
Apesar de não saber bem a hora
de chegada, e de não
conhecer nem quais estações
precedam a minha,
sinais seguros me dizem,
pelo que me chegou aos ouvidos
destes lugares, que eu
deverei logo deixá-los.

Foi o recorrente tom dialógico a levar Giuseppe Bertolucci a criar, a partir de uma colagem de versos de Caproni, um texto para o teatro, "A despedida do viajante cerimonioso" (título de um dos livros de Caproni: *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*), tendo como fulcro o tema da viagem, que é quase obsessivo no poeta. Segundo Bertolucci, os poemas de Caproni são, com freqüência, textos à procura de voz e vozes à procura de personagens:

"Ma," domandai (il vinaio
si forbiva la bocca
col pollice), "che ne è," domandai,
"di quel vecchio (alto,

bell'uomo – un cappellaio,
credo) che tutte le sere
(lo chiamavo l'Idalgo)
'Salute a lei!' squillava
sollevando il bicchiere?"

L'altro, che ricontava
e ricontava sul banco
il contante, "ah Franco,
già..." ma io intanto
(io intanto) io dove ormai svagavo
con la mia mente – dove
finivano le parole
distratte [...].
(1996, p. 105)

"Mas", perguntei (o taberneiro
se polia a boca
com o polegar), "por onde anda", perguntei,
"aquele velho (alto,
bela presença – um chapeleiro,
creio) que todas as noites
(eu o chamava o Fidalgo)
'Saúde ao senhor!' gritava
erguendo o copo?"

O outro que recontava
e recontava no balcão
o dinheiro, "ah Franco,
pois é..." mas enquanto isso eu
(enquanto isso eu) eu já vagava
com a mente – por onde

vão as palavras
distraídas [...]

Caproni é um antilírico por excelência, que radicaliza e ridiculariza os lugares-comuns do lirismo tradicional, mesclando estilos, alternando expressões cultas e termos da linguagem falada, unindo o sublime ao cômico, o trágico ao absurdo e ao trivial. Ele incorpora, dessa forma, os aspectos contraditórios e muitas vezes surreais da realidade:

Quando mi sarò deciso
d'andarci, in paradiso
ci andrò con l'ascensore
(1989, p. 175)

Quando decidirei
partir, ao paraíso
irei de elevador

A sua ironia pungente tem por alvo muitas vezes o próprio poeta e a poesia. Através da ironia ele redimensiona seu canto, questiona continuamente a linguagem poética, recusa o *status quo* do poeta profissional:

Bravo. Sei stato lirico.
Lirico fino all'orgasmo.
Ora va' a letto. Dormi,
beato, nel tuo entusiasmo.
(1989, p. 527)

Muito bem. Você foi lírico.
Lírico até o orgasmo.
Agora vai para a cama. Dorme,
feliz, em seu entusiasmo.

Afirma Franco Fortini (1981, p. 165) que a poesia de Caproni "nobilita situações e figuras urbanas, albas pobres, leiterias, jovens operárias, através da construção de uma espécie de romance familiar, onde a figura paterna aparece indissoluvelmente associada ao senso de culpa do filho e aquela da mãe é esplendidamente reconstruída no período em que ela era ainda adolescente". Caproni vai, porém, mais além: espírito independente e solitário, passou de uma lírica intimista a uma poesia de dimensão mais vasta, preocupado em colher no coração do homem o sinal de uma solidão e angústia que são a própria marca do ser e estar no mundo. E nela persiste uma desolada e céptica busca de Deus, que é para ele busca de nada, busca do vazio de Deus na história, à qual ele porém não pode renunciar, pois não se abandona impunemente qualquer idéia de transcendência:

> *Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio. Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana. L'allegria ch'essa può dare è indicibile. E' l'adito – troncata netta ogni speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste.*
>
> (1989, p. 439)

> Existem casos em que aceitar a solidão pode significar chegar a Deus. Mas há uma estóica aceitação ainda mais nobre: a solidão sem Deus. Irrespirável para a maioria. Dura e incolor como um quartzo. Negra e transparente (e cortante) como a obsidiana. A alegria que nos pode dar é indizível. É o ádito – destruída qualquer esperança – a todas as liberdades possíveis. Inclusive aquela (a serpente que morde a própria cauda) de crer em Deus, mesmo sabendo – definitivamente – que Deus não existe.

Caproni é simétrico e assimétrico ao mesmo tempo. Podemos afirmar, aliás, que ele constrói uma inédita simetria através da desarrumação do que está es-

gotado na tradição poética. Ele não rejeita os recursos poéticos tradicionais, recusa apenas o uso habitual e ineficaz que se faz dos mesmos. A sua poesia é áulica e prosástica, cantada e falada, e não despreza nem o tom popularesco nem a forma fechada do verso rimado (Luperini, 1985, p. 650). Justamente em tal aspecto reside a contradição maior deste poeta, que aspira a uma identidade vida-poesia, como afirma Romano Luperini: Caproni "vive uma sua contradição justamente nesta luta consigo mesmo e no caráter artificial que essa identidade vida-poesia assume, distanciando-o da vida para reinseri-lo no 'delicado engano' da literatura" (p. 651).

Porque, se a sua linguagem é límpida e transparente, o poeta se move no interior de uma sofisticada estrutura métrica, estrutura que ele renova, contorce, quebra e reconstrói. O seu verso é entrecortado, fragmentado, repleto de *enjambements* que, paradoxalmente, obstam continuamente a frase, o ritmo, lembrando o movimento da fala com suas pausas, divagações, desvios. Os versos são curtos, nervosos, feridos, que ferem a música tradicional da poesia italiana, tão condicionada pela harmonia do *endecasillabo*:

"Non c'è più tempo, certo,"
diceva. E io vedevo
lo sguardo perduto e bianco
e il cappotaccio, e il piede
(il piede) che batteva
sul vetrone – la mano
tesa non già lì allo stremo
dalla scala d'addio
per un saluto, ma forse
(era un'ora incallita)
per chiedere la carità.

Eh Milano, Milano,
il Ponte Nuovo, la strada

(l'ho vista, sul Naviglio)
con scritto: "Strada senza uscita".
Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come – mio padre morto
fin dal '56 – là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)
d'una vita che ho spesa
tutta a scordarmi, qua
dove "Non c'è più tempo,"
diceva, non c'è

più un interstizio – un buco
magari – per dire
fuor di vergogna: "Babbo,
tutti non facciamo altro
– tutti – che ."
(1996, pp. 103-104)

"Não tem mais tempo, certo",
dizia. E eu via
o olhar perdido e branco
e o casaco velho, e o pé
(o pé) que batia
sobre a camada de gelo – a mão
estendida não para uma última
da escala de adeus
saudação, mas talvez
(era uma hora calejada)
para *pedir a caridade*.

Eh Milão, Milão,
a Ponte Nova, a rua
(eu a vi, sobre o *Naviglio*)
com a escrita: "Rua sem saída".
Era meu pai: e agora
me pergunto no frio
que me paralisa os dedos,
como – meu pai morto
já desde 56 – ali
podia, a mão estendida,
pedir-me a conta (o erro)
de uma vida que gastei
inteira em esquecer, aqui
onde "Não tem mais tempo,"
dizia, não tem

mais um interstício – um vão
talvez – para dizer
sem pudor: "Papai,
nós todos não fazemos outra coisa
– todos – que ."

No ritmo entrecortado de tantos poemas, Caproni parece recriar a impossibilidade de um canto harmônico para um tempo e uma humanidade fragmentados, onde tensões, sentimentos e influxos vários se cruzam, se chocam, se anulam.

Todos os recursos poéticos são por ele utilizados de forma inusual. Basta ver como emprega a rima, expediente abusado através dos tempos, renovando-a completamente. Rimas internas e externas, rimas ricas e pobres, rimas de todos os tipos, mas usadas sempre em modo inusitado, criando surpresa, sensação de estranhamento no leitor.

Os termos se entrelaçam, aliterados, assonantes, às vezes quase idênticos na forma mas chocando-se semanticamente: inauguram novas correlações de significado no poema:

Genova mia città intera.
Geranio. Polveriera.
Genova di terra e aria,
mia lavagna, arenaria.
[...]
Genova di tutta la vita.
Mia litania infinita.
Genova di stoccafisso
e di garofano, fisso
bersaglio dove inclina
la rondine: la rima.
(1989, pp. 180-87)

Gênova, minha cidade inteira.
Gerânio. Paiol.
Gênova de terra e ar,
minha ardósia, areal.
[...]
Gênova de toda minha vida.
Minha ladainha infinita.
Gênova de bacalhau
e cravo, fixo
alvo onde se inclina
a andorinha: a rima.

Poesia "arguta e atenta: pia", "fina e popular", esta é a definição que forneceu o próprio autor da sua obra, no texto "Battendo a macchina" (Caproni,

1989, p. 204). Mas a sua é também poesia que quer ser – e é, sempre – vida, que nunca se perde em jogos puramente formais, que não se distrai da busca dos significados mais íntimos da nossa existência.

O tema da viagem e o do encontro/desencontro, o da busca tangível e obstinada de um não-sei-quê de inalcançável, estão sempre presentes ao longo dos seus diversos livros. E as paisagens de Gênova e Livorno, com seus cenários de vida humilde e digna, onde tudo é intenso e fugaz, tudo é aparição e perda instantânea; e mais tarde as ruas e vielas de Roma, cidade sempre a inspirar o ódio-amor dos poetas. Seus poemas são com freqüência brevíssimos, com versos reduzidos ao essencial, onde as imagens lapidares são táteis, audíveis, sinestésicas. Poeta solar, mediterrâneo, onde até mesmo *il buio* (a escuridão) é *chiaro*, poeta que sabe reconstruir atmosferas onde a luz é sempre o centro irradiador de poesia, pois o sol "é o sal / do mundo" (ibidem, 1989, p. 14).

Caproni representa um momento vital da poesia italiana, que opõe a força geradora da palavra poética, densa de significados, à desvalorização do indivíduo, à coisificação dos seres própria do consumismo. A sua obra é o reflexo da tanta ternura e amor que teve pela humanidade, principalmente pelas crianças, pela natureza, pela arte em geral. A morte de Caproni, passada quase em surdina, ignorada pelas autoridades e pelos grandes meios de comunicação de massa, é uma ulterior prova de que este poeta – ético e estético ao mesmo tempo – viveu até o fim a sua difícil opção, a sua solitária resistência a um mundo onde o poeta, como afirmou, *non serve a niente*.

Alda Merini

Alda Merini é um outro "caso" da poesia italiana dos últimos anos. Nascida em Milão, em 1931, escreveu os primeiros poemas aos oito anos. Estudou música e aos 19 anos o crítico Giacinto Spagnoletti a inclui na *Antologia della poesia italiana 1909-1949*. Em 1953, ela publica o primeiro livro de poemas, *La presenza di Orfeo*. Seguem *Paura di Dio* e *Noz-*

ze romane, ambos de 1955. Em 1961, publica *Tu sei Pietro*. A partir daí, vinte anos se passarão sem que a autora publique nem mesmo um poema, um silêncio absoluto provocado pelo manifestar-se de uma grave doença mental, que a levará a ser internada em um hospital psiquiátrico e a viver este mundo subterrâneo, de dor e perda de si. Depois de tal experiência lacerante, em 1980, já fora do manicômio, Alda Merini volta finalmente a criar. É deste ano o livro *Destinati a morire*, ao qual seguem *La Terra Santa*, de 1984, *Fogli bianchi*, de 1987, e *Vuoto d'amore*, de 1991. Em breve tempo, várias outras obras serão publicadas, entre as quais podemos citar *Il tormento delle figure* (1990), *La pazza della porta accanto* (1995), *Ballate non pagate* (1995).

Nessa atividade febril, a autora recupera os anos vividos naquela espécie de submundo, de nimbo social, com esporádicos contatos com a realidade externa, apreendida através das frestas de uma grade ou de uma janela. A palavra, a poesia, representa então a possibilidade de resgatar o ser não só da prisão interior, da constrição da doença mental, mas do cárcere concreto e real, em que a sociedade relega os que considera anômalos, por trilharem caminhos inquietantes ou simplesmente não convencionais. E ela dolorosamente revive, já no mundo dos vivos, através da memória, o tempo em que era habitada pelo silêncio e pela distância das coisas, tempo em que as vozes desconheciam a mediação da palavra e só conseguiam articular a angústia através do grito:

Spazio datemi spazio
ch'io lanci un urlo inumano,
quell'urlo di silenzio negli anni
che ho toccato con mano.
(1995, p. 36)

Espaço, dêem-me espaço
para que eu lance um urro desumano,

aquele urro de silêncio dos anos
que eu toquei com as mãos.

E deste mundo ela traz também os rostos anônimos, as sombras que escorregam e quase se confundem com os muros, os olhares ausentes, os passos lentos, as mãos crispadas. É um tempo-espaço que ela prolonga e alarga, abatendo barreiras entre um universo e o outro, projetando através de uma língua forjada em nervo, em veia pulsante, a experiência concreta do louco, do indigente, do pobre, do velho, do doente, das "vítimas" enfim da marginalização em nosso sistema econômico-social:

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso
(1995, p. 36)

No portão coagulam-se as vítimas
rostos nus e perfeitos
fechados na ignorância,
paradoxais mãos
agarradas a um ferro,
e fora o trem que passa
ensolarado, leve,
um chocar-se de luz própria
sobre a minha margem lesada

Sua linguagem é concentrada, direta, densa: não segue esquemas convencionais, cria uma nova sintaxe, violenta a gramática no esforço de criar uma poesia de *ressonanze nuove*, onde o fulcro é o ser. Não o ser abstrato, fora do mundo, ou fechado em si, mas a mulher "noturna e delicada", sua reivindicação de vida e amor, seus desencontros, seu desafio às convenções, e a palavra inaugural e lacerada com que ela condensa essa essência. Nessa poesia, tudo participa do drama do poeta, a natureza, os seres, os objetos. Ela compõe um universo pulsante, sensível, ferido, por vezes inóspito, aterrador: os joelhos são lacerados, as mãos são sombrias, o mar é obscuro, as ruas são infelizes, as águas são amargas, os bisturis são loucos, os objetos são pobres, o trem é cinzento, a bíblia é melancólica, os jardins são enfurecidos pelas flores.

Isotopias recorrentes através da qual se concretiza essa matéria incandescente e irradiadora são: olhos, olhar, feridas, silêncio, ventre, medo, carne, poesia, loucura, terra, tempestade, manicômio, grito, palavra, gemido. As imagens são fortes, violentas por vezes:

Io ero un uccello
dal bianco ventre gentile,
qualcuno mi ha tagliato la gola
per riderci sopra
(1998, p. 80)

Eu era um pássaro
do ventre gentil e branco
alguém cortou minha garganta
para se divertir

A poesia de Alda Merini é como uma teia fina e sutil, que a autora vai compondo e que a vai libertando de si mesma. Mas a substância dessa renda é também seu corpo concreto de mulher, sua consciência, seu amor, sua fome de beleza, sua dor:

I miei poveri versi
sono brandelli di carne
nera disfatta chiusa
(1995, p. 10)

Os meus pobres versos
são pedaços de carne
negra desfeita fechada

Casa abbandonata (1930)
Carlo Carrà (1881-1966)
Óleo sobre tela, 64 *x* 77 cm
Propr. Galleria Annunciata, Milão

"*O mia poesia, salvami*" (Merini, 1995, p. 11), ela afirma em um poema, revelando a função salvífica, religiosa, que a poesia para ela adquiriu. E a religiosidade é uma das características dessa poética visceral e visionária, desesperada e mística, que caminha perigosamente através dos bordos de um "precipício secreto" (ibid., p. 40), mas que se equilibra e edifica uma palavra que se projeta na vida e na história do seu país e do mundo. Já o crítico Spagnoletti (1954, p. 475), evidenciara esse aspecto, afirmando que a poesia de Alda Merini lembra "certos místicos do século XVI, sem ocultar o seu traço de angústia contemporânea, de desespero tipicamente atual. É, pois, uma poesia culta, reflexiva, que se move em uma atmosfera de penetração mística, de graça eterna, e auto-suficiente. Ninguém poderia confundi-la com um produto de cultura", onde tal expressão sublinha o aspecto de obra não artefata, por vezes até mesmo antiliterária.

Giacinto Spagnoletti, de fato, o primeiro crítico, como vimos, a escrever sobre aquela tímida e arredia jovem que lhe se deparara um dia, testemunha: "Ela não nasceu em nenhum terreno de cultura, não freqüentou ambientes literários, leu até agora poucos e não sempre bons livros, e ignora completamente, por exemplo, a *Divina Commedia*. Leva uma vida simples, pobre, rica apenas da grande verdade que a sua alma descobriu. Terminou a escola profissional e aceitou trabalhos humildes e precários de estenógrafa e contábil. Na verdade, não existe nada em sua existência além da poesia." (Ibid.)

Não era verdade, existia também a loucura, mas nem mesmo esta venceu aquela, embora nos seus depoimentos ela recorde como lhe foi terminantemente proibido possuir, por vinte anos, um lápis, uma caneta, um pedaço de papel, onde depositar suas iluminações, suas percepções, onde condensar em palavras aquele mundo de párias que lhe estava ao redor.

Sono nata il ventuno a primavera
ma non sapevo che nascere folle,
aprire le zolle
potesse scatenar tempesta.
(1995, p. 13)

Nasci em vinte e um, de primavera
mas não sabia que nascer louca,
revolver terra
pudesse gerar tempestade.

Vê-se bem que nela o poeta se identifica com o louco, porque ambos se dedicam à atividade de "revolver terra", penetrar no ventre da vida, olhar por dentro das coisas e perder-se às vezes nessa perquirição. Mas ao poeta e ao louco ela associa também o santo, o vidente, o profeta, aquele que tem acesso ao rosto terrível, ameaçador, e muitas vezes ausente, de Deus.

Vicino al Giordano

Ore perdute invano
nei giardini del manicomio,
su e giù per quelle barriere
inferocite dai fiori,
persi tutti in un sogno
di realtà che fuggiva
buttata dietro le nostre spalle
da non so quale chimera.
E dopo un incontro
qualche malato sorride
alle false feste.
Tempo perduto in vorticosi pensieri,
assiepati dietro le sbarre
come rondini nude.
Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:

dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa.
(1998, p. 77)

Próximos ao Jordão

Horas perdidas em vão
nos jardins do manicômio,
para lá e para cá por aquelas barreiras
enfurecidas pelas flores,
perdidos todos num sonho
de realidade que fugia
jogada por trás dos ombros
por não sei qual quimera.
E depois um encontro
o sorriso de algum doente
aos falsos abraços.
Tempo perdido em pensamentos vorticosos,
apinhados atrás das grades
como andorinhas nuas.
Então ouvimos sermões,
multiplicamos os peixes,
lá próximos ao Jordão,
mas Cristo não estava presente:
do mundo nos tinha extirpado
como erva ruim abjeta.

E ainda, neste diálogo com Deus, que é também indagação sobre o significado e a dimensão do ser poeta:

Padre, se scrivere è una colpa
perché Dio mi ha dato la parola

per parlare con trepidi linguaggi
d'amore a chi mi ascolta?
(1995, p. 52)

Pai, se escrever é uma culpa
porque Deus me deu a palavra
para falar com intrépidas linguagens
de amor a quem me escuta?

Alda Merini é uma mulher visivelmente frágil, tocante, passional, que faz e diz as coisas como lhe vêm da alma, sem se preocupar com nenhuma convenção social. É de uma inocência às vezes desconcertante em uma mulher que já passou por experiências tão dramáticas. Vive em uma situação econômica precária e sobrevive, em parte, graças à generosidade de amigos e admiradores. Sua casa é um caos indescritível, pois ela candidamente responde, a quem pergunta como pode viver de tal forma, que no manicômio nada podia estar fora do lugar e que ela agora não suporta mais os ambientes assépticos; que as pessoas desarrumam, deixam rastros, coisas ao redor de si, enquanto vivem, amam, e ela precisa perceber que está viva.

Alda Merini representa uma experiência absolutamente radical de busca de inovação poética que ocorre às margens de qualquer corrente ou escola literária. Ela trilha caminhos solitários, como o fez também Giorgio Caproni, dois poetas que têm em comum essa recusa do *status* de literato, de profissional de cultura com todos os seus privilégios e muitas vezes a sua distância da vida real, dos espaços onde se sofre e se morre nos nervos e na carne, e não apenas no papel.

Follia, mia grande giovane nemica,
un tempo ti portavo come un velo
sopra i miei occhi e mi scoprivo appena.
Mi vide in lontananza il tuo bersaglio
e hai pensato che fossi la tua musa;
quando mi venne quel calar di denti

che ancora mi addolora tra le spoglie,
comprasti quella mela del futuro
per darmi il frutto della tua fragranza.
(1995, p. 64)

Loucura, minha grande jovem inimiga,
houve um tempo em que te levava como um véu
sobre os meus olhos e mal me descobria.
Vi-me à distância teu alvo
e pensaste que fosse a tua musa;
quando me investiu aquele trincar de dentes
que ainda dói entre os despojos,
compraste aquela maçã do futuro
para dar-me o fruto da tua fragrância.

SUMMARY The article takes into consideration contemporary Italian poetry and places special emphasis on the more recent works which are characterized by a renewed usage of lyricism and also takes into consideration the poetic language that must be used in order to convey the essential values of our times. In regard to Italy, this consideration takes on the aspect of authentic distinctiveness as the relationship between Italians and their language has always been rather problematic one and there has been the tendency to retrieve the concreteness and essentiality of dialects also as a communicative poetic language. This revaluation of the spoken language, typical of recent decades, is in direct relation to the tendency to the revival of poetry which has been pointed out by many critics. This is evidence of a search for a means through which the poetry can communicate with its reader, something which has been traditionally unknown of in Italian poetry.

Key words: Italian poetry – Contemporary poetry – Giorgio Caproni – Alda Merini – Franco Loi

Referências bibliográficas

CAPRONI, G. *Poesie 1932-1986*. Milano: Garzanti, 1989.

_____. *Poesie*. Milano: Garzanti, 1996.

CUCCHI, M. e GIOVANARDI, S. (Org.). *Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1996.

DEBENEDETTI. *Poesia italiana del novecento (Dall'ermetismo alla poesia dell'impegno: Montale, Ungaretti, Luzi, Saba, Penna, Noventa, Sereni).* Milano: Garzanti, 1980.

FORTINI, F. *I Poeti del Novecento*. Bari: Laterza, 1981.

GIULIANI, A. (Org.). *I novissimi – Poesie per gli anni '60*. 4ª ed. Torino: Einaudi, 1977.

LOI, F. *Diario Breve*. Forli: Nuova Compagnia Editrice, 1995.

LUCE, D. *Bentrovati tutti*. Milano: Garzanti, 1981.

LUPERINI, R. *Il Novecento*. Torino: Loescher Editore, 1985.

MACRI, O. *Caratteri e figure della poesia contemporanea*. Firenze: Vallechi, 1956.

MERINI, A. *Vuoto d'amore*. Torino: Einaudi, 1991.

_____. *57 Poesie*. Torino: Mondadori, 1995.

_____. *Fiore di poesia 1951-1997*. Torino: Einaudi, 1998.

OLIVEIRA, V. L. de. La nuova poesia italiana – Intervista ad Andrea Zanzotto, Paolo Ruffilli, Gianni D'Elia, Maurizio Cucchi, Valerio Magrelli Franco Loi. *INSIEME* (São Paulo), nº 7, pp. 7-42, 1999.

SANGUINETI, E. (Org.). *Poesia italiana del Novecento*. 3ª ed. Torino: Einaudi, 1993.

SPAGNOLETTI, G. *Antologia della Poesia Italiana 1909-1949.* 3ª ed. Bologna: Guanda, 1954.

SPAGNOLETTI, G. e VIVALDI, C. (Org.). *Poesia dialettale – dal Rinascimento a oggi*. Torino: Garzanti, 1991. 2 v.

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

Viagem alma adentro

Per Johns

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

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

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

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

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

"A alma é um espírito encarnado"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente

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

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

Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

– Estão dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

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

– Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O mundo começava nos seios de Jandira.

Depois surgiram outras peças da criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,

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

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

Jorge morreu. — Aonde!

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

O monumento a Orfeu, de Orfeu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sou o mais só

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

Facilmente.
Sem trabalho em mim mesmo me absorvo
Indefinidamente.

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

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

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

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

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

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

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

Que mistério há na carne?
Nela, que cheiro de alma!
De que tecido é feita
A carne, de que suave
Seda que não se rasga?

Ao querermos rasgá-la
O que se dilacera
É a nossa própria alma,
E é como se insaciáveis
Mordêssemos um mármore.

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

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

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

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

Thomas Carlyle, de James Whistler
Corporation Art Gallery, Glasgow

Carlyle e o Brasil

José Arthur Rios

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

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

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

ou tipos excepcionais, encarnações de heróis celebrados por seu velho mestre Carlyle".[1]

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

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

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

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

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

---

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

[2] Ap. Martins, ibid., p. 385.

[3] Arquivo de Jackson de Figueiredo no IHGB.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[6] Id., ibid., pp. 208, 339.

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

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

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

[7] Id., ibid., pp. 134-35.

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

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

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

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

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

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

[8] Id., ibid., p. 277.
[9] Ap. Djacir Menezes, *Crítica social em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro, 1950, p. 95.

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

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

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

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

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

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

[10] Guillermo Francovich, *El Cinismo*. México, 1961, pp. 61-62.
[11] José Arthur Rios, "Anarquia e organização. Uma antinomia do pensamento político brasileiro", in *Carta Mensal*, nº 255, pp. 1-15. Rio de Janeiro, 1976.
[12] Paulo Mercadante, *A consciência conservadora no Brasil*. Rio de Janeiro, 1980, pp. 11, 227.

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

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

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

[13] Rui Barbosa, *Cartas da Inglaterra*. São Paulo, 1929, p. 193 e segs.
[14] Id., ibid., p. 303.

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

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

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

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

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

[15] Id., ibid., p. 310.

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

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

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

Agosto de 2003.

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

Mário Pederneiras: às margens plácidas da modernidade

Antonio Carlos Secchin

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

~ Vida

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

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

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

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

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

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

A obra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arrufos (1887)
Belmiro Barbosa de Almeida
Óleo sobre tela, 89,1 *x* 116,1 cm.
Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E que lindos que são os Fados que ele canta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Visões da obra de Carlos Nejar

Ruínas dos Sete Povos das Missões – RS.

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

Luiz Antonio de Assis Brasil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A aprendizagem da visão

Ana Marques Gastão

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Romance: uma fábula do vento

Ana Marques Gastão

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

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

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

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

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

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

4. Poesia e distância

Luís Augusto Fischer

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

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

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

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

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

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

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

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

Antonio Carlos Secchin

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

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

[I] São Paulo: Ateliê, 2002.

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

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

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

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

Última edição da revista modernista *Klaxon*.
Capa do poeta Guilherme de Almeida, 1923.

Poesia

Guilherme de Almeida

O indiferente

Ele passou no meu caminho,
por acaso...
Morria um lírio, alvo e sozinho,
no meu vaso;

rolava a tarde pela face
do sol-posto,
como uma lágrima que andasse
pelo rosto...

E ele não viu que desse pobre
lírio doente
vinha este luto que me cobre
tristemente;

e que essa tarde era tão cheia
de amargura,
porque em meus olhos espelhei-a
com ternura...

Guilherme de Almeida (1890-1969), poeta, jornalista e crítico autor de obras de poesia, ensaios e crônicas, como *Nós* (1917), *A dança das horas* (1919), *Meu* e *Raça* (1925), e tradutor de Baudelaire e Verlaine. Ocupou a Cadeira 15, que fora de Olavo Bilac, e como ele foi eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros.

Nem viu que eu via, no seu vulto
longo e lento,
o céu que o amor traz sempre oculto
num momento;

que estas olheiras de saudades
são exílios,
prendendo os olhos entre as grades
dos meus cílios;

que a sua sombra, pela estrada,
sobre a alfombra,
era minha alma disfarçada
numa sombra;

que o coração, no seu compasso
contrafeito,
marcava o ritmo do seu passo
no meu peito;

que era o meu hálito sem calma
todo o encanto
da viração, que punha uma alma
no seu manto...

. . . . . .

Mulheres... Movem-se como uma
pluma ao vento...
Mas – ah! – quem é que empresta à pluma
movimento?

Se o vento passa, a pluma faz-se
de inconstante...
Mas fica a pluma: o vento... vai-se
num instante!

(*Toda a poesia*)

Noturno de Belo Horizonte

a Elysio de Carvalho

(1924)
Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,
Calma do noturno de Belo Horizonte...
O silêncio fresco desfolha das árvores
E orvalha o jardim só.
Larguezas.
Enormes coágulos de sombra.
O polícia entre rosas...
Onde não é preciso, como sempre...
Há uma ausência de crimes
Na jovialidade infantil do friozinho.
Ninguém.
O monstro desapareceu.
Só as árvores do mato-virgem
Pendurando a tapeçaria das ramagens
Nos braços cabindas da noite.

Que luta pavorosa entre floresta e casas...
Todas as idades humanas
Macaqueadas por arquiteturas históricas

Mário de Andrade (1893-1945), poeta, ficcionista, musicista, esteta, crítico de artes e letras, exerceu papel de relevo na revolução modernista, como guia e orientador das gerações intelectuais que lhe sucederam, pelo que ficou conhecido como o papa do Modernismo

Torres torreões torrinhas e tolices
Brigaram em nome da?
Os mineiros secundam em coro:
– Em nome da civilização!
Minas progride.
Também quer ter também capital modernissima também...
Pórticos gregos do Instituto de Rádio
Onde jamais Empédocles entrará...
O Conselho Deliberativo é manuelino,
Salão sapiente de Manuéis-da-hora...
Arcos românicos de São José
E a catedral que pretende ser gótica...
Pois tanto esquecimento da verdade!
A terra se insurgiu.

O mato invadiu o gradeado das ruas,
Bondes sopesados por troncos hercúleos,
Incêndio de Cafés,
Setas inflamadas,
Comboio de trânsfugas pra Rio de Janeiro,
A ramaria crequenta cegando as janelas
Com a poeira dura das folhagens...
Aquele homem fugiu.
A imitação fugiu.
Clareiras do Brasil, praças agrestes!...
Paz.

O mato vitorioso acampou nas ladeiras.
Suor de resinas opulentas.
Grupos de automóveis.
Baitacas e jandaias do rosal.
E o noturno apagando na sombra o artifício e o defeito

Adormece em Belo Horizonte
Como um sonho mineiro.
Tem festas do Tejuco pelo céu!
As estrelas baralham-se num estardalhaço de luzes.
O sr. barão das Catas-Altas
Reúne todas as constelações
Pra fundir uma baixela de mundos...
Bulício de multidões matizadas...
Emboabas, carijós, espanhóis de Filipe IV...
Tem baianos redondos...
Dom Rodrigo de Castel Branco partirá!...
Lumeiro festival... Gritos... Tocheiros...
O Triunfo Eucarístico abala chispeando...
Os planetas comparecem em pessoa!
Só as magnólias – que banzo dolorido! –
As carapinhas fofas polvilhadas
Com a prata da Via-Látea
Seguem pra igreja do Rosário
E pro jongo de Chico-Rei...

Estrelas árvores estrelas
E o silêncio fresco da noite deserta.
Belo Horizonte desapareceu
Transfigurada nas recordações.

...Minas Gerais, fruta paulista...
Ouvi que tem minas ocultas por cá...
Mas ninguém mais conhece Marcos de Azevedo,
Quedê os roteiros de Robério Dias?
Prata
Diamantes cascateantes
Esmeraldas esmeraldas esperanças!...

Não são esmeraldas, são turmalinas bem se vê:

A casinha de taipa a beira-rio.
Canoa abicada na margem,
A bruma das monções,
Mais nada.
Os galhos lavam matinalmente os cabelos
Na água barrenta indiferente.
As ondas sozinhas do Paraíba
Morrem avermelhadas mornas cor-de-febre.
E a febre...

Não sejamos muito exigentes.
Todos os países do mundo
Têm os seus Guaicuís emboscados
No sossego das ribanceiras dolentes.
As carneiradas ficavam pra trás...
O trem passava apavorado.
Só parou muito longe na estação
Pra que os romeiros saudassem
Nosso senhor da Boa-Viagem.

Ele ficava imóvel na beira dos trilhos
Amarrado à cegueira.
Trazia só os mulambos necessários
Como convém aos santos e
Aos avarentos.
Porém o netinho corria junto das janelas dos vagões
Com o chapéu do cego na mão.
Quando a esmola caía – com que triunfo! – o menino gritava:

– Pronto! Mais uma!
Então lá do seu mundo
Nosso Senhor abençoava:
– Boa viagem.
Examina a carne do teu corpo.
Apesar da perfeição das estradas-de-ferro
E da inflexível providência dos horários,
Encontros descarrilamentos mortes...
Pode ser!...
As esmolas tombavam.
– Pronto! Mais uma!
– Boa viagem.

Minas Gerais de assombros e anedotas...
Os mineiros pintam diariamente o céu de azul
Com os pincéis das macaúbas folhudas.
Olhe a cascata lá!
Súbita bombarda.
Talvez folha de arbusto,
Ninho de teneném que cai pesado,
Talvez o trem, talvez ninguém...
As águas se assustaram
E o estouro dos rios começou.

Vão soltos pinchando rabanadas pelos ares,
Salta aqui salta corre viravolta pingo grito
Espumas brancas alvas
Fluem bolhas bolas,
Itoupavas altas...
Borbulham bulhando em murmúrios churriantes
Nas bolsas brandas largas das enseadas lânguidas...

De supetão fosso.
Mergulho.
Uivam tombando.
Desgarram serra abaixo.
Rio das Mortes
Paraopeba
Paraibuna,
Mamotes brancos...
E o Araçuí de Fernão Dias...
Barafustam vargens fora
Até acalmarem muito longe exânimes
Nas polidas lagoas de cabeça pra baixo.

Rio São Francisco o marroeiro dos matos
Pariu levando o rebanho pro norte
Ao aboio das águas lentamente.
A barcaça que ruma pra Juazeiro
Desce ritmada pelos golpes dos remeiros.
Na proa, o olhar distante a olhar,
Matraca o dançador:

"Meu pangaré arreado,
Minha garrucha laporte,
Encostado no meu bem
Não tenho medo da morte.
Ah!..."

Um grande Ah!... aberto e pesado de espanto
Varre Minas Gerais por toda a parte...
Um silêncio repleto de silêncio
Nas invernadas nos araxás

No marasmo das cidades paradas...
Passado a fuxicas as almas,
Fantasmas de altares, de naves doiradas
E dos palácios de Mariana e Vila Rica...
Isto é: Ouro Preto.
E o nome lindo de São José del Rei mudado num odontológico Tiradentes...
Respeitemos os mártires.

Calma do noturno de Belo Horizonte...
As estrelas acordadas enchem de Ahs!... ecoantes o ar.
O silêncio fresco despenca das árvores.
Veio de longe, das planícies altas,
Dos cerrados onde o guache passa rápido...
Vvvvvvv... passou.
Passou talqual o fausto das paragens de ouro velho...
Minas Gerais, fruta paulista...
Fruta que apodreceu.

Frutificou mineira! Taratá!
Há também colheitas sinceras!
Milharais canaviais cafezais insistentes
Trepadeirando morro acima.
Mas que chãos sovinas como o mineiro-zebu!
Dizem que os baetas são agarrados...
Não percebi, graças a Deus!
Na fazenda do Barreiro recebem opulentamente.
Os pratos nativos são índices de nacionalidade.
Mas no Grande Hotel de Belo Horizonte servem à francesa.
Et bien! Je vous demande un toutou!
Venha a batata doce e o torresmo fondant!
Carne-de-porco não!

O médico russo afirma que na carne-de-porco andam micróbios de loucura...
Basta o meu desvairismo!

E os pileques
quási pileques
salamaleques
da caninha de manga!...

Taratá! Quero a couve mineira!
Minas progride!
Mãos esqueléticas de máquinas britando minérios,
As estradas-de-ferro estradas-de-rodagem
Serpenteiam teosoficamente fecundando o deserto...

Afinal Belo Horizonte é uma tolice como as outras.
São Paulo não é a única cidade arlequinal.
E há vida há gente, nosso povo tostado.
O secretário da Agricultura é novo!
Fábricas de calçados
Escola de Minas no palácio dos Governadores.
Na Casa dos Contos não tem mais poetas encarcerados,
Campo de futebol em Carmo da Mata,
Divinópolis possui o milhor chuveiro do mundo,
As cunhãs não usam mais pó de oiro nos cabelos,
Os choferes avançam no bolso dos viajantes,
Teatro grego em São João del Rei
Onde jamais Eurípides será representado...
Ninguém mais pára nas pontes, Critilo,
Novidadeirando sobre damas casadas.
Tenho pressa! Ganhemos o dia!
Progresso! Civilização!

As plantações pendem maduras.
O morfético ao lado da estrada esperando automóveis...
Cheiro fecundo de vacas,
Pedreiras feridas,
Eletricidade submissa...
Minas Gerais sáxea e atualista
Não resumida às estações-termais!
Gentes do Triângulo Mineiro, Juiz de Fora!
Força das xiriricas das florestas e cerrados!
Minas Gerais, fruta paulista!...
Alegria da noite de Belo Horizonte!
Há uma ausência de males
Na jovialidade infantil do friozinho.
Silêncio brincalhão salta das árvores,
Entra nas casas desce as ruas paradas
E se engrossa agressivo na praça do Mercado.
Vento florido roda pelos trilhos.
Vem de longe, das grotas pré-históricas...
Descendo as montanhas
Fugiu dos despenhadeiros assombrados do Rola-Moça...

Estremeção brusco de medo.
Pavor.
Folhas chorosas de eucaliptos.
Sino bate.
Ninguém.
A solidão angustiosa dos píncaros...
A paz chucra ressabiada das gargantas da montanha...

A serra do Rola-Moça
Não tinha esse nome não...

Eles eram do outro lado,
Vieram na vila casar.
E atravessaram a serra,
O noivo com a noiva dele
Cada qual no seu cavalo.

Antes que chegasse a noite
Se lembraram de voltar.
Disseram adeus pra todos
E puseram-se de novo
Pelos atalhos da serra
Cada qual no seu cavalo.
Os dois estavam felizes,
Na altura tudo era paz.
Pelos caminhos estreitos
Ele na frente ela atrás.
E riam. Como eles riam!
Riam até sem razão.

A serra do Rola-Moça
Não tinha esse nome não.

As tribos rubras da tarde
Rapidamente fugiam
E apressadas se escondiam
Lá em baixo nos socavões
Temendo a noite que vinha.

Porém os dois continuavam
Cada qual no seu cavalo,
E riam. Como eles riam!

E os risos também casavam
Com as risadas dos cascalhos
Que pulando levianinhos
Da vereda se soltavam
Buscando o despenhadeiro.

Ah, Fortuna inviolável!
O casco pisara em falso.
Dão noiva e cavalo um salto
Precipitados no abismo.
Nem o baque se escutou.
Faz um silêncio de morte.
Na altura tudo era paz...
Chicoteando o seu cavalo,
No vão do despenhadeiro
O noivo se despenhou.

E a serra do Rola-Moça
Rola-Moça se chamou.

Eu queria contar as histórias de Minas
Pros brasileiros do Brasil...

Filhos do Luso e da melancolia,
Vem, gente de Alagoas e de Mato Grosso,
De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do rio Paraná...
E os fluminenses salinos
E os guascas e os paraense e os pernambucanos
E os vaqueiros de couro das caatingas
E os goianos governados por meu avô...
Teutos de Santa Catarina,

Retirantes de língua seca,
Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte e do Espírito Santo
E do Acre, irmão caçula,
Toda a minha raça morena!
Vem, gente! vem ver o noturno de Belo Horizonte!
Sejam comedores de pimenta
Ou de carne requentada no dorso dos pigarços petiços,
Vem, minha gente!
Bebedores de guaraná e de açaí,
Chupadores do chimarrão,
Pinguços cantantes, cafezistas ricaços,
Mamíferos amamentados pelos cocos de Pindorama,
Vem, minha gente,que tem festas do Tejuco pelo céu!
Bárbara Heliodora desgrenhada louca
Dizendo versos desce a Rua Pará...
Quem conhece as ingratidões de Marília?
Juro que foi Nosso Senhor Jesus Cristo Ele mesmo
Que plantou a sua cruz no adro das capelas da serra!
Foi Ele mesmo que em São João del Rei
Esculpiu as imagens dos seus santos...
E há histórias também pros que duvidam de Deus...

O coronel Antônio de Oliveira Leitão era casado com dona Branca Ribeiro do Alvarenga, ambos de orgulhosa nobreza vicentina. Porém nas tardes de Vila Rica a filha deles abanava o lenço no quintal... – "Deve ser a algum plebeu, que não há moços nobres na cidade..." E o descendente de cavaleiros e de capitães-mores não quer saber do mésalliances. O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfaqueou a filha. Levaram-no preso pra Baía onde foi decapitado. Pois dona Branca Ribeiro do Alvarenga reuniu todos os cabedais. Mandou construir com eles uma igreja pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido e da filha.

Meus brasileiros lindamente misturados,
Si vocês vierem nessa igreja dos Perdões
Rezem três ave-marias ajoelhados
Pros dois desinfelizes.
Creio que a moça não carece muito delas
Mas ninguém sabe onde estará o coronel...
Credo!

Mas não há nada como histórias pra reunir na mesma casa...
Na Arábia por saber contar histórias
U'a mulher se salvou...
A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações americanas
Mas sobre o tronco sonoro da língua do ão
Portugal reuniu 22 orquídeas desiguais.
Nós somos na Terra o grande milagre do amor.

Que vergonha si representássemos apenas contingência de defesa
Ou mesmo ligação circunscrita de amor...
Porém as raças são verdades essenciais
E um elemento de riqueza humana.
As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade.

Separadas na guerra ou na paz são bem pobres
Bem mesquinhos exemplos de alma
Mas compreendidas juntas num amor consciente e exato
Quanta história mineira pra contar!

Não prego a guerra nem a paz, eu peço amor!
Eu peço amor em todos os seus beijos,
Beijos de ódio, de cópula ou de fraternidade.

Não prego a paz universal e eterna, Deus me livre!
Eu sempre contei com a imbecilidade vaidosa dos homens
E não me agradam os idealistas.
E temo que uma paz obrigatória
Nos fizesse esquecer o amor
Porque mesmo falando de relações de povo e povo
O amor não é uma paz
E é por amor que Deus nos deu a vida...
O amor não é uma paz, bem mais bonito que ela,
Porque é um completamento!...

Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
E embora tão diversa a nossa vida
Dançamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do "Custa mas vai!"

E abre alas que Eu quero passar!
Nós somos os brasileiros auriverdes!
Às esmeraldas das araras
Os rubis dos colibris
Os abacaxis as mangas os cajus
Atravessam amorosamente
A fremente celebração do Universal!

Que importa que uns falem mole descansado
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
Que tem si o quinhentos-réis meridional
Vira cinco tostões do Rio pro Norte?
Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas,
Brasil, nome de vegetal!...

O bloco fantasiado de histórias mineiras
Move-se na avenida de seis renques de árvores...
O Sol explode em fogaréus...
O dia é frio sem nuvens, de brilhos vidrilhos...
Não é dia! Não tem Sol explodindo no céu!
É o delírio noturno de Belo Horizonte...
Não nos esqueçamos da cor local:
Itacolomi... Diário de Minas... Bonde do Calafate...
E o silêncio... sio... sio... Quiriri...

Os seres e as coisas se aplainam no sono.
Três horas.

A cidade oblíqua
Depois de dançar os trabalhos do dia
Faz muito que dormiu.

Seu corpo respira de leve o aclive vagarento das ladeiras.
De longe em longe gritam solitários brilhos falsos
Perfurando o sombral das figueiras:
Berenguendéns berloques ouropéis de Oropa consagrada
Que o goianá trocou pelas pepitas de oiro fino.
Dorme Belo Horizonte.
Seu corpo respira de leve o aclive vagarento das ladeiras...
Não se escuta siquer o ruído das estrelas caminhando...
Mas os poros abertos da cidade
Aspiram com sensualidade com delícia
O ar da terra elevada.
Ar arejado batido nas pedras dos morros,
Varado através da água trançada das cachoeiras,
Ar que brota nas fontes com as águas
Por toda a parte de Minas Gerais.

(*Poesias completas*, 1955)

Menotti Del Picchia

Germinal

I

Nuvens voam pelo ar como bandos de garças.
Artista boêmio, o sol, mescla na cordilheira pinceladas esparsas
De ouro fosco. Num mastro, apruma-se a bandeira
De S. João, desfraldando o seu alvo losango.

Juca Mulato cisma. A sonolência vence-o.

Vem, na tarde que expira e na voz de um curiango,
O narcótico do ar parado, esse veneno
Que há no ventre da treva e na alma do silêncio.

Um sorriso ilumina o seu rosto moreno.

No piquete relincha um poldro; um gala álacre
Tatala a asa triunfal, ergue a crista de lacre,
Clarina a recolher; entre varas de cerdos,
Mexem-se ruivos bois processionais e lerdos
E, num magote escuro, a manada se abisma
Na treva.
Anoiteceu.
Juca Mulato cisma.

Menotti Del Picchia (1892-1988), poeta, editor, jornalista, pertence ao grupo que organizou a Semana de Arte Moderna de 1922. Sua poesia destaca o sentido nacionalista do Modernismo.

II

Como se sente bem recostado no chão!
Ele é como uma pedra, é como a correnteza,
Uma coisa qualquer dentro da natureza
Amalgamada ao mesmo anseio; ao mesmo amplexo;
A esse desejo de viver grande e complexo,
Que tudo abarca numa força de coesão.

Compreende em tudo ambições novas e felizes,
Tem desejo até de rebrotar raízes,
Deitar ramas pelo ar,
Sorver, junto da planta, e sobre a mesma leiva,
O mesmo anseio de subir, a mesma seiva,
Romper em brotos, florescer, frutificar!

III

"Que delícia viver! Sentir entre os protervos
renovos se escoar uma seiva alma e viva,
na tenra carne a remoçar o corpo moço..."

E um prazer bestial lhe encrespa a carne e os nervos,
Afla a narina; o peito arqueja; uma lasciva
Onda de sangue lhe incha as veias do pescoço...

Ei-lo, supino e só, na noite vasta. Um cheiro
Acre, de feno, lhe entorpece o corpo langue;
E no torso trigueiro,
Enroscam seus anéis serpentes de desejos
E um pubescente ansiar de abraços e de beijos

Incendeia-lhe a pele e estua-lhe no sangue.
Juca Mulato cisma.
Escuta a voz em coro
Dos batráquios, no açude, os gritos soluçantes
Do eterno amor dos charcos.

É ágil como um poldro e forte como um touro;
No equilíbrio viril dos seus membros possantes
Há audácias de coluna e a elegância dos barcos.

O crescente, recurvo, a treva, em brilhos frange,
E, na carne da noite, imerge-se e se abisma
Como, num peito etíope, a ponta de um alfange.
Juca Mulato cisma...
A natureza cisma.

IV

Aflora-lhe no imo um sonho que braceja;
Estira o braço; enrija os músculos; boceja;
Supino fita o céu e diz em voz submissa:
"Que tens, Juca Mulato?..." e, reboleado na erva,
sentindo esse cansaço irritante que o enerva,
deixa-se, mudo e só, quebrado de preguiça.

Cansado ele? E por quê? Não fora essa jornada
A mesma luta, palmo a palmo, com a enxada
A suster, no café, as invasões da aninga?
E, como de costume, um cálice de pinga,
Um cigarro de palha, uma jantinha à-toa,
Um olhar dirigido à filha da patroa?

Juca Mulato pensa: a vida era-lhe um nada...
Uns alqueires de chão; o cabo de uma enxada;
Um cavalo pigarço; uma pinga da boa;
O cafezal verdoengo; o sol quente e inclemente...

Nessa noite, porém, parece-lhe mais quente,
O olhar indiferente
Da filha da patroa...

"Vamos, Juca Mulato, estás doido?" Entretanto,
tem a noite lunar arrepios de susto;
parece respirar a fronde de um arbusto,
o ar é como um bafo, a água corrente, um pranto.
Tudo cria uma vida espiritual, violenta.
O ar morno lhe fala; o aroma suave o tenta...
"Que diabo!" Volve aos céus as pupilas, à toa,
e vê, na lua, o olhar da filha da patroa...
Olha a mata; lá está! O horizonte lho esboça;
Pressente-o em cada moita; enxerga-o em cada poça;
E ele vibra, e ele sonha, e ele anseia, impotente,
Esse olhar que passou, longínquo e indiferente!

V

Juca Mulato cisma. Olha a lua e estremece.
Dentro dele, um desejo abre-se em flor e cresce
E ele pensa, ao sentir esses sonhos ignotos,
Que a alma é como uma planta, os sonhos como brotos,
Vão rebentando nela e se abrindo em floradas...

Franjam de ouro, o ocidente, as chamas das queimadas.
Mal se pode conter de inquieto e satisfeito.
Adivinha que tem qualquer coisa no peito,
E, às promessas do amor, a alma escancara ansiado,
Como os áureos portais de um palácio encantado!...

Mas, a mágoa que ronda a alegra de perto,
Entra no coração sempre que o encontra aberto...

Juca Mulato sofre... Esse olhar calmo e doce
Fulgiu-lhe como a luz, como a luz apagou-se.
Feliz até então, tinha a alma adormecida...
Esse olhar que o fitou, o acordou para a vida!
A luz que nele viu deu-lhe a dor que ora o assombra,
Como o sol que traz a luz e, depois, deixa a sombra...

VI

E, na noite estival, arrepiadas, as plantas
Tinham na negra fronde umas roucas gargantas
Bradando, sob o luar opalino, de chofre:
"Sofre, Juca Mulato, é tua sina, sofre...
Fechar ao mal de amor nossa alma adormecida
É dormir sem sonhar, é viver sem ter vida...
Ter, a um sonho de amor o coração sujeito
É o mesmo que cravar uma faca no peito.
Esta vida é um punhal com dois gumes fatais:
Não amar, é sofrer; amar, é sofrer mais!"

VII

E, despertando à Vida, esse caboclo rude,
Alma cheia de abrolhos,
Notou, na imensa dor de quem se desilude
Que, desse olhar que amou, fugitivo e sereno,
Só lhe restava ao lábio um trago de veneno,
Uma chaga no peito e lágrimas nos olhos!

(*Juca Mulato*, 1917 – Iª parte)

Cassiano Ricardo

A noite verde

E agora? e depois da Serra
azul e perpendicular
que do céu caiu no mar?

Estavam os três à porta
do Sertão em cujo centro
ninguém poderia entrar.
E a Uiara, chamando Anchieta
humilde, em sua roupeta,
e Martim, lobo do mar,
irmão mais velho do vento,
mas agora seu marido,
por amor, por valimento,
lhes disse: espiem lá dentro.

E logo o Marujo e Anchieta,
ambos de olhos coruscantes
espiaram, por um vão de árvore,
tudo o que tinha lá dentro;
com a mesma curiosidade
que levou o Rei do Mato
a abrir, naquela manhã,
o fruto de tucumã.
E viram lá dentro, viram,
o Sol, saindo da Terra,

Cassiano Ricardo (1895-1974), poeta e ensaísta, participou do movimento modernista de São Paulo, incorporado aos grupos Verde-Amarelo e Anta, e dirigiu várias revistas literárias.

da mesma forma que a Serra
no alto da qual se encontravam
tinha saído do Mar.

E viram lá dentro, viram,
o Tietê filho da Serra,
que corria atrás do sol.
Quem de sua água bebesse
(marinheiro de onde vieste?)
matava a sede do corpo
mas adquiria outra sede
muito mais grave, a do oeste.
Sede de só caminhar
pelo continente a dentro
em oposição ao mar.
E espiaram de novo, e viram,
lá dentro, num fim de mundo,
onde gorjeava o "sem-fim",
léguas e léguas dormindo
sem ninguém mexer com elas,
bichos grossos, que viviam
bebendo seiva, água virgem,
leite de lua, cauim,
ainda agarrados nas tetas
de grandes árvores pretas,
ou enroscados no tronco
do sertão compacto e bronco
em cuja unanimidade
um pássaro, ainda bíblico,
cantava: fon-fin, culó!
e o homem era irmão de tudo,
pois tudo era um mundo só.

E espiaram de novo, e viram,

e viram o Corinqueã
tão grande que não existia.
Conheceram a Mãe-d'Água
cujo mais doce carinho
era fazer seu próprio noivo
se afogar em redemoinho.
E o Minhocão, salpicado
de Sete Cores, que bebia,
num só trago, a água de um rio.
E o Bicho de Sete Caras,
cada cara com a sua cor.
E o Ipupiara, mais temido
Que o gigante Adamastor.
E a Giboiuçu que à noite
chupava o leite à cunhã,
pondo a cauda como teta
na boca do pequerrucho,
faz de conta, faz de conta,
quando se via era manhã.

E espiaram mais longe e viram
o próprio Sertão antropófago,
glutão, comedor de gente,
lambendo os beiços de gosto,
à hora de cada almoço;
ele no centro, onças por volta,
ele comendo coração
de prisioneiro, e elas, as onças,
brigando por causa do osso.

Ainda tinha, lá dentro,
no Sertão do Nunca Dantes
(simples mataréu medonho
onde o Brasil não passava

de uma fábula, de um sonho)
o mostrengo Matuiú.
Matuiú, traidor da Terra,
aliara-se com o Pirata
de olhos azuis, vindo do mar.

E a Terra, onde o próprio rio
nascera de costas pro mar,
deu-lhe um tremendo castigo.
O de fazê-lo caminhar,
rosto voltado pra leste
e dedos dos pés pra oeste.
De modo que, quando o dito
fosse em caminho do mar,
no chão ficasse o seu rasto,
dando o dito por não dito.
Dizendo que não e não...
Dizendo que ele era filho
não do mar mas do Sertão.

E os índios em bandos, coroados de penas;
O grito do mato habitado por bichos de todas as castas, com borboletas de todas as cores, com urros de feras famintas nas tocas, com cobras de fogo a correr pelos vãos da paisagem;
e todo o tesouro ainda virgem da Terra;
e o Sertão que trancava a passagem
– "aqui ninguém entra, quem manda sou eu!"
com as raízes da vida enterradas no chão.

O sertão!
O sertão!

(*Martim Cererê*, 1928)

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água

Manuel Bandeira (1886-1968), autor de obra das mais relevantes da literatura contemporânea, em diversos gêneros: poesia, crônica, crítica de literatura e artes, exerceu influência marcante no Modernismo brasileiro.

Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade

Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar.

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(*Libertinagem,* 1930)

As noites

Alfred de Musset

*Versão de Pedro Lyra**

Esta publicação encerra a tradução da série de *Les nuits,* seguida de "Souvenir", iniciada com "A noite de maio" no número 35 desta Revista.

"A noite de dezembro" foi publicada pela primeira vez na *Revue des Deux Mondes* de 1.12.1835, escrita em novembro.

~ Pedro Lyra, poeta, crítico, ensaísta e professor universitário, publicou *Sombras* (1967), *Poesia cearense e realidade social* (1975), *O reduto ontológico do poema* (tese, 1978), *O reduto ideológico do poema* (tese, 1981), *Decisão – Poemas dialéticos* (1985), *Conceito de poesia* (1986) e organizou antologias.

La nuit de décembre

Le Poète

Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Son visage était triste et beau
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire.
II pencha son front sur ma main,
Et resta jusqu'au lendemain,
Pensif, avec un doux sourire.

Comme j'allais avoir quinze ans,
Je marchais un jour, à pas lents,

A noite de dezembro

À minha aluna
Manuela Manhães,
parceira em recitais destas Noites

O Poeta

Quando eu ainda era escolar,
Estava uma noite a velar
Em nossa sala, em solidão.
Veio-me à mesa, àquele instante,
Vestido de negro, um infante
Tão semelhante como irmão.

Sua face era triste e bela;
E pela luz de minha vela
Veio ler o livro que eu lia.
Sobre u'a mão pendeu a fronte,
Pensativo, de mim defronte,
E, na manhã, ainda sorria.

Quando fazia quinze anos,
Eu caminhava, sem enganos,

Dans un bois, sur une bruyère.
Au pied d'un arbre vint s'asseoir,
Un jeune homme vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Je lui demandai mon chemin;
Il tenait un luth d'une main,
De l'autre un bouquet d'églantine.
Il me fit un salut d'ami,
Et, se détournant à demi,
Me montra du doigt la colline.

A l'âge où l'on croit à l'amour,
J'étais seul dans ma chambre un jour,
Pleurant ma première misère.
Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Il était morne et soucieux;
D'une main il montrait les cieux,
Et de l'autre il tenait un glaive.
De ma peine il semblait souffrir,
Mais il ne poussa qu'un soupir,
Et s'évanouit comme un rêve.

A l'âge où l'on est libertin,
Pour boire un toast en un festin,
Un jour je soulevai mon verre.
En face de moi vint s'asseoir
Un convive vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Na floresta, por um desvão.
E a um arbusto me veio, em paz,
Vestido de negro, um rapaz
Tão semelhante como irmão.

Indaguei por onde seguira;
Numa das mãos, portava a lira;
Na outra, um buquê de eglantina.
Ele saudou-me como amigo
E após, sem mais se abrir comigo,
Mostrou-me com o dedo a colina.[I]

Na idade em que se crê no amor,
Chorava em meu quarto o amargor
Da primeira desilusão.
E me veio, junto ao braseiro,
Vestindo negro, um estrangeiro,
Tão semelhante como irmão.

Ele era triste e andava ao léu;
Com u'a mão apontava o céu
E, na outra, um gládio portava.
De minha pena se doía,
Mas só suspiros emitia
E se esvaiu como uma larva.

Na idade da libertinagem,
Para um brinde, nessa voragem,
Ergui meu copo num salão.
E veio a mim, feição altiva,
Vestido de negro, um conviva,
Tão semelhante como irmão.

[I] Verso pouco claro: esta colina simboliza a ascensão que é preciso cumprir para se tornar digno da vida?

Il secouait sous son manteau
Un haillon de pourpre en lambeau,
Sur sa tête un myrte stérile.
Son bras maigre cherchait le mien,
Et mon verre, en touchant le sien,
Se brisa dans ma main débile.

Un an après, il était nuit;
J'étais à genoux près du lit
Où venait de mourir mon père.
Au chevet du lit vint s'asseoir
Un orphelin vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Ses yeux étaient noyés de pleurs;
Comme les anges de douleurs,
Il était couronné d'épine;
Son luth à terre était gisant,
Sa pourpre de couleur de sang,
Et son glaive dans sa poitrine.

Je m'en suis si bien souvenu,
Que je l'ai toujours reconnu
A tous les instants de ma vie.
C'est une étrange vision,
Et cependant, ange ou démon,
J'ai vu partout cette ombre amie.

Lorsque plus tard, las de souffrir,
Pour renaître ou pour en finir,
J'ai voulu m'exiler de France;

Ele agitava sob o trajo
Trapos de púrpura, um andrajo;
Sobre a cabeça um mirto estéril.[2]
Seu braço procurava o meu;
E meu copo, ao tocar o seu,
Quebrou-se na minha mão débil.

Um ano após, eu em respeito
Dentro da noite, junto ao leito
Onde meu pai morrera então,[3]
Veio postar-se do meu lado,
Vestindo negro, um deserdado
Tão semelhante como irmão.

Os olhos imersos em pranto;
E, como anjos, de desencanto,
De espinho a testa coroada.
A sua cítara, caída;
A sua púrpura, roída;
E, no seu peito, a sua espada.

Lembra-me bem tudo isso aí.
Desde sempre o reconheci,
A todo instante desta vida.
E esta é uma visão de sonho.
Entretanto, ou anjo ou demônio,
Via em tudo a sombra querida.[4]

Quando, cansado de sofrer,
Pra renascer ou pra morrer
Pretendi me exilar da França;

[2] O mirto, flor extremamente honrada na Antiguidade, era consagrado a Vênus: com ele se coroava a fronte dos vencedores.
[3] A morte do pai afetou profundamente o poeta.
[4] A tradução reproduz a seqüência do fonema /i/ em posição de rima na estrofe original, nos v.1-2-3-6.

Lorsqu'impatient de marcher,
J'ai voulu partir, et chercher
Les vestiges d'une espérance;

A Pise, au pied de l'Apennin;
A Cologne, en face du Rhin;
A Nice, au penchant des vallées;
A Florence, au fond des palais;
A Brigues, dans les vieux chalets;
Au sein des Alpes désolées;

A Gênes, sous les citronniers;
A Vevay, sous les verts pommiers;
Au Havre, devant l'Atlantique;
A Venise, à l'affreux Lido,
Où vient sur l'herbe d'un tombeau
Mourir la pâle Adriatique;

Partout où, sous ces vastes cieux,
J'ai lassé mon cœur et mes yeux,
Saignant d'une éternelle plaie;
Partout où le boiteux Ennui,
Traînant ma fatigue après lui,
M'a promené sur une claie;

Partout où, sans cesse altéré
De la soif d'un monde ignoré,
J'ai suivi l'ombre de mes songes;
Partout où, sans avoir vécu,
J'ai revu ce que j'avais vu,
La face humaine et ses mensonges;

Quando, impaciente por mudar,
Eu quis partir e procurar
Os vestígios de uma esperança;

Junto aos Apeninos, em Pisa;
Em Nice, numa encosta lisa;
Em face do Reno, em Colônia;
Em Florença, num régio abrigo;
Em Brigues, num castelo antigo;
Nos Alpes, de neve tristonha;

Em Gênova, nos arvoredos;
Em Vevey, nos pomares quedos;
Em face do Atlântico, em Havre;
Em Veneza, no horrendo Lido,
Onde, num túmulo florido,
O Adriático sucumbe, grave;

Por toda parte onde, no chão,
Deitei olhos e coração,
Sangrando de um eterno peso;
E sempre aonde o manco Tédio,
Com uma fadiga sem remédio,
Me levava como se preso;

Por toda parte onde, crispado
À sede de um mundo ignorado,
Segui a sombra das quimeras;
E sempre onde, sem dar por isto,
Revi o que já tinha visto,
A face humana e suas misérias;

Partout où, le long des chemins,
J'ai posé mon front dans mes mains,
Et sangloté comme une femme;
Partout où j'ai, comme un mouton,
Qui laisse sa laine au buisson,
Senti se dénuer mon âme;

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.

Qui donc es-tu, toi que dans cette vie
Je vois toujours sur mon chemin?
Je ne puis croire, à ta mélancolie,
Que tu sois mon mauvais Destin.
Ton doux sourire a trop de patience,
Tes larmes ont trop de pitié.
En te voyant, j'aime la Providence.
Ta douleur même est sœur de ma souffrance;
Elle ressemble à l'Amitié.

Qui donc es-tu? – Tu n'es pas mon bon ange,
Jamais tu ne viens m'avertir.
Tu vois mes maux (c'est une chose étrange!)
Et tu me regardes souffrir.
Depuis vingt ans tu marches dans ma voie,
Et je ne saurais t'appeler.
Qui donc es-tu, si c'est Dieu qui t'envoie?

Por toda parte, nos desvãos
Onde pus a fronte nas mãos,
Como uma mulher soluçando;
E sempre onde, como um carneiro
Que larga a lã pelo espinheiro,
Senti minh'alma fraquejando;

E sempre onde só quis dormir,
E sempre onde só quis sumir,
E sempre onde toquei o chão,
Sempre sentou-se do meu lado,
Vestindo negro, um desgraçado
Tão semelhante como irmão.

Quem és então, ó tu, que nesta vida
    Eu vejo sempre em meu caminho?
Não posso, pela face tão dorida,
    Crer que sejas meu mau Destino.
Teu sorriso tem muito de clemência;
    Teu pranto, muito de piedade.
Só em te ver, eu amo a Providência;
Tua dor é irmã da minha na insistência:
    Ela parece com a Amizade.

Quem és então? Não és meu guardião,
    Pois nunca me vens prevenir.
É muito estranho: vês minha aflição
    E me contemplas sem agir.
Há vinte anos, vens por minha via,
    E sequer sei te nomear.
Quem és então? Será Deus quem te envia?

Tu me souris sans partager ma joie,
Tu me plains sans me consoler!

Ce soir encor je t'ai vu m'apparaître.
C'était par une triste nuit.
L'aile des vents battait à ma fenêtre;
J'étais seul, courbé sur mon lit.
J'y regardais une place chérie,
Tiède encor d'un baiser brûlant;
Et je songeais comme la femme oublie,
Et je sentais un lambeau de ma vie
Qui se déchirait lentement.

Je rassemblais des lettres de la veille,
Des cheveux, des débris d'amour.
Tout ce passé me criait à l'oreille
Ses éternels serments d'un jour.
Je contemplais ces reliques sacrées,
Qui me faisaient trembler la main
Larmes du cœur par le cœur dévorées,
Et que les yeux qui les avaient pleurées
Ne reconnaîtront plus demain!

J'enveloppais dans un morceau de bure
Ces ruines des jours heureux.
Je me disais qu'ici-bas ce qui dure,
C'est une mèche de cheveux.
Comme un plongeur dans une mer profonde,
Je me perdais dans tant d'oubli.
De tous côtés j'y retournais la sonde,
Et je pleurais, seul, loin des yeux du monde,
Mon pauvre amour enseveli.

Sorris sem partilhar minha alegria,
Lamentas sem me consolar.

Ainda esta noite, triste, eu te revia.
Era outra noite de aflição.
O vento na janela me batia.
E eu preso ao leito, em solidão.
Contemplava uma praça tão querida,
Ainda morna de um beijo quente.
E então sonhei como a mulher olvida,
E senti que u'a porção de minha vida
Se destroçava lentamente.

Cartas, cabelos – eu me abandonava
A essas ruínas da alegria.
E o passado aos ouvidos me gritava
Eternas juras de um só dia.
Fitava essas relíquias consagradas,
A me fazer tremer a mão.
Lágrimas d'alma, n'alma devoradas;
E que os olhos, que as tinham derramadas,
Depois não reconhecerão!

Envolvi esses restos de ventura
Como num manto imaculado.
E me disse que aqui tudo que dura
É uma mecha do passado.
Como um mergulhador num mar profundo,
Eu me perdi, de abandonado.
Procurava um caminho mais fecundo;
E chorava, tão só, longe do mundo,
Meu pobre amor amortalhado.

J'allais poser le sceau de cire noire
Sur ce fragile et cher trésor.
J'allais le rendre, et, n'y pouvant pas croire,
En pleurant j'en doutais encor.
Ah! faible femme, orgueilleuse insensée,
Malgré toi, tu t'en souviendras!
Pourquoi, grand Dieu! mentir à sa pensée?
Pourquoi ces pleurs, cette gorge oppressée,
Ces sanglots, si tu n'aimais pas?

Oui, tu languis, tu souffres, et tu pleures;
Mais ta chimère est entre nous.
Eh bien, adieu! Vous compterez les heures
Qui me sépareront de vous.
Partez, partez, et dans ce cœur de glace
Emportez l'orgueil satisfait.
Je sens encor le mien jeune et vivace,
Et bien des maux pourront y trouver place
Sur le mal que vous m'avez fait.

Partez, partez! la Nature immortelle
N'a pas tout voulu vous donner.
Ah! pauvre enfant, qui voulez être belle,
Et ne savez pas pardonner!
Allez, allez, suivez la destinée;
Qui vous perd n'a pas tout perdu.
Jetez au vent notre amour consumée;
Éternel Dieu! toi que j'ai tant aimée,
Si tu pars, pourquoi m'aimes-tu?

Eu ia pôr um selo, um negro círio
Neste caro e frágil tesouro.[5]
E devolvê-lo; mas, em tal martírio,
Hesitei, afogado em choro.
Pobre mulher, de orgulho e fingimento.
Pesar de tudo, hás de lembrar!
Por que, meu Deus, mentir ao pensamento?
E por que este pranto, este tormento,
Estes soluços, sem amar?

Sim, tu definhas, sofres, e ainda choras
Mas tua quimera está aqui.
Adeus! Adeus! Tu contarás as horas
Que me separarão de ti.
Podes partir. E em tua alma gelada
Carrega o orgulho satisfeito.
Eu sinto a minha ainda motivada,
E podem muitos males ter morada
Em torno ao mal que me tens feito.

Podes partir. A imortal natureza[6]
Não pretendeu tudo te dar.
Pobre criança, sonhas com a beleza
Porém não sabes perdoar.
Podes partir. E segue a estrada infinda.
Quem te perde, não perde o mais.
Atira ao vento esta ilusão já finda.
Ó Deus eterno! E tu, que eu amo ainda,
Como me amavas, se te vais?

[5] Após a ruptura, George solicita a Alfred que lhe devolva as cartas que ela lhe escrevera, uma mecha de cabelos e uma flor: a isso, ele chama aqui de "frágil e caro tesouro".

[6] A métrica da tradução é a do decassílabo provençal: 4-7-10, como a do original, com permuta dos termos no sintagma rimante.

Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre
Une forme glisser sans bruit.
Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre;
Elle vient s'asseoir sur mon lit.
Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
Sombre portrait vêtu de noir?
Que me veux-tu, triste oiseau de passage?
Est-ce un vain rêve? est-ce ma propre image
Que j'aperçois dans ce miroir?

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs?

La Vision

– Ami, notre père est le tien.
Je ne suis ni l'ange gardien,
Ni le mauvais destin des hommes.
Ceux que j'aime, je ne sais pas
De quel côté s'en vont leurs pas
Sur ce peu de fange où nous sommes.

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom

Súbito, deslizou, na noite oculto,
Um espectro, sem um rumor.
Passou pela cortina um negro vulto
Que no meu leito se assentou.
Mas quem és, morna e pálida miragem,
Réplica de preto vestida?
Que me queres, triste ave de passagem?
É um sonho vão? É minha própria imagem
Por este espelho refletida?

Quem, espectro da minha mocidade,
Aventureiro sem cansaço.
Diz-me por que essa sombra sempre invade
Qualquer lugar por onde passo.
Quem és, ó viajor da solidão,
Hóspede do meu desencanto?
Por que na terra hás de seguir-me tanto?
Quem és tu, quem és tu, ó meu irmão,
Que só surges nos dias de pranto?[7]

A Visão

– O nosso pai é o teu, amigo.
Não sou quem guarda do perigo
Nem o mau destino dos homens.
Esses que amo, não sei bem
Qual é a sina que eles têm
Por essa lama onde ainda somos.

Eu não sou deus nem sou demônio.
E me doaste o nome idôneo

[7] A nona original se funda inteiramente no fonema /e/, fechado em 2-4 e aberto em 1-3 e em 5-6-7-8-9. Na impossibilidade de repetir o fonema, a nona da tradução o substitui por /a/, aberto no quarteto inicial mas preservando ao menos a isonomia fonológica do quinteto final. As notas 1, 2 e 5 são traduzidas de Geneviève Bulli (op. cit).

Quand tu m'as appelé ton frère;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Le ciel m'a confié ton cœur.
Quand tu seras dans la douleur,
Viens à moi sans inquiétude.
Je te suivrai sur le chemin;
Mais je ne puis toucher ta main,
Ami, je suis la Solitude.

Ao por irmão me nomear.
Irei contigo aonde fores,
Até o fim de tuas dores
E em tua tumba hei de pousar.

O céu me confiou teu ser.
Quando estiveres a sofrer,
Vem a mim, sem inquietação.
Te seguirei em teu degredo;
Mas nem posso tocar-te o dedo,
Amigo: eu sou a Solidão.

La nuit d'août

La Muse

Depuis que le soleil, dans l'horizon immense,
A franchi le Cancer sur son axe enflammé,
Le bonheur m'a quittée, et j'attends en silence
L'heure où m'appellera mon ami bien-aimé.
Hélas! depuis longtemps sa demeure est déserte;
Des beaux jours d'autrefois rien n'y semble vivant.
Seule, je viens encor, de mon voile couverte,
Poser mon front brûlant sur sa porte entrouverte,
Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un enfant

Le Poète

Salut à ma fidèle amie!
Salut, ma gloire et mon amour!
La meilleure et la plus chérie
Est celle qu'on trouve au retour.

A noite de agosto

À minha colega
Eliana Bueno Ribeiro,
uma das primeiras leitoras desta versão

A Musa

Depois de haver o sol, pelo horizonte imenso,
O Trópico transposto, sobre o eixo inflamado,
A alegria deixou-me, e agora apenas penso
Na hora de chamar-me o amigo bem-amado.
Depois de longo tempo, a casa está deserta.
Aqueles belos dias já perderam seu brilho.
Sozinha, venho ainda, de meu véu encoberta,
Pousar a fronte ardente a essa porta entreaberta
Como viúva em pranto ao túmulo de um filho.

O Poeta

Ó minha amiga, tão leal!
Ó minha glória, tão sincera!
A mais querida, a ideal
É a que na volta nos espera.

* Publicada na *Revue des Deux Mondes* de 15.8.1836, "La nuit d'août" foi escrita provavelmente em junho desse ano, pois o poeta começara uma "La nuit de juin", suspensa com apenas 4 versos, e que deve ter se transformado no texto presente. A abertura do poema alude exatamente à ultrapassagem do mês de junho no hemisfério norte.

L'opinion et l'avarice
Viennent un temps de m'emporter.
Salut, ma mère et ma nourrice!
Salut, salut, consolatrice!
Ouvre tes bras, je viens chanter.

La Muse

Pourquoi, cœur altéré, cœur lassé d'espérance,
T'enfuis-tu si souvent pour revenir si tard?
Que t'en vas-tu chercher, sinon quelque hasard?
Et que rapportes-tu, sinon quelque souffrance?
Que fais-tu loin de moi, quand j'attends jusqu'au jour?
Tu suis un pâle éclair dans une nuit profonde.
Il ne te restera de tes plaisirs du monde
Qu'un impuissant mépris pour notre honnête amour.
Ton cabinet d'étude est vide quand j'arrive;
Tandis qu'à ce balcon, inquiète et pensive,
Je regarde en rêvant les murs de ton jardin,
Tu te livres dans l'ombre à ton mauvais destin.
Quelque fière beauté te retient dans sa chaîne,
Et tu laisses mourir cette pauvre verveine
Dont les derniers rameaux, en des temps plus heureux,
Devaient être arrosés des larmes de tes yeux.
Cette triste verdure est mon vivant symbole;
Ami, de ton oubli nous mourrons toutes deux,
Et son parfum léger, comme l'oiseau qui vole,
Avec mon souvenir s'enfuira dans les cieux.

A opinião e a precisão[1]
Andaram a me solicitar.
Ó minha mãe, meu coração[2]
Olá, olá, Consolação!
Abre teus braços, vou cantar.

A Musa

Por que, ó coração cansado a tanta espera,
Por que tanto fugir pra tão tarde voltar?
Além de outra quimera, que vais a procurar?
E que trarás na volta, senão nova quimera?
Que fazes lá sem mim, qu'inda te espero em claro?
Persegues uma luz num abismo profundo
E não te restará dos prazeres do mundo
Mais que um vago desprezo ao nosso amor tão caro.
Quando cheguei, tua sala estava abandonada.
Então, pela varanda, inquieta e preocupada,
Como em sonho, fitava os muros do jardim
Onde à sombra te entregas ao destino ruim.
Uma fria[3] beldade te prende em sua cilada.
E deixas falecer esta pobre verbena,
Cuja última ramada, em quadra mais amena,
Ao pranto de teus olhos devia ser regada.
É minha exata imagem este triste verdor.
Nós morreremos juntas, por teu descaso, amor.
E seu leve perfume, como uma ave a voar,
Com a minha lembrança aos céus há de escapar.

[1] "Avareza" *(avarice)*, no original. Ela quer significar, de fato, a necessidade de ganhar dinheiro. Alusão aos trabalhos pragmáticos da literatura, que às vezes os escritores têm que executar. Também aos trabalhos jornalísticos do poeta na ocasião.
[2] O poeta chama a musa por vários nomes, entre os quais "mãe", por ser ele uma criação dela ao inspirá-lo, segundo a mitologia grega.
[3] A tradução de *fière* (orgulhosa) por "fria", além da afinidade semântica, quis aproveitar a paranomásia. O quarteto permuta o esquema rimático A-A-B-B por A-B-A-B, para preservar ao menos um par fonológico.

Le Poète

Quand j'ai passé par la prairie,
J'ai vu, ce soir, dans le sentier,
Une fleur tremblante et flétrie,
Une pâle fleur d'églantier.
Un bourgeon vert à côté d'elle
Se balançait sur l'arbrisseau;
Je vis poindre une fleur nouvelle;
La plus jeune était la plus belle
L'homme est ainsi, toujours nouveau.

La Muse

Hélas! toujours un homme, hélas! toujours des larmes!
Toujours les pieds poudreux et la sueur au front!
Toujours d'affreux combats et de sanglantes armes;
Le cœur a beau mentir, la blessure est au fond.
Hélas! par tous pays, toujours la même vie
Convoiter, regretter, prendre et tendre la main;
Toujours mêmes acteurs et même comédie,
Et, quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie,
Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.
Hélas! mon bien-aimé, vous n'êtes plus poète.
Rien ne réveille plus votre lyre muette;
Vous vous noyez le cœur dans un rêve inconstant;
Et vous ne savez pas que l'amour de la femme
Change et dissipe en peurs les trésors de votre âme,
Et que Dieu compte plus les larmes que le sang.

O Poeta

Vi, à noite, por um atalho,
Quando passei pela campina,
Uma flor trêmula num galho,
Uma doce flor de eglantina.
Um botão verde, ao lado dela,
Se balançava no jardim.
Vi brotar uma bem singela;
A mais jovem era a mais bela:
O homem, sempre novo, é assim.

A Musa

Ai de mim, sempre um homem! Ai de mim, sempre embates!
Sempre os pés em poeira e sempre o suor no rosto!
Sempre sangrentas armas, sempre horrendos combates.
O coração disfarça; no fundo está o desgosto.
Ai de mim! No teu mundo, é sempre a aleivosia:
Tomar, puxar a mão; cobiçar, lastimar.
Sempre os mesmos atores e a mesma fantasia.
E, o que quer que se invente a humana hipocrisia,
Só o esqueleto humano é verdadeiro lá.[4]
Ai de ti, meu amor: já não és mais poeta.
A tua lira muda a nada mais desperta.[5]
Tu afogaste o peito num sonhar inconstante.
E já nem sabes mais que o fascínio da amante
Os tesouros da alma te estraga e a deixa exangue
Nem que Deus conta mais as lágrimas que o sangue.[6]

[4] Verso radical: a vida pode ser falsa; a morte é sempre verdadeira.
[5] A provocação da musa – seu apelo ao poeta contra a ociosidade – produziu o efeito desejado: *As noites* são a própria negação da prolepse deste verso. A lira do poeta estava apenas adormecida, não estéril: a musa a despertou.
[6] O quarteto final reproduz a quádrupla rima em /a/ nasal.

Le Poète

Quand j'ai traversé la vallée,
Un oiseau chantait sur son nid.
Ses petits, sa chère couvée,
Venaient de mourir dans la nuit.
Cependant il chantait l'aurore;
O ma Muse, ne pleurez pas!
A qui perd tout, Dieu reste encore,
Dieu là-haut, l'espoir ici-bas.

La Muse

Et que trouveras-tu, le jour où la misère
Te ramènera seul au paternel foyer?
Quand tes tremblantes mains essuieront la poussière
De ce pauvre réduit que tu crois oublier,
De quel front viendras-tu, dans ta propre demeure,
Chercher un peu de calme et d'hospitalité?
Une voix sera là pour crier à toute heure
Qu'as-tu fait de ta vie et de ta liberté?
Crois-tu donc qu'on oublie autant qu'on le souhaite?
Crois-tu qu'en te cherchant tu te retrouveras?
De ton cœur ou de toi lequel est le poète?
C'est ton cœur, et ton cœur ne te répondra pas.
L'amour l'aura brisé; les passions funestes
L'auront rendu de pierre au contact des méchants;
Tu n'en sentiras plus que d'effroyables restes,
Qui remueront encor, comme ceux des serpents.
O ciel! qui t'aidera? que ferai-je moi-même,
Quand celui qui peut tout défendra que je t'aime,

O Poeta

Quando atravessei o valado,
Cantava um pássaro, ferido.
Seus filhos, fruto bem amado,
Nessa noite tinham morrido.
Mas na aurora, cantava aos céus.
Ó Musa, não chores aí!
Quem perde tudo, ainda tem Deus,
Deus no alto, a esperança aqui.

A Musa

E o que é que encontrarás, na hora derradeira,
Em que ao solar paterno tiveres que voltar?
Quando as trêmulas mãos banirem a poeira
Deste pobre reduto que pensaste olvidar?
De que frente virás, para o teu próprio abrigo,
Por um pouco de paz e de hospitalidade?
Uma voz hás de ouvir, clamando em tom amigo:
Que fizeste da vida? da tua liberdade?
Crês então que se esquece conforme se projeta?
E, quando te buscares, crês que te encontrarás?
Teu coração ou tu: quem é mesmo o poeta?
É o coração. Mas ele não te responderá.[7]
O amor o lacerou: teus amores funestos
O transformaram em pedra em casos impudentes.
E não encontrarás senão horríveis restos
Que se removerão tal como os das serpentes.
E quem te ajudará? Eu mesma, que fazer
Quando Deus[8] me impedir de ainda te querer,

[7] A oposição entre *coeur* e *toi* equivale a uma oposição entre a vivência interior, que é criadora da poesia, e a vivência social, que era esterilizadora do poeta. Mesmo caso da nota 5: o coração está respondendo.
[8] Redução da perífrase *(celui qui peut tout)* do original.

Et quand mes ailes d'or, frémissant malgré moi,
M'emporteront à lui pour me sauver de toi?
Pauvre enfant! nos amours n'étaient pas menacées,
Quand dans les bois d'Auteuil, perdu dans tes pensées,
Sous les verts marronniers et les peupliers blancs,
Je t'agaçais le soir en détours nonchalants.
Ah! j'étais jeune alors et nymphe, et les dryades
Entrouvraient pour me voir l'écorce des bouleaux,
Et les pleurs qui coulaient durant nos promenades
Tombaient, purs comme l'or, dans le cristal des eaux.
Qu'as-tu fait, mon amant, des jours de ta jeunesse?
Qui m'a cueilli mon fruit sur mon arbre enchanté?
Hélas! ta joue en fleur plaisait à la déesse
Qui porte dans ses mains la force et la santé.
De tes yeux insensés les larmes l'ont pâlie;
Ainsi que ta beauté, tu perdras ta vertu.
Et moi qui t'aimerai comme une unique amie,
Quand les dieux irrités m'ôteront ton génie,
Si je tombe des cieux, que me répondras-tu?

Le Poète

Puisque l'oiseau des bois voltige et chante encore
Sur la branche où ses veufs sont brisés dans le nid;
Puisque la fleur des champs entrouverte à l'aurore,
Voyant sur la pelouse une autre fleur éclore,
S'incline sans murmure et tombe avec la nuit;

Puisqu'au fond des forêts, sous les toits de verdure,
On entend le bois mort craquer dans le sentier,
Et puisqu'en traversant l'immortelle nature,

E as minhas asas d'ouro, fremindo pelo ar,
Me elevarem a Ele pra de ti me salvar?
Pobre criança! O amor não era ameaçado
Quando, pela floresta, num pensar abismado,
Por entre castanheiros e álamos frondentes,
Eu te excitava à noite em gestos indolentes.
Eu era ainda jovem, uma ninfa; as nereidas[9]
Abriam pra me ver a crosta àquelas fráguas.
E o pranto que corria ao longo das veredas
Tombava como ouro sobre o cristal das águas.
Que fizeste, querido, da tua mocidade?
Quem me colheu o fruto da árvore do amor?
A tua face em flor aprazia à deidade
Que porta em suas mãos a saúde e o vigor.[10]
Ao pranto de teus olhos, ela se comovia.
A virtude e a beleza, um dia perderás.
E eu, que te amava como nunca outra amaria,
Quando os deuses tolherem a tua fantasia,
Se eu tombar lá dos céus, que me responderás?

O Poeta

Pois que vendo no ninho os ovos se quebrando,
A ave da floresta adeja e canta ainda;
E pois que a flor da aurora, ao campo despontando,
Vendo por sobre a relva uma outra flor brotando,
Se inclina sem queixume e tomba à tarde finda;

Pois que ao fundo da mata, sob a verdura intensa,
Se escuta nas veredas o bosque renascer;
E pois que atravessando a natureza imensa,

[9] "Nereidas", em vez de "dríades". Não encontrei rima satisfatória para "dríade/s" e não pude deslocar a palavra.
[10] Trata-se de Hebe, deusa da eterna juventude, ou de Minerva, "sábia e douta", exibindo num corpo de mulher o vigor de um guerreiro?

L'homme n'a su trouver de science qui dure,
Que de marcher toujours et toujours oublier;

Puisque, jusqu'aux rochers, tout se change en poussière;
Puisque tout meurt ce soir pour revivre demain;
Puisque c'est un engrais que le meurtre et la guerre;
Puisque sur une tombe on voit sortir de terre
Le brin d'herbe sacré qui nous donne le pain;

O Muse! que m'importe ou la mort ou la vie?
J'aime, et je veux pâlir; j'aime, et je veux souffrir;
J'aime, et pour un baiser je donne mon génie;
J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie
Ruisseler une source impossible à tarir.

J'aime, et je veux chanter la joie et la paresse,
Ma folle expérience et mes soucis d'un jour,
Et je veux raconter et répéter sans cesse
Qu'après avoir juré de vivre sans maîtresse,
J'ai fait serment de vivre et de mourir d'amour.

Dépouille devant tous l'orgueil qui te dévore,
Cœur gonflé d'amertume et qui t'es cru fermé.
Aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore.
Après avoir souffert, il faut souffrir encore;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé.

Ninguém soube encontrar nenhuma outra ciência
Que não a de andar sempre e de sempre esquecer;

E pois que até as rochas, tudo um dia se encerra,
E os que hoje hão de morrer depois renascerão;
Pois que isso é um adubo, mas que magoa e aterra;
Pois que até numa tumba se vê brotar da terra
O grão da erva sagrada para nos dar o pão:

Ó Musa! Que me importa se vivia ou morria?
Amo, e quero sofrer; amo, e quero penar.
Eu amo, e por um beijo eu largo a poesia.[11]
Amo e quero sentir, por minha face fria,
Escorrer uma fonte que nunca há de secar.

Amo, e quero cantar a dolência[12] e a alegria,
Minha louca vivência, meus dias de torpor.
Amo, e quero contar, repetir a ousadia:
Que após haver jurado viver sem companhia,
Jurei que ia viver e ia morrer de amor.

Despe diante de todos o orgulho dolorido,
Coração infeliz, que quiseste fechado.
Ama, e renascerás, como um botão florido.
Precisa ainda sofrer, depois de haver sofrido;
Precisa amar sem fim, depois de haver amado.[13]

[11] Outro verso emblemático do Romantismo, pouco sincero na aparência mas verdadeiro em seu sentido profundo: ele troca seu gênio por um beijo apenas na fantasia (isto é: no próprio verso em que o declara), não na realidade. Lembre-se que, entre salvar a amante e o manuscrito d'*Os Lusíadas*, Camões não hesitou. E tinha que decidir em segundos.

[12] Declaração contraditória também apenas na aparência: cantar a "preguiça" não significa adesão a ela, mas a sua negação, pois – ao cantá-la – o poeta está trabalhando.

[13] O dístico final é um dos mais típicos e mais famosos do poeta.

As notas I (exceto a última frase) e 10 também são traduzidas de Geneviève Bulli (op. cit).

La nuit d'octobre

Le Poète

Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve.
Je n'en puis comparer le lointain souvenir
Qu'à ces brouillards légers que l'aurore soulève,
Et qu'avec la rosée on voit s'évanouir.

La Muse

Qu'aviez-vous donc, ô mon poète!
Et quelle est la peine secrète
Qui de moi vous a séparé?
Hélas! je m'en ressens encore.
Quel est donc ce mal que j'ignore
Et dont j'ai si longtemps pleuré?

A noite de outubro

Ao editor
José Mario Pereira
— à paciente espera de uma introdução
a esta versão, pelas tantas fontes que já me ofereceu

O Poeta

Findou-se como um sonho o mal de que eu sofria.
A distante lembrança, só posso comparar
Com aquelas leves brumas do renascer do dia
Que, ao orvalho da aurora, se vão a dissipar.

A Musa

Que tinhas, então, meu poeta?
E qual foi a pena secreta
Que conseguiu nos separar?
Que pena![2] Sofro até agora.
Qual é o mal que se ignora
E que tanto me fez chorar?

"La nuit d'octobre" foi publicada na *Revue des Deux Mondes* de 15.10.1837, escrita no começo do mês.

[1] O tradutor continua alternando os alexandrinos francês e espanhol, pelas razões expostas em nota à tradução de "La nuit de mai".

[2] O tradutor acredita que a litote conferiu a esta passagem um sentido mais denso.

Le Poète

C'était un mal vulgaire et bien connu des hommes;
Mais, lorsque nous avons quelque ennui dans le cœur,
Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes,
Que personne avant nous n'a senti la douleur.

La Muse

Il n'est de vulgaire chagrin
Que celui d'une âme vulgaire.
Ami, que ce triste mystère
S'échappe aujourd'hui de ton sein.
Crois-moi, parle avec confiance;
Le sévère dieu du silence
Est un des frères de la Mort;
En se plaignant on se console,
Et quelquefois une parole
Nous a délivrés d'un remords.

Le Poète

S'il fallait maintenant parler de ma souffrance,
Je ne sais trop quel nom elle devrait porter,
Si c'est amour, folie, orgueil, expérience,
Ni si personne au monde en pourrait profiter.
Je veux bien toutefois t'en raconter l'histoire,
Puisque nous voilà seuls, assis près du foyer.
Prends cette lyre, approche, et laisse ma mémoire
Au son de tes accords doucement s'éveiller.

O Poeta

Era um mal bem vulgar, bem sabido das gentes.
Mas, se temos u'a mágoa dentro do coração,
Nós sempre imaginamos, como pobres dementes,
Que antes de nós ninguém sofreu dessa ilusão.

A Musa

Só há um vulgar sofrimento:
Aquele de uma alma vulgar.
Que esse mistério singular
Hoje te fuja ao pensamento.
Com confiança conta tudo;
Aquele severo deus mudo
É como da morte um emblema.
O ser se livra quando chora,
E uma palavra, a certa hora,
Nos salva às vezes de um dilema.

O Poeta

Se eu agora devesse falar de meu tormento,
Não saberia bem que nome lhe doar:
Se loucura ou amor, orgulho ou cumprimento,
E nem se a alguém no mundo podia aproveitar.
Mas quero todavia te contar essa história
Porque estamos aqui, a sós, em nosso lar.
Toma esta lira, vem, e deixa-me a memória
Ao som de teus acordes, de leve, despertar.

La Muse

Avant de me dire ta peine,
O poëte! en es-tu guéri?
Songe qu'il t'en faut aujourd'hui
Parler sans amour et sans haine.
S'il te souvient que j'ai reçu
Le doux nom de consolatrice,
Ne fais pas de moi la complice
Des passions qui t'ont perdu.

Le Poète

Je suis si bien guéri de cette maladie,
Que j'en doute parfois lorsque j'y veux songer;
Et quand je pense aux lieux où j'ai risqué ma vie,
J'y crois voir à ma place un visage étranger.
Muse, sois donc sans crainte; au souffle qui t'inspire
Nous pouvons sans péril tous deux nous confier.
Il est doux de pleurer, il est doux de sourire
Au souvenir des maux qu'on pourrait oublier.

La Muse

Comme une mère vigilante
Au berceau d'un fils bien-aimé,
Ainsi je me penche tremblante
Sur ce cœur qui m'était fermé.
Parle, ami, – ma lyre attentive
D'une note faible et plaintive

A Musa

Antes de contar tua dor,
Ó poeta, já estás curado?
Vê bem que hoje te é forçado
Falar sem ódio e sem amor.
Se lembras que me concederam
O nome de Consoladora,
Eu simples cúmplice não fora
Dessas paixões que te perderam.

O Poeta

Já estou tão curado da doença sofrida
Que às vezes desconfio se busquei me curar.
E se penso nos pontos onde arrisquei a vida,
Vejo uma estranha imagem onde era meu lugar.
Musa, não tenhas medo: à idéia que fluir,
Podemos sem perigo um n'outro confiar.
É doce assim chorar, é doce assim sorrir,
À lembrança de um mal depois de o superar.

A Musa

Como u'a mãe bem vigilante
Berça seu filho bem-amado,
Assim me curvo tremulante
Sobre este peito antes fechado.
Fala, amigo: a lira ciente,
Numa nota doce e plangente,

Suit déjà l'accent de ta voix,
Et dans un rayon de lumière,
Comme une vision légère,
Passent les ombres d'autrefois.

Le Poète

Jours de travail! seuls jours où j'ai vécus!
O trois fois chère solitude!
Dieu soit loué, j'y suis donc revenu,
A ce vieux cabinet d'études!
Pauvre réduit, murs tant de fois déserts,
Fauteuils poudreux, lampe fidèle,
O mon palais, mon petit univers,
Et toi, Muse, ô jeune immortelle,
Dieu soit loué, nous allons donc chanter!
Oui, je veux vous ouvrir mon âme,
Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme;
Car c'en est une, ô mes pauvres amis
(Hélas! vous le saviez peut-être),
C'est une femme à qui je fus soumis,
Comme le serf l'est à son maître.
Joug détesté! c'est par là que mon cœur
Perdit sa force et sa jeunesse;
Et cependant, auprès de ma maîtresse,
J'avais entrevu le bonheur.
Près du ruisseau, quand nous marchions ensemble,
Le soir, sur le sable argentin,
Quand devant nous le blanc spectre du tremble
De loin nous montrait le chemin;

Te segue o tom da voz, agora.
E envolta numa luz ligeira,
Como uma visão passageira,
Que passem as sombras de outrora.

O Poeta

De trabalho: eis os dias que eu vivi!
    Ó solidão sempre tão pura!
Louvado seja Deus: eu volto a ti,
    Meu gabinete de leitura!
Pobre reduto, tudo tão diverso:
    Poltronas em pó, luz difusa,
Meu palácio, meu mínimo universo,
    E tu, jovem eterna, ó Musa,
Louvado seja Deus, vamos cantar!
    Sim, eu quero te abrir o ser;
Saberás tudo: o mal, vou te contar
    Que uma mulher pode fazer.
Porque foi uma delas, companheiros,
    (Pobre de mim! podem supor)
Uma mulher, que fez-me prisioneiro
    Tal como um servo a seu senhor.
Jugo infernal! Por isso é que com ela
    Perdi a força e a mocidade;
No entanto, foi somente ao lado dela
    Que entrevi a felicidade.
De quando íamos juntos, à torrente,
    Na noite, à areia prateada;
E o vulto do arvoredo, à nossa frente,
    De longe nos mostrava a estrada;

Je vois encore, aux rayons de la lune,
Ce beau corps plier dans mes bras...
N'en parlons plus... – je ne prévoyais pas
Où me conduirait la Fortune.
Sans doute alors la colère des dieux
Avait besoin d'une victime;
Car elle m'a puni comme d'un crime
D'avoir essayé d'être heureux.

La Muse

L'image d'un doux souvenir
Vient de s'offrir à ta pensée.
Sur la trace qu'il a laissée
Pourquoi crains-tu de revenir?
Est-ce faire un récit fidèle
Que de renier ses beaux jours?
Si ta fortune fut cruelle,
Jeune homme, fais du moins comme elle,
Souris à tes premiers amours.

Le Poète

Non, – c'est à mes malheurs que je prétends sourire.
Muse, je te l'ai dit: je veux, sans passion,
Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire,
Et t'en dire le temps, l'heure et l'occasion.
C'était, il m'en souvient, par une nuit d'automne,
Triste et froide, à peu près semblable à celle-ci;
Le murmure du vent, de son bruit monotone,
Dans mon cerveau lassé berçait mon noir souci.

Eu vejo ainda, aos raios do luar,
O seu corpo que ao meu se abria.
Mas não falemos disso... Eu não previa
Aonde a Fortuna ia levar.
Só sei que a ira dos deuses então quis
Marcar alguém que se vitime.
Pois ela me puniu como de um crime
Por ter tentado ser feliz!

A Musa

Doce imagem, de recordar,
À tua alma se ofereceu.
Sobre o traço que ela teceu
Por que receias retornar?
E pode um relato fiel
Negar os dias de esplendor?
Se a fortuna te foi cruel,
Faz o mesmo que essa infiel:
Sorri do teu primeiro amor.

O Poeta

Não: é das minhas chagas que eu pretendo sorrir.
Musa, eu te disse: eu quero, no entanto sem paixão,
Te contar minhas mágoas, meus sonhos, meu sentir,
Deles dizer o tempo, a hora e a ocasião.
Era, se bem me lembro, uma noite outonal,
Como a noite de hoje, tristonha e glacial.
O ruído do vento, monótono ruído,
Embalava meu tédio em meu crânio abatido.

J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse;
Et, tout en écoutant dans cette obscurité,
Je me sentais dans l'âme une telle détresse,
Qu'il me vint le soupçon d'une infidélité.
La rue où je logeais était sombre et déserte;
Quelques ombres passaient, un falot à la main;
Quand la bise sifflait dans la porte entrouverte,
On entendait de loin comme un soupir humain.
Je ne sais, à vrai dire, à quel fâcheux présage
Mon esprit inquiet alors s'abandonna.
Je rappelais en vain un reste de courage,
Et me sentis frémir lorsque l'heure sonna.
Elle ne venait pas. Seul, la tête baissée,
Je regardai longtemps les murs et le chemin,
Et je ne t'ai pas dit quelle ardeur insensée
Cette inconstante femme allumait en mon sein;
Je n'aimais qu'elle au monde, et vivre un jour sans elle
Me semblait un destin plus affreux que la mort.
Je me souviens pourtant qu'en cette nuit cruelle
Pour briser mon lien je fis un long effort.
Je la nommai cent fois perfide et déloyale,
Je comptai tous les maux qu'elle m'avait causés.
Hélas! au souvenir de sa beauté fatale,
Quels maux et quels chagrins n'étaient pas apaisés!
Le jour parut enfin. – Las d'une vaine attente,
Sur le bord du balcon je m'étais assoupi;
Je rouvris la paupière à l'aurore naissante,
Et je laissai flotter mon regard ébloui.
Tout à coup, au détour de l'étroite ruelle,
J'entends sur le gravier marcher à petit bruit...
Grand Dieu! préservez-moi! je l'aperçois, c'est elle;

Eu esperava a amada, em minha solidão;
Mas, captando de tudo em tal escuridade,
Senti pela minh'alma uma tal depressão
Que me veio a suspeita de uma infidelidade.
A rua onde eu morava era escura e deserta;
Umas sombras passavam, de lanterna na mão;
Quando a brisa soprou, pela porta entreaberta,
Era como de longe ouvir um coração.
Eu não sei bem, de fato, a que infeliz miragem
Meu espírito inquieto então se abandonou.
Mas evocava em vão um resto de coragem
E me senti tremer quando a hora soou.
Ela não vinha mais. Só, de tudo descrente,
Contemplei longo tempo o caminho e o jardim,
E não te retratei qual a chama inclemente
Que esta mulher vulgar acendeu dentro em mim.
Eu só amei a ela e, sem ela, um só dia
Parecia um destino mais terrível que a morte.
E bem me lembro, ainda, que nesta noite impia
Me fiz um grande esforço para mudar a sorte.
Cem vezes a chamei pérfida e desleal,
Contei todos os males por ela me causados.
À lembrança doída da beleza fatal,
Que males e que mágoas não seriam purgados!
O dia enfim nasceu. Cansado à espera vã,
Eu cochilava triste à beira da janela;
Mas reabri os olhos para a luz da manhã
E deixei meu olhar vagando à imagem dela.
De repente, na esquina de uma estreita ruela,
Pressinto pelas pedras elevar-se um açoite.
Ó Deus, me preservai! Eu a vi: era ela.

Elle entre. – D'où viens-tu? Qu'as-tu fait cette nuit?
Réponds, que me veux-tu? qui t'amène à cette heure?
Ce beau corps, Jusqu'au jour, où s'est-il étendu?
Tandis qu'à ce balcon, seul, je veille et je pleure,
En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu?
Perfide! audacieuse! est-il encor possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers?
Que demandes-tu donc? par quelle soif horrible
Oses-tu m'attirer dans tes bras épuisés?
Va-t'en, retire-toi, spectre de ma maîtresse!
Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé;
Laisse-moi pour toujours oublier ma jeunesse,
Et, quand je pense à toi, croire que j'ai rêvé!

La Muse

Apaise-toi, je t'en conjure;
Tes paroles m'ont fait frémir.
O mon bien-aimé! ta blessure
Est encor prête à se rouvrir.
Hélas! elle est donc bien profonde?
Et les misères de ce monde
Sont si lentes à s'effacer!
Oublie, enfant, et de ton âme
Chasse le nom de cette femme,
Que je ne veux pas prononcer.

Le Poète

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,

E entra. – Donde vens? Que fizeste esta noite?
Responde: que me queres? que te traz a esta hora?
Onde esteve este corpo deitado até agora?
Enquanto a esta varanda eu velava e sofria,
Em que lugar, ou em que leito, a quem sorrias?[3]
Leviana! Insolente! Achas mesmo possível
Qu'inda venhas abrir tua boca a meus beijos?
Que pretendes então? E por que sede horrível
Ousas ainda me atrair, sem mais desejos?
Espectro de um amor, vai-te embora daqui!
Se fugiste de lá, retorna ao ataúde.
Deixa-me para sempre banir a juventude
E crer que foi um sonho, quando pensar em ti!

~ A Musa

Acalma essa fúria incontida:
Tua fala me faz fremir.
Ó meu amado! Essa ferida
Está prestes a reabrir.[4]
Ai de ti! Isso é tão profundo?
E as misérias do nosso mundo
São tão lentas ao se apagar!
Esquece. E ao fundo de teu ser
Risca o nome dessa mulher
Que eu nem quero pronunciar.

~ O Poeta

Vergonha! O primeiro amor
Me ensinou o que é traição.[5]

[3] A naturalidade e a fidelidade das rimas impuseram a inversão do seu esquema neste quarteto.
[4] O primeiro quarteto desta estrofe também se apóia todo no fonema /i/ no original.
[5] Passagem que comprova que *As noites* não se restringem à lembrança de seu drama com George Sand: ela não foi a primeira.

Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison
Honte à toi, femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours!
C'est ta voix, c'est ton sourire,
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur;
C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer.
Honte à toi, j'étais encore
Aussi simple qu'un enfant;
Comme une fleur à l'aurore,
Mon coeur s'ouvrait en t'aimant.
Certes, ce coeur sans défense
Put sans peine être abusé;
Mais lui laisser l'innocence
Était encor plus aisé.
Honte à toi! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs!
Elle coule, sois-en sûre,
Et rien ne la tarira;
Elle sort d'une blessure
Qui jamais ne guérira;

E de cólera e de horror
Me fez perder a razão.
Vergonha, mulher vadia,
Cuja vazia quimera
Sepultou na sombra fria
Minha doce primavera.[6]
Teu sorriso e tua voz,
Teu olhar corruptor,
Lograram tornar atroz
Até a imagem do amor.[7]
Tua graça e teu encanto
Me fizeram delirar;
E se duvido do pranto
É porque vi-te a chorar.
Vergonha! Feito menino,
Eu fui um tolo, a sonhar;
Tal um botão matutino,
Abri minh'alma, a te amar.
Um coração sem defesa
Tinha que ser iludido;
Mas lhe deixar a pureza
Seria menos dorido.
Vergonha! Tu me trouxeste
O primeiro desencanto;
E de meus olhos fizeste
Jorrar a fonte do pranto.
Pois sabe que jorra ainda
E que nada a esgotará;
Sai d'uma ferida infinda
Que jamais se curará.

[6] "Doce" em vez de "bela", presente no sintagma *beaux jours*: o tradutor quis preservar a adjetivação, no mesmo paradigma valorizante, e evitar o eco num sintagma "bela primavera".
[7] Única passagem em que o tradutor admite ter ficado algo distante, não da idéia geral, mas dos termos do original. O dístico final do quarteto diz, literalmente, dos três sujeitos ("sorriso", "voz", "olhar") preservados na versão: "Me ensinaram a maldizer / Até o semblante da felicidade". No entanto, algo que se maldiz deve ser atroz; e, principalmente para um poeta romântico, não há nada mais vinculável à felicidade do que o amor.

Mais dans cette source amère
Du moins je me laverai,
Et j'y laisserai, j'espère,
Ton souvenir abhorré

La Muse

Poète, c'est assez. Auprès d'une infidèle,
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,
N'outrage pas ce jour lorsque tu parles d'elle;
Si tu veux être aimé, respecte ton amour.
Si l'effort est trop grand pour la faiblesse humaine
De pardonner les maux qui nous viennent d'autrui,
Épargne-toi du moins le tourment de la haine.
– A défaut du pardon, laisse venir l'oubli.
Les morts dorment en paix dans le sein de la terre:
Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.
Ces reliques du cour ont aussi leur poussière;
Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.
Pourquoi, dans ce récit d'une vive souffrance,
Ne veux-tu voir qu'un rêve et qu'un amour trompé?
Est-ce donc sans motif qu'agit la Providence,
Et crois-tu donc distrait le Dieu qui t'a frappé?
Le coup dont tu te plains t'a préservé peut-être,
Enfant; car c'est par là que ton cœur s'est ouvert.
L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert.
C'est une dure loi, mais une loi suprême,
Vieille comme le monde et la fatalité,
Qu'il nous faut du malheur recevoir le baptême,

Porém nesta fonte aflita
Ao menos me lavarei;
E é nela que deixarei
Tua lembrança maldita![8]

[8] V. nota 3.

A Musa

Basta: já chega, meu poeta. Ao lado dela,
Com quem não mais que um dia tua ilusão durou,
Não manches esse dia quando falares nela:
Se queres ser amado, respeita teu amor.
Se é muito grande o esforço, para a fraqueza humana,
De perdoar o mal que dos outros emana,
Que ao menos dessa raiva te poupes o tormento:
No lugar do perdão, que venha o esquecimento.
No íntimo da terra, os mortos dormem em paz:
Assim devem dormir amores apagados.
Cobre a poeira essas relíquias imortais,
Não ponhamos as mãos nesses restos sagrados.
Por que, ao relatar tão funda experiência,
Não queres ver senão mais um amor traído?
É sem motivo então que age a Providência?
E o Deus que te feriu estava distraído?
Foi o golpe que choras quem te deu este alento:
Foi ele quem abriu teu coração ao meu.
O homem é um aprendiz, seu mestre é o sofrimento
E não sabe quem é enquanto não sofreu.
Esta é uma lei suprema, a dura lei do jogo,
Velha como o universo e velha como o fado.
Temos que receber um batismo de fogo,

Et qu'à ce triste prix tout doit être acheté.
Les moissons pour mûrir ont besoin de rosée;
Pour vivre et pour sentir l'homme a besoin des pleurs;
La joie a pour symbole une plante brisée,
Humide encor de pluie et couverte de fleurs.
Ne te disais-tu pas guéri de ta folie?
N'es-tu pas jeune, heureux, partout le bienvenu?
Et ces plaisirs légers qui font aimer la vie,
Si tu n avais pleuré, quel cas en ferais-tu?
Lorsqu'au déclin du jour, assis sur la bruyère,
Avec un vieil ami tu bois en liberté,
Dis-moi, d'aussi bon cœur lèverais-tu ton verre,
Si tu n'avais senti le prix de la gaîté?
Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure,
Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux,
Michel-Ange et les arts, Shakspeare et la nature,
Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots?
Comprendrais-tu des cieux l'ineffable harmonie,
Le silence des nuits, le murmure des flots,
Si quelque part là-bas la fièvre et l'insomnie
Ne t'avaient fait songer à l'éternel repos?
N'as-tu pas maintenant une belle maîtresse?
Et, lorsqu'en t'endormant tu lui serres la main,
Le lointain souvenir des maux de ta jeunesse
Ne rend-il pas plus doux son sourire divin?
N'allez-vous pas aussi vous promener ensemble
Au fond des bois fleuris, sur le sable argentin?
Et, dans ce vert palais, le blanc spectre du tremble
Ne sait-il plus, le soir, vous montrer le chemin?
Ne vois-tu pas alors, aux rayons de la lune,

A este preço vil tudo será comprado.
A planta, pra florir, tem que ser orvalhada;
Pra viver e sentir, precisamos de dores.
O signo da alegria é uma árvore cortada,
Marejada de chuva e coberta de flores.
Não te sentes agora curado da ferida?
Não és jovem, feliz, bem-vindo em todo canto?
E esses breves prazeres, que fazem amar a vida,
O que farias deles, sem ter provado o pranto?
Quando, ao cair da tarde, em doce comunhão,
Junto de um velho amigo, erguerias a taça,
Bebendo em liberdade, aberto o coração,
Sem ter antes sentido o valor desta graça?
Amarias as flores, os prados, a devesa,
O cântico das aves, os versos de Petrarca,
Miguel Ângelo e as artes, Shakespeare e a natureza,[9]
Se neles não achasses alguma antiga marca?
Compreenderias bem a harmonia do espaço,
A vaga murmurante, o céu silencioso,
Se, num lugar qualquer, com febre ou de cansaço,
Não tivesses sonhado com o eterno repouso?
Não tens neste momento outra amante contigo?
E quando, adormecendo, enlaças sua mão,
A remota lembrança de algum tormento antigo
Não torna ainda mais doce sua doce expressão?[10]
Não vais também com ela, a um passeio sem medo,
Pelos bosques floridos, à areia prateada?
Nesse verde palácio, o vulto do arvoredo
Não sabe mais, à noite, mostrar a vossa estrada?
E não vês mais então, aos raios dos luares,

[9] Para transpor literalmente o verso e aceitá-lo em português como um alexandrino espanhol – mantendo o nome dos dois gênios citados – temos que compactar a pronúncia do segundo.
[10] Um segundo "doce" em lugar de "divino": a repetição pareceu mais expressiva, além de situado o termo no mesmo paradigma valorizante.

Plier comme autrefois un beau corps dans tes bras,
Et si dans le sentier tu trouvais la Fortune,
Derrière elle, en chantant, ne marcherais-tu pas?
De quoi te plains-tu donc? L'immortelle espérance
S'est retrempée en toi sous la main du malheur.
Pourquoi veux-tu haïr ta jeune expérience,
Et détester un mal qui t'a rendu meilleur?
O mon enfant! plains-la, cette belle infidèle,
Qui fit couler jadis les larmes de tes yeux;
Plains-la! c'est une femme, et Dieu t'a fait, près d'elle,
Deviner, en souffrant, le secret des heureux.
Sa tâche fut pénible; elle t'aimait peut-être;
Mais le destin voulait qu'elle brisât ton cœur.
Elle savait la vie, et te l'a fait connaître;
Une autre a recueilli le fruit de ta douleur.
Plains-la! son triste amour a passé comme un songe;
Elle a vu ta blessure et n'a pu la fermer.
Dans ses larmes, crois-moi, tout n'était pas mensonge.
Quand tout l'aurait été, plains-la! tu sais aimer.

Le Poète

Tu dis vrai: la haine est impie,
Et c'est un frisson plein d'horreur
Quand cette vipère assoupie
Se déroule dans notre cœur.
Écoute-moi donc, ô déesse!
Et sois témoin de mon serment
Par les yeux bleus de ma maîtresse,
Et par l'azur du firmament;

Se aninhar como antes um corpo nos teus braços?
E se, numa vereda, a Fortuna encontrares,
Atrás dela, cantando, não seguirás seus passos?
Que reclamas, agora? A esperança infinita
Realimentou-se em ti pela mão da desdita.
Por que odiar assim tua provação maior
E condenar um mal que te tornou melhor?
Ó meu menino! Chora-a, esta infiel tão bela,
Que aos olhos te deixou tão fundas cicatrizes.
Chora-a! É uma mulher. E Deus te fez, por ela,
Desvendar, a sofrer, o trunfo dos felizes.
Seu fardo foi penoso; ela talvez te amasse,
E o destino não quis que ela te desse o amor.
Sabia ela da vida e revelou-te a face
Mas outra é que colheu o fruto dessa dor.
Chora-a! Seu triste amor passou como visão.
Ela viu-te a ferida e a não pôde fechar.
Pelas lágrimas dela, não foi uma ilusão.
Ao fim, chora por ela. Tu já sabes amar.

O Poeta

Tens razão: a raiva é inclemente.
Pleno de horror, é uma irrisão
Quando esta víbora dormente
Se revolve no coração.
Ó minha deusa, faz-me jus
E testemunha o juramento:
Por seus belos olhos azuis
E pelo azul do firmamento;

Par cette étincelle brillante
Qui de Vénus porte le nom,
Et, comme une perle tremblante,
Scintille au loin sur l'horizon;
Par la grandeur de la nature,
Par la bonté du Créateur,
Par la clarté tranquille et pure
De l'astre cher au voyageur,
Par les herbes de la prairie,
Par les forêts, par les prés verts,
Par la puissance de la vie,
Par la sève de l'univers,
Je te bannis de ma mémoire,
Reste d'un amour insensé,
Mystérieuse et sombre histoire
Qui dormiras dans le passé!
Et toi qui, jadis, d'une amie
Portas la forme et le doux nom,
L'instant suprême où je t'oublie
Doit être celui du pardon.
Pardonnons-nous; – je romps le charme
Qui nous unissait devant Dieu.
Avec une dernière larme
Reçois un éternel adieu.
– Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours
Dis-moi quelque chanson joyeuse,
Comme au premier temps des beaux jours.
Déjà la pelouse embaumée
Sent les approches du matin;

Por esta centelha luzente
Que Vênus carrega na fronte
E, como pérola tremente,
Cintila ao longe no horizonte;
Pelo esplendor da natureza,
Pela bondade do Criador,
Pela luz e pela pureza
Do astro caro ao viajor;[11]
Por esta campina florida
E pelo prado mais fecundo;
Pelo vigor de nossa vida
E pela seiva deste mundo:
Eu vou te banir da memória,
Resto de um amor ultrajado,
Misteriosa e turva história
Que dormirá no meu passado!
E a ti, por um breve momento,
Amiga em nome e coração,
A hora vital do esquecimento
Será também a do perdão.
Nos perdoemos: rompo o encanto
Que nos uniu diante de Deus.
E com este derradeiro pranto
Recebe meu eterno adeus.
– E agora, anjo sonhador,
Agora, Musa, ao nosso amor![12]
Canta-me uma canção feliz,
Como em dias primaveris.
Que logo a relva perfumada
Desta manhã sinta os albores.

[11] Perífrase para designar a lua.
[12] Um novo amor: não mais pela mulher infiel, mas pela musa, isto é, pela poesia. O poeta não vai mais parar de escrever.

Viens éveiller ma bien-aimée,
Et cueillir les fleurs du jardin.
Viens voir la nature immortelle
Sortir des voiles du sommeil;
Nous allons renaître avec elle
Au premier rayon du soleil!

Vem despertar a minha amada
E no jardim colher as flores.
Vem ver a natureza, bela,
Despontando neste arrebol;
E vamos renascer com ela
Ao primeiro raio do sol![13]

[13] Destacados pelo travessão introdutor, os três últimos quartetos – plenos de alegria a assinalar a ressurreição do poeta – estabelecem um expressivo contraponto, em soberba oposição com o clima geral da obra: o sol (prazer de viver) explode no final, encerrando as noites (ociosidade e depressão).
A crítica considera que as quatro noites, sugerindo uma idéia de totalidade, correspondem às quatro estações européias: a de maio, à primavera; a de agosto, ao verão; a de outubro, ao outono; a de dezembro, ao inverno – razão pela qual o poeta teria excluído a de junho (e também uma de julho, que deve ter-se transformado na de outubro). Cf. a edição de Maurice Allem, na "Biblioteque de la Pleyade": *Poésies complètes*. Paris, Gallimard, 1957.

Souvenir

J'espérais bien pleurer, mais je croyais souffrir
En osant te revoir, place à jamais sacrée,
O la plus chère tombe et la plus ignorée
Où dorme un souvenir!

Que redoutiez-vous donc de cette solitude,
Et pourquoi, mes amis, me preniez-vous la main,
Alors qu'une si douce et si vieille habitude
Me montrait ce chemin?

Saudade

A meus ex-alunos
das universidades Stendhal de Grenoble
e *Blaise Pascal de Clermont-Ferrand;*
às professoras
Anne-Marie Pascal e Jacqueline Penjon;
e a Bárbara de Lacerda.

Sabia que ia chorar, por esta dor enorme,[I]
Ousando retornar a esta quadra querida,
A tumba mais amada, a tumba mais perdida,
Onde a saudade dorme.

Por que temer então por esta nova pena,
Meus amigos, por que tomar a minha mão,
Se uma lembrança assim, tão antiga e serena,
Me dava a direção?

"Souvenir" foi escrito no princípio de fevereiro de 1841 (portanto bem depois da ruptura) após um encontro casual com George Sand num teatro, mas motivado mesmo por um retorno do poeta a Fontainebleau, nos arredores de Paris, onde eles viveram belos dias no início do seu relacionamento e onde o drama dele começou. Publicado logo após na *Revue des Deux Mondes* de 15.2.1841.

Ele fecha o ciclo de George e encerra o caso. É sempre associado a "Le lac" de Lamartine e "Tristesse d'Olympio" de Hugo, por exploraram o mesmo tema da evocação de um amor perdido – todos três, entre os mais belos poemas de saudade amorosa de todas as literaturas. No grupo, eu incluiria o "20.º poema de amor" de Pablo Neruda.

Como se percebe, essa revista publicava imediatamente as produções do poeta. Aliás, foi num jantar oferecido por ela a seus colaboradores, a 19.6.1833, que ele conheceu George Sand.

[I] Na versão deste poema, o tradutor não sentiu necessidade de recorrer ao alexandrino espanhol, mas apenas a uns poucos empregos da ectlipse e a algumas rimas apenas toantes.

Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
Et ces pas argentins sur le sable muet,
Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
Où son bras m'enlaçait.

Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
Ces sauvages amis, dont l'antique murmure
A bercé mes beaux jours.

Les voilà, ces buissons où toute ma jeunesse,
Comme un essaim d'oiseaux, chante au bruit de mes pas.
Lieux charmants, beau désert où passa ma maîtresse,
Ne m'attendiez-vous pas?

Ah! laissez-les couler, elles me sont bien chères,
Ces larmes que soulève un cœur encor blessé!
Ne les essuyez pas, laissez sur mes paupières
Ce voile du passé!

Je ne viens point jeter un regret inutile
Dans l'écho de ces bois témoins de mon bonheur.
Fière est cette forêt dans sa beauté tranquille,
Et fier aussi mon cœur.

Que celui-là se livre à des plaintes amères,
Qui s'agenouille et prie au tombeau d'un ami.
Tout respire en ces lieux; les fleurs des cimetières
Ne poussent point ici.

Voyez! la lune monte à travers ces ombrages.
Ton regard tremble encor, belle reine des nuits;

As colinas aí, as charnecas em flor
E o passo tão nervoso à areia que eu pisava;
E, repletas de eco, as veredas do amor
Onde ela me abraçava.

E aí os pinheirais, com seu verdor escuro;
Esta senda profunda e suas doces vias;
E os amigos de então, cujo velho murmúrio
Berçou meus belos dias.

E também a floresta, onde o tempo do amor,
Como aves num enxame, ecoa o meu passar.
Encantado deserto, onde ela perpassou,
Já não vais me abrigar?

Ah! deixai-as correr, elas me são bem-vindas,
Lágrimas que revolvem um peito lacerado.
Não as enxuguem, não: deixem-me ao rosto ainda
Este véu do passado.

Eu não venho lançar um lamento banal
Aos ecos deste bosque onde floriu meu bem.
Ele deve orgulhar-se a seu porte ideal.
Meu coração também.

Pode se abandonar aos queixumes estéreis
Quem se ajoelha e reza à tumba de um amigo.
Aqui, tudo respira: a flor dos cemitérios
Não brota neste abrigo.

Olha: através da sombra alevanta-se a lua.
Teu olhar treme ainda, ó sílfide das trevas.

Mais du sombre horizon déjà tu te dégages,
Et tu t'épanouis.

Ainsi de cette terre, humide encor de pluie,
Sortent, sous tes rayons, tous les parfums du jour;
Aussi calme, aussi pur, de mon âme attendrie
Sort mon ancien amour.

Que sont-ils devenus, les chagrins de ma vie?
Tout ce qui m'a fait vieux est bien loin maintenant;
Et rien qu'en regardant cette vallée amie
Je redeviens enfant.

O puissance du temps! ô légères années!
Vous emportez nos pleurs, nos cris et nos regrets;
Mais la pitié vous prend, et sur nos fleurs fanées
Vous ne marchez jamais.

Tout mon cœur te bénit, bonté consolatrice!
Je n'aurais jamais cru que l'on pût tant souffrir
D'une telle blessure, et que sa cicatrice
Fût si douce à sentir.

Loin de moi les vains mots, les frivoles pensées,
Des vulgaires douleurs linceul accoutumé,
Que viennent étaler sur leurs amours passées
Ceux qui n'ont point aimé!

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleurs?
Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
Cette offense au malheur?

No sombrio horizonte aponta a imagem tua
E mais e mais te elevas.

Do íntimo da terra, ainda marejada,
Por teus raios refluem os perfumes da hora.
E da alma enternecida, agora apaziguada,
Flui meu amor de outrora.

Em que se transformaram as chagas desta vida?
Tudo que me prostrou já lá me vai distante.
E ao contemplar assim esta várzea querida
Eu me torno um infante.

Ó tirania do tempo! Ó horas vaporosas!
Vós nos levais o pranto, os lamentos e os ais.
Mas o dó vos detém: por nossas murchas rosas
Não passareis jamais.

Consolante doçura! Esta alma te bendiz.
Nunca pensei que alguém fosse sofrer assim
Por uma tal ferida, e que essa cicatriz
Fosse tão doce enfim.

Longe – palavras vãs, pensamentos fanados,
Ordinária mortalha a males que passaram;
E que vêem exibir, sobre amores falhados,
Esses que não amaram.[2]

Dante, por que dizer não há maior tortura
Que lembrança feliz em dias de amargura?[3]
Que mágoa te ditou u'a sentença tão dura,
Ofensa à desventura?[4]

[2] Estrofe original rimando toda no fonema /ê/; tradução toda em /a/.
[3] Grave contestação de Musset à mais famosa passagem da *Divina comédia*, onde Dante afirma que não há suplício maior que recordar-se da felicidade na desgraça ("Nessun maggior dolore / Que ricordarsi del tempo felice / Nella miseria" ("Inferno", canto V, v. 121-123). Trecho da fala de Francesca de Rimini ao narrador: flagrada na cama com Paolo Malatesta, o marido traído os trespassou com uma espada.
[4] Estrofe original rimando toda no fonema /é/; tradução toda em /u/. Ofensa à desventura porque esta é uma das maiores fontes da poesia.

En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
Et faut-il l'oublier du moment qu'il fait nuit?
Est-ce bien toi, grande âme immortellement triste,
Est-ce toi qui l'as dit?

Non, par ce pur flambeau dont la splendeur m'éclaire,
Ce blasphème vanté ne vient pas de ton cœur.
Un souvenir heureux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur.

Eh quoi! l'infortuné qui trouve une étincelle
Dans la cendre brûlante où dorment ses ennuis,
Qui saisit cette flamme et qui fixe sur elle
Ses regards éblouis;

Dans ce passé perdu quand son âme se noie,
Sur ce miroir brisé lorsqu'il rêve en pleurant,
Tu lui dis qu'il se trompe, et que sa faible joie
N'est qu'un affreux tourment!

Et c'est à ta Françoise, à ton ange de gloire,
Que tu pouvais donner ces mots à prononcer,
Elle qui s'interrompt, pour conter son histoire,
D'un éternel baiser!

Qu'est-ce donc, juste Dieu, que la pensée humaine,
Et qui pourra jamais aimer la vérité,
S'il n'est joie ou douleur si juste et si certaine
Dont quelqu'un n'ait douté?

Comment vivez-vous donc, étranges créatures?
Vous riez, vous chantez, vous marchez à grands pas;

É menos verdadeiro então que a luz existe?
E a precisa esquecer, só porque morre o dia?
E foste tu, grande alma imortalmente triste,
Aquele que o diria?

Mas não: por esta luz de esplendor ideal,
Não farias à infâmia um louvor de verdade.
A lembrança feliz é talvez mais real
Do que a felicidade.[5]

E então! Ao infeliz que encontra uma faísca
Naquela ardente cinza onde dorme o passado,
E que apanha esta chama e contra ela arrisca
Seu olhar fascinado;

Quando a alma se esvai no passado perdido
E ao espelho quebrado ainda sonha chorando,
Dirás que ela se engana e que o prazer fruído
É um suplício nefando!

E foi à tua Francesca, a teu anjo de glória,
Que fizeste dizer tais palavras, sem pejo?
Ela, que interrompeu aquela triste história
Com aquele eterno beijo?[6]

O que é então, meu Deus, o humano pensamento,
E quem conseguiria a verdade prezar,
Se não for justo e certo, alegria ou tormento,
Sem ter que duvidar?

Como viver então, estranhas criaturas?
Vocês sorriem, cantam, e distraídos vão.

[5] Estrofe original rimando toda no fonema /é/; tradução toda em /a/. O dístico final é um dos mais elevados do poeta e expressa uma profunda verdade psicológica, que desloca o conceito de Dante do campo da sensação para o da substância, qualquer que seja a circunstância afetiva da recordação.

[6] V. nota 3. Referência ao famoso beijo dos amantes, que interrompe a leitura do livro que ambos liam, induzidos por uma passagem em que os personagens se beijavam. Mesmo canto, v. 133-136.

Le ciel et sa beauté, le monde et ses souillures
Ne vous dérangent pas;

Mais, lorsque par hasard le destin vous ramène
Vers quelque monument d'un amour oublié,
Ce caillou vous arrête, et cela vous fait peine
Qu'il vous heurte le pié.

Et vous criez alors que la vie est un songe;
Vous vous tordez les bras comme en vous réveillant,
Et vous trouvez fâcheux qu'un si joyeux mensonge
Ne dure qu'un instant.

Malheureux! cet instant où votre âme engourdie
A secoué les fers qu'elle traîne ici-bas,
Ce fugitif instant fut toute votre vie;
Ne le regrettez pas!

Regrettez la torpeur qui vous cloue à la terre,
Vos agitations dans la fange et le sang,
Vos nuits sans espérance et vos jours sans lumière
C'est là qu'est le néant!

Mais que vous revient-il de vos froides doctrines?
Que demandent au ciel ces regrets inconstants
Que vous allez semant sur vos propres ruines,
A chaque pas du Temps?

Oui, sans doute, tout meurt; ce monde est un grand rêve,
Et le peu de bonheur qui nous vient en chemin,
Nous n'avons pas plus tôt ce roseau dans la main,
Que le vent nous l'enlève.

O céu e sua beleza, o mundo e suas feiúras
Não os afetam, não.

Mas quando, por acaso, o destino os devolve
De um já passado amor a uma glória qualquer,
Esta pedra os detém; e os de tal sorte envolve
Que lhes machuca o pé.

E vocês bradam então que a vida é uma miragem,
Braços a retorcer, como quem renascia.
E ficam a condenar que tão doce voragem
Dure somente um dia.

Infelizes! O instante em que a alma foi despida
Desatou os grilhões que este mundo lhe impôs.
Esse instante fugaz foi toda a sua vida:
Não o lamentem, pois.

Lamentem o torpor que os encadeia ao chão;
Por entre o lodo e o sangue, essa busca agitada;
Noites sem um sonhar, dias sem um clarão:
Isso é que é o nada.

O que lhes advém dessas frias doutrinas?
O que implora dos céus esse vago lamento
Que semeiam aí, sobre as próprias ruínas,
Pelo fluir do Tempo?

Por certo, tudo morre: o mundo é uma ilusão.
E o pouco de ventura havida num momento
É tal como um caniço: assim que em nossa mão,
Evola-se no vento.

Oui, les premiers baisers, oui, les premiers serments
Que deux êtres mortels échangèrent sur terre,
Ce fut au pied d'un arbre effeuillé par les vents,
Sur un roc en poussière.

Ils prirent à témoin de leur joie éphémère
Un ciel toujours voilé qui change à tout moment,
Et des astres sans nom que leur propre lumière
Dévore incessamment.

Tout mourait autour d'eux, l'oiseau dans le feuillage,
La fleur entre leurs mains, l'insecte sous leurs piés,
La source desséchée où vacillait l'image
De leurs traits oubliés;

Et sur tous ces débris joignant leurs mains d'argile,
Étourdis des éclairs d'un instant de plaisir,
Ils croyaient échapper à cet Être immobile
Qui regarde mourir!

– Insensés! dit le sage. Heureux! dit le poète.
Et quels tristes amours as-tu donc dans le cœur,
Si le bruit du torrent te trouble et t'inquiète,
Si le vent te fait peur?

J'ai vu sous le soleil tomber bien d'autres choses
Que les feuilles des bois et l'écume des eaux,
Bien d'autres s'en aller que le parfum des roses
Et le chant des oiseaux.

Mes yeux ont contemplé des objets plus funèbres
Que Juliette morte au fond de son tombeau,

Os beijos do princípio e até os juramentos
Que dois seres mortais trocaram pela vida
Foram junto a uma planta esfolhada dos ventos
Sobre rocha puída.

E eles tomaram então, dessa breve alegria,
Por testemunha os céus, velados e mutantes;
E alguns astros sem nome, e de luz fugidia,
Que a devoram, incessantes.

Em torno, tudo é morto: a ave na folhagem,
Um inseto a seus pés, em suas mãos a flor;
A fonte ressequida, onde tremia a imagem
De seus traços sem cor.

E pondo nesse resto a sua mão sensível,
Tontos pelos clarões de uma hora de prazer,
Eles pensam escapar a este Ser impassível
Que os contempla morrer.

– Tolos! O sábio diz. – Felizes! O poeta.
E que tão triste amor reténs no pensamento,
Se a torrente a gemer te atormenta e te inquieta,
Se te dá medo o vento?

Algumas coisas, sob o sol, eu vi tombarem,
Como as folhas da mata e as espumas do mar;
E muitas outras mais também se dissiparem
Como o aroma no ar.

Também já contemplei objetos mais funestos
Que Julieta morta ao íntimo do breu;

Plus affreux que le toast à l'ange des ténèbres
Porté par Roméo.

J'ai vu ma seule amie, à jamais la plus chère,
Devenue elle-même un sépulcre blanchi,
Une tombe vivante où flottait la poussière
De notre mort chéri,

De notre pauvre amour, que, dans la nuit profonde,
Nous avions sur nos cœurs si doucement bercé!
C'était plus qu'une vie, hélas! c'était un monde
Qui s'était effacé!

Oui, jeune et belle encor, plus belle, osait-on dire,
Je l'ai vue, et ses yeux brillaient comme autrefois.
Ses lèvres s'entrouvraient, et c'était un sourire,
Et c'était une voix;

Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage,
Ces regards adorés dans les miens confondus;
Mon cœur, encor plein d'elle, errait sur son visage,
Et ne la trouvait plus.

Et pourtant j'aurais pu marcher alors vers elle,
Entourer de mes bras ce sein vide et glacé,
Et j'aurais pu crier: "Qu'as-tu fait, infidèle,
Qu'as-tu fait du passé?"

Mais non: il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris par hasard cette voix et ces yeux;
Et je laissai passer cette froide statue
En regardant les cieux.

Mais horrendos que o brinde ao anjo dos desertos
Erguido por Romeu.

Vi minha única amante, e sempre a mais amada,[7]
Transformar-se ela mesma em sepulcro absorto
Onde flutuava o pó, em tumba esbranquiçada
Do nosso caro morto,

Do nosso pobre amor, que no idílio profundo
Berçamos docemente em nosso coração.
Era mais que uma vida, ai de nós! era um mundo
Que se desfez em vão.

Eu a vi: jovem, linda, e ainda bem mais linda.
Os olhos a brilhar – como antes, como sóis.
Os lábios a se abrir – e era um sorriso ainda,
E ainda era uma voz.

Mas não mais esta voz, esta doce linguagem,
Este adorado olhar confundido com o meu.
Ainda pleno dela, eu busquei sua imagem
Que não me apareceu.

E eu avancei então em direção a ela,
Pra nos braços cingir o seu seio gelado.
E pude lhe gritar: "Que fizeste, infiel,
Que fizeste ao passado?"

Mas não: me pareceu que uma desconhecida
Assumira ao acaso essa voz e esse olhar.
E deixei que passasse essa estátua transida,
Olhando para o ar.

[7] *A mais amada:* não por ele, claro, pois que lhe era a única, e sim mais do que todas as outras ou mais por ele do que por qualquer outro.

Eh bien! ce fut sans doute une horrible misère
Que ce riant adieu d'un être inanimé.
Eh bien! qu'importe encore? O nature! ô ma mère!
En ai-je moins aimé?

La foudre maintenant peut tomber sur ma tête;
Jamais ce souvenir ne peut m'être arraché!
Comme le matelot brisé par la tempête,
Je m'y tiens attaché.

Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent;
Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,
Ni si ces vastes cieux éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent.

Je me dis seulement: "A cette heure, en ce lieu,
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle,
Et je l'emporte à Dieu!"

Por certo que isto foi uma funda tristeza,
Este ridente adeus de um ser inanimado.
E o que me importa agora? Ó santa natureza!
Tenho menos amado?

Que tombe em minha fronte um corisco letal:
A lembrança jamais me sairá da mente.
Estou, como o marujo atado a um vendaval,
Cativo, eternamente.

Não quero mais saber se os campos florirão;
Do simulacro humano, o que resultará;
Nem se estes vastos céus amanhã mostrarão
O que ocultam por lá.

Apenas digo: "Aqui, neste lugar, outrora,
Amei – e ela era bela; amou-me – e foi fatal.
Enterro este tesouro em minh'alma imortal
E a Deus entrego agora".[8]

[8] A primeira e a última estrofes apresentam rimas interpoladas; as outras, cruzadas. Para uma visão plena da vida e da obra do poeta, ver a extraordinária biografia crítica de Frank Lestringant: *Musset*. Paris, Flammarion, 1999. Coleção "Grandes Biographies", 800 págs. Agradeço a indicação à professora Ilda M. dos Santos.

Escrivaninha do poeta Olavo Bilac, conservada na Biblioteca da Academia Brasileira de Letras.

A morte de Eça de Queirós

Machado de Assis

23 de agosto de 1900.

Meu caro H. Chaves. – Que hei de eu dizer que valha esta calamidade? Para os romancistas é como se perdêssemos o melhor da família, o mais esbelto e o mais válido. E tal família não se compõe só dos que entraram com ele na vida do espírito, mas também das relíquias da outra geração e, finalmente, da flor da nova. Tal que começou pela estranheza acabou pela admiração. Os mesmos que ele haverá ferido, quando exercia a crítica direta e quotidiana, perdoaram-lhe o mal da dor pelo mel da língua, pelas novas graças que lhe deu, pelas tradições velhas que conservou, e mais a força que as uniu umas e outras, como só as une a grande arte. A arte existia, a língua existia, nem podíamos os dois povos, sem elas, guardar o patrimônio de Vieira e de Camões; mas cada passo do século renova o anterior e a cada geração cabem os seus profetas.

Machado de Assis, que recusava os direitos autorais, legados ou supostamente legados – quem trata da questão é Josué Montello – por Eça de Queirós, admirou-o. Quando lhe chegou a notícia de seu falecimento, escreveu esta página sobre o grande romancista. (*N. da Redação*)

A antiguidade consolava-se dos que morriam cedo considerando que era a sorte daqueles a quem os deuses amavam. Quando a morte encontra um Goethe ou um Voltaire, parece que esses grandes homens, na idade extrema a que chegaram, precisam de entrar na eternidade e no infinito, sem nada mais dever à terra que os ouviu e admirou. Onde ela é sem compensação é no ponto da vida em que o engenho subido ao grau sumo, como aquele Eça de Queirós, – e como o nosso querido Ferreira de Araújo, que ontem fomos levar ao cemitério – tem ainda muito que dar e perfazer. Em plena força da idade, o mal os toma e lhes tira da mão a pena que trabalha e evoca, pinta, canta, faz todos os ofícios da criação espiritual.

Por mais esperado que fosse este óbito, veio como repentino. Domício da Gama, ao transmitir-me há poucos meses um abraço de Eça, já o cria agonizante. Não sei se chegou a tempo de lhe dar o meu. Nem ele, nem Eduardo Prado, seus amigos, terão visto apagar-se de todo aquele rijo e fino espírito, mas um e outro devem contá-lo aos que deste lado falam a mesma língua, admiram os mesmos livros e estimavam o mesmo homem.

(*Outras relíquias*, 1910, pp. 91-92.)

Pobreza digna

João de Scantimburgo

Diretor da *Revista Brasileira*.

O *Jornal do Brasil* publica, diariamente, efemérides de 1893 e datas posteriores. Na última sexta-feira publicou sobre Hermes da Fonseca: presidente da República, como sucessor de Nilo Peçanha, morto havia poucos dias, não teve que fazer testamento. O único bem que possuía fora um presente de amigo, que ele doara ao filho enfermo. Exemplo edificante de dignidade, o marechal, o último da primeira República, que ocupara o mais alto cargo do regime, a Presidência.

Mas esses exemplos não são únicos. Campos Sales deixou a República sem recursos. Quando veio morar em São Paulo, em casa modesta, ia ele mesmo, de manhã, buscar o leite para o seu café. São exemplos de patriotismo, de espírito cívico. Autor, com Joaquim Murtinho, de uma solução do problema inflacionário, depois da avalanche destruidora do encilhamento.

Deodoro da Fonseca, proclamador, sem querer fazê-lo, da República, naquele 15 de novembro, também nada de valioso deixou, assim como Rodrigues Alves, Afonso Pena, Wenceslau Brás, Arthur Bernardes; Washington Luís, o do jequitibá, símbolo do PRP, seu

partido, caiu como essa árvore que cresce soberanamente na mata, e nada se lhe acusou como nada foi feito contra seus correligionários.

Outros tempos, outros homens temos tido, mas, com raras exceções, são quase todos comprometidos com a moralidade. Nada se diria contra Fernando Henrique Cardoso nem contra Luís Inácio Lula da Silva, pessoas de mãos limpas; o primeiro durante oito anos no governo não deixou um sinal, por menor que fosse, de incompatibilidade com a decência. Ao contrário. Foi decente em sua vida presidencial. Lula também deverá sê-lo, embora em seu partido haja membros suspeitos. É isso, sobre moralidade política.

Hermes da Fonseca não está só nesse modelo de pobreza. Leia-se no testamento de Olavo Bilac o que ele legou:

"Saibam quantos este público testamento virem que, no Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil novecentos e dezesseis, aos dezesseis dias do mês de maio, nesta cidade do Rio de Janeiro, em meu cartório, perante mim, Tabelião interino, compareceu Olavo Bilac, solteiro, maior, inspetor escolar aposentado da Prefeitura do Distrito Federal residente nesta cidade, em estado de saúde, e em seu perfeito juízo, do que dou fé: bem, como de ser pelo próprio conhecido das mesmas testemunhas, por ele testador me foi dito que, de sua própria e livre vontade faz este seu testamento do modo seguinte: Disse chamar-se Olavo Bilac, ser cidadão brasileiro, filho legítimo do dr. Braz Martins dos Guimarães Bilac e de d. Delfina dos Guimarães Bilac, ambos já falecidos, e ter nascido nesta cidade; que, da sua pensão no Monte-Pio Municipal na forma do regulamento em vigor, por não ter herdeiros necessários, deixa a sua irmã d. Cora Bilac Guimarães, casada com Alexandre Lambert de Souza Guimarães, a metade da referida pensão. Nomeia seus testamenteiros, em primeiro lugar Alexandre Lambert de Souza Guimarães, em segundo lugar o capitão Gregório da Fonseca e em terceiro lugar Alcides Maya, a todos os quais pede o favor de aceitarem a incumbência de sua execução, dispensando-os com sua idoneidade de quaisquer finanças ou caução para o exercício das respectivas funções. Disse por este modo ele testador fazer as disposições de sua última vontade e que quer que valham como seu testamento, o qual, tem por bom,

firme e valioso. E depois de ser este por mim lido ao testador e as testemunhas presente a todo este ato e por ele testador confirmada a sua vontade, o assinou com as testemunhas Belmiro Braga, Carlos Maul, Theófilo de Albuquerque, Manfredo Abreu e Alfredo Barreto Pereira Pinto, todos hábeis, perante mim Tabelião interino Fausto Werneck Furquim de Almeida, o escrevi, subscrevo e assino em público e raso. Em testemunho da verdade. (Estava o sinal em público.) Fausto Werneck Furquim de Almeida. Disse F.R. vinte mil réis. Olavo Bilac, Belmiro Braga, Theófilo de Albuquerque, M. Abreu. Alfredo B.P Pinto. Transladado hoje 19 de maio de 1916. E eu, Tabelião interino, a subscrevo e assino em público e raso. Em testemunho da verdade, Fausto Wernek Furkim de Almeida, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1916.

PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da Revista Brasileira, fase III (1895-1899)*, sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da* Revista*, na Travessa do Ouvidor, n. 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do* Pedagogium*, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.*

Cadeira	Patronos	Fundadores	Membros Efetivos
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Tarcísio Padilha
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Carlos Heitor Cony
04	Basílio da Gama	Aluísio Azevedo	Carlos Nejar
05	Bernardo Guimarães	Raimundo Correia	José Murilo de Carvalho
06	Casimiro de Abreu	Teixeira de Melo	Cícero Sandroni
07	Castro Alves	Valentim Magalhães	Sergio Corrêa da Costa
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	Celso Furtado
12	França Júnior	Urbano Duarte	Alfredo Bosi
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Miguel Reale
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Pe. Fernando Bastos de Ávila
16	Gregório de Matos	Araripe Júnior	Lygia Fagundes Telles
17	Hipólito da Costa	Sílvio Romero	Affonso Arinos de Mello Franco
18	João Francisco Lisboa	José Veríssimo	Arnaldo Niskier
19	Joaquim Caetano	Alcindo Guanabara	Marcos Almir Madeira
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Murilo Melo Filho
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	Ivo Pitanguy
23	José de Alencar	Machado de Assis	Zélia Gattai
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Sábato Magaldi
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinicios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Eduardo Portella
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Oscar Dias Corrêa
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Josué Montello
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélida Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Moacyr Scliar
32	Porto-Alegre	Carlos de Laet	Ariano Suassuna
33	Raul Pompéia	Domício da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	João Ubaldo Ribeiro
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	João de Scantimburgo
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Ivan Junqueira
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	Marco Maciel
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Evaristo de Moraes Filho

Composto em Monotype Centaur 12/16 pt; citações, 10.5/16 pt.