

Revista Brasileira

FASE IX

• ABRIL-MAIO-JUNHO 2020 •

ANO III • N.º 103



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS 2020

DIRETORIA

Presidente: *Marco Lucchesi*

Secretário-Geral: *Merval Pereira*

Primeiro-Secretário: *Antônio Torres*

Segundo-Secretário: *Edmar Bacha*

Tesoureiro: *José Murilo de Carvalho*

MEMBROS EFETIVOS

Affonso Arinos de Mello Franco,
Alberto da Costa e Silva, Alberto
Venancio Filho, Alfredo Bosi,
Ana Maria Machado, Antonio Carlos
Secchin, Antonio Cicero, Antônio Torres,
Arnaldo Niskier, Arno Wehling, Carlos
Diegues, Candido Mendes de Almeida,
Carlos Nejar, Celso Lafer, Cicero Sandroni,
Cleonice Serôa da Motta Berardinelli,
Domicio Proença Filho, Edmar Lisboa Bacha,
Evaldo Cabral de Mello, Evanildo Cavalcante
Bechara, Fernando Henrique Cardoso,
Geraldo Carneiro, Geraldo Holanda
Cavalcanti, Ignácio de Loyola Brandão,
João Almino, Joaquim Falcão, José Murilo de
Carvalho, José Sarney, Lygia Fagundes Telles,
Marco Lucchesi, Marco Maciel, Marcos
Vinícios Vilaça, Merval Pereira, Murilo Melo
Filho, Nélide Piñon, Paulo Coelho, Rosiska
Darcy de Oliveira, Sergio Paulo Rouanet,
Tarcísio Padilha, Zuenir Ventura.

As colaborações são solicitadas.

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

Transcrições feitas pela Secretaria Geral da ABL.

Esta *Revista* está disponível, em formato digital, no *site* www.academia.org.br/revistabrasileira.

REVISTA BRASILEIRA

DIRETOR

Cicero Sandroni

CONSELHO EDITORIAL

Arnaldo Niskier

Merval Pereira

João Almino

COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES

Alfredo Bosi

Antonio Carlos Secchin

Evaldo Cabral de Mello

PRODUÇÃO EDITORIAL

Monique Cordeiro Figueiredo Mendes

REVISÃO

Perla Serafim

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Estúdio Castellani

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Av. Presidente Wilson, 203 – 4.º andar

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20030-021

Telefones: Geral: (0xx21) 3974-2500

Setor de Publicações: (0xx21) 3974-2525

Fax: (0xx21) 2220-6695

E-mail: publicacoes@academia.org.br

site: <http://www.academia.org.br>

ISSN 0103707-2

Sumário

CICERO SANDRONI
Apresentação 7

ENSAIO

CELSO LAFER
Uma análise de percursos complementares: Antonio Candido, Helio Jaguaribe e Rubens Ricupero 9

GLAUBER DE OLIVEIRA
A Poesia de Geraldo Holanda Cavalcanti 21

ARNALDO NISKIER
Cecília Meireles e a Educação 25

ANTONIO CARLOS SECCHIN
O nome sob o nome 33

MARCOS ESTEVÃO GOMES PASCHE
Raio sobre tela: crítica de arte na poesia de Ferreira Gullar 37

LUIZ GUILHERME RIBEIRO BARBOSA
Fevereiro de 1957 – Notas para um ou dois poemas de Ferreira Gullar inéditos em livro 45

ANDREA ALMEIDA CAMPOS
Edwiges de Sá Pereira: Uma feminista vitoriana na primeira metade do século XX 59

PERON RIOS
Mário Faustino, Camões e o sopro da utopia 71

PAULO FRANCHETTI
Bandeira: vida & verso 79

SÉRGIO ALCIDES
Um pouco de Grécia na literatura nacional 91

ENTREVISTA

ALBERTO DA COSTA E SILVA 103

ANTÔNIO TORRES 113

JOÃO ALMINO 119

POESIA

WILLIAM SOARES DOS SANTOS 125

LEONARDO ANTUNES 133

MARIANA IANELLI 141

EMMANUEL SANTIAGO 159

CONTO

ANGELO DAVILA
Ladrão roubado 169

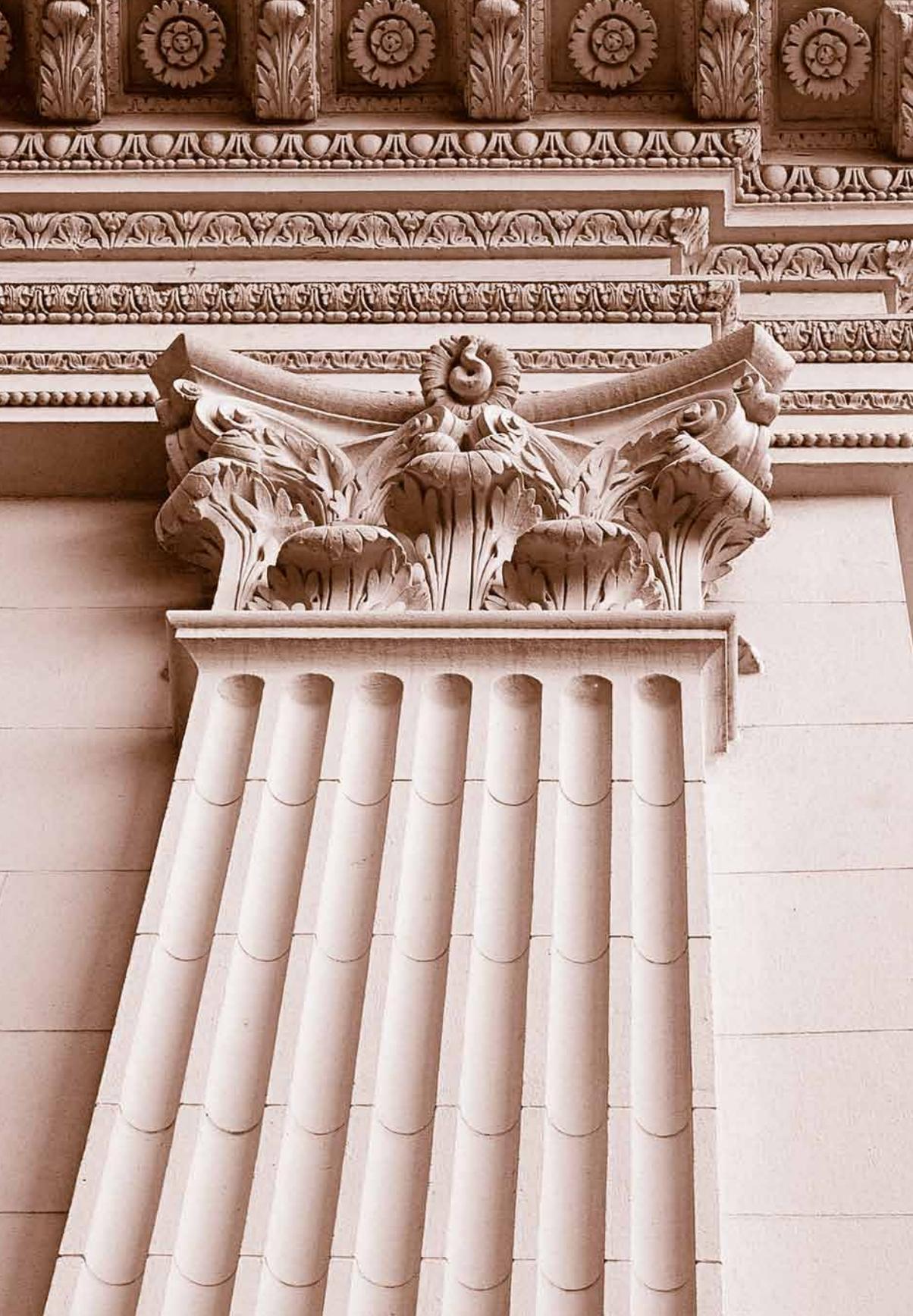
JUAN JOSÉ ARREOLA
O guarda-freios 177

LEWIS NKOSI
O preso 183

MARCOS KONDER REIS
O menino de Copacabana 195

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

MACHADO DE ASSIS



Apresentação

Cicero Sandroni

Ocupante da Cadeira 6 na Academia Brasileira de Letras.

Nesta edição n.º 103 da *Revista Brasileira*, publicamos ensaio de Celso Lafer, Cadeira 14 da ABL, ex-ministro do Exterior, jurista e pensador, sobre os problemas brasileiros: “Uma análise de percursos complementares”. Em texto límpido, Lafer estuda a obra de Antonio Candido, mestre fundamental da literatura brasileira, ao lado de análises dos ensaios do pensador Hélio Jaguaribe, 9.º ocupante da Cadeira 11 da ABL, sociólogo que liderou uma geração de intérpretes do Brasil, e de Rubens Ricupero, diplomata com vasta experiência nas lides da República e representante do Brasil na cena internacional.

Segue-se texto de Glauber de Oliveira sobre a obra do embaixador Geraldo Holanda Cavalcanti, Cadeira 29 da ABL, também poeta e ficcionista, autor de obra com estudo e tradução do *Cântico dos cânticos*.

No próximo texto, o acadêmico Arnaldo Niskier, Cadeira 18 da ABL, jornalista e educador de destaque no cenário nacional, traça mosaico luminoso sobre a humanista Cecília Meireles, tendo por base sua atuação na educação, sem esquecer a Cecília poeta, artista plástica, cronista, jornalista, conferen-

cista, integrante do grupo da Escola Nova, que revolucionou o ensino no Brasil.

Antonio Carlos Secchin, Cadeira 19 da ABL, poeta, ensaísta e historiador literário, nos oferece seu discurso como recipiendário na Academia de Ciências de Lisboa, setor de Letras, em sessão sob a presidência de Artur Anselmo, e que contou com a presença de inúmeros acadêmicos portugueses. Foi recebido por António Valdemar, que é Sócio Correspondente da Academia Brasileira de Letras.

No correr das páginas, Marcos Estevão Gomes Pasche escreve artigo em que lembra outra face da personalidade múltipla do poeta Ferreira Gullar, que foi o 7.º ocupante da Cadeira 37 da ABL: a de crítico de arte, em “Raio sobre tela: crítica de arte na poesia de Ferreira Gullar”, que cai como um raio iluminado sobre sua obra.

Ainda sobre Ferreira Gullar, Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa escreve “Fevereiro de 1957 – Notas para um ou dois poemas inéditos em livros”.

Andrea Almeida Campos assina o ensaio “Edwiges de Sá Pereira: Uma feminista vitoriana na primeira metade do século XX”.

A seguir Peron Rios escreve sobre poeta de alta cultura que nos deixou em plena juventude: “Mário Faustino, Camões e o sopro da utopia”.

Paulo Franchetti, no artigo “Bandeira: vida & verso”, aborda um poeta pedra de toque na cultura brasileira: nascido no Recife, “na Rua da Ventura/ colegial na da Soledade”, na juventude veio para o Rio, mas queria ir “pra Pasárgada”, onde era amigo do Rei.

Sérgio Alcides contribuiu com o ensaio “Um pouco de Grécia na literatura nacional”.

Nas Entrevistas, depoimentos de: Alberto da Costa e Silva (Cadeira 9 da ABL), Antonio Torres (Cadeira 23 da ABL) e João Almino (Cadeira 22 da ABL).

Na Poesia: William Soares dos Santos, Leonardo Antunes, Mariana Ianelli e Emmanuel Santiago.

Na Ficção: contos de Angelo Davila (*Ladrão roubado*), Juan José Arreola (*O guarda-freios*), Lewis Nkosi (*O preso*) e Marcos Konder Reis (*O menino de Copacabana*).

Boa Leitura.

Uma análise de percursos complementares: Antonio Candido, Helio Jaguaribe e Rubens Ricupero

Celso Lafer

Ocupante da Cadeira 14 na Academia Brasileira de Letras.

I

José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), o patriarca de nossa Independência, inaugurou uma linhagem de pensadores e homens de ação que na vida brasileira se dedicaram a refletir sobre os rumos do Brasil. Em seus múltiplos ‘projetos’ para o país, José Bonifácio, com sua envergadura de estadista, seus conhecimentos do Brasil e sua sólida formação teórica, adquirida no período em que viveu em Portugal e em centros europeus de relevo, elaborou uma visão de futuro para a nova nação. Cumpriu assim, com qualidade, uma tarefa de intelectual público no momento inicial do *nation-building* do país. Foi, aliás, o que fizeram, na Argentina do século XIX, em outro contexto e em circunstâncias diversas, Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento, e também na América Latina, a partir do Chile, Andrés Bello.

O andar da História revelou significativas imperfeições da arquitetura do Brasil. É um dado que explica a continuidade da linhagem inaugurada por José Bonifácio. Entre seus muitos sucessores, lembro Joaquim Nabuco

(1849-1910), que não só se dedicou como homem público à Abolição da escravatura, como também identificou na superação do legado da escravidão um problema fundamental, a ser superado para a efetiva retificação dos desacertos da sociedade brasileira.

O papel próprio da palavra do intelectual público voltado para articular rumos e propiciar conhecimentos com o objetivo de efetivar diretrizes necessárias para a gestão de sociedades secularizadas não é uma peculiaridade brasileira. É uma tarefa que usualmente emerge com a percepção aguda das imperfeições de uma sociedade. É a preocupação com o destino de Portugal que anima a geração de 70, no século XIX, e Antonio Sergio, no século XX.

A mensagem de Oliveira Martins, como destaca Guilherme d’Oliveira Martins,¹ seguidor de seu legado, foi, como pedagogo e homem público, abrir horizontes, afastar as ilusões do atraso e da ignorância, e possibilitar um apropriado e renovado lugar no mundo para um país de grandeza his-

¹ Cf. Martins, Guilherme d’Oliveira. *O essencial sobre Oliveira Martins*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.

tórica como Portugal, resgatando em novos moldes “o olhar mundo” lusitano dos descobrimentos de que fala Eduardo Lourenço.

Faço estas considerações preliminares para dar uma moldura geral de minha conferência. Ortega y Gasset, em *El tema de nuestro tiempo*,² apontou que toda geração tem uma sensibilidade própria que a caracteriza, independentemente de suas especificidades e diferenças. Ela se expressa em sua lida com ideias, valores e instituição que recebeu da geração que a antecedeu e no subsequente desafio de ir elaborando as características próprias de seu percurso na sensibilidade de sua perspectiva.

No Brasil da década de 1950, uma notável geração de intelectuais, com atuação no debate público, dedicou-se a pensar o país e seu futuro. Tiveram como ponto de partida o que escreveram na década de 1930, a partir de distintos olhares, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., os ‘clássicos’ das leituras do Brasil desse período.

Trata-se de uma geração que, a partir do patamar do conhecimento recebido da que a antecedeu, procurou, à sua maneira, as chaves para o entendimento e os caminhos da “ideia a realizar” das transformações da arquitetura imperfeita do país. Tem como tema compartilhado o Brasil – sua formação e seu destino político, econômico e cultural. Integram essa geração figuras eminentes como Celso Furtado, Roberto Campos, Raimundo Faoro, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Helio Jaguaribe e também Rubens Ricupero, que é de uma geração mais moça, mas cujo pensamento se vincula a figuras que acima indiquei.

² Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. 13. ed. Madri: Revista de Occidente, 1958.

Nesta conferência, vou tratar das leituras do Brasil de Antonio Candido, Helio Jaguaribe e Rubens Ricupero, cuja importância vou destacar, beneficiado pela melhor familiaridade que tenho com seus percursos, sobre os quais escrevi no correr do tempo, com um conhecimento instigado pela convergência de múltiplas afinidades e pelos afetos da amizade.

II

Antonio Candido (1918-2017) foi uma das grandes referências intelectuais do Brasil. Teve o reconhecimento de nosso mundo luso-brasileiro ao receber, em 1998, o Prêmio Camões. São de indiscutível envergadura suas contribuições para o entendimento do país, de sua literatura e do fenômeno literário.

Foi um notável professor de Teoria Literária e de Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Suas aulas eram uma obra de arte, como posso dar o testemunho de antigo aluno. Sua capacidade de discernimento de matizes e sua “paixão pelo concreto” fizeram dele um crítico literário de vertentes, sempre atento, em sua análise e juízos reflexivos, à especificidade de cada obra.

Transformou-se, no decorrer de sua existência, em uma grande presença na vida brasileira, dotada de *auctoritas*. Sua palavra, quando ele se manifestava – pois não tinha a vocação da militância política ativa –, tinha peso em função da limpidez de sua conduta ética e de seu empenho em ser justo no trato com as pessoas e das situações – uma faceta que subjaz à maneira de proceder de seu “ser socialista”.

Afonso Arinos, celebrando seus sessenta anos, qualificou-o como um grande mestre, que amadureceu no exercício de sua maestria por “uma serenidade sem frieza, uma tolerância sem concessões, uma firmeza sem rusticidade”.³

O estilo de sua prosa, em seu jogo entre ordem e movimento, é uma expressão da qualidade de sua visão, assim como, em outro registro, o coloquial de sua encantadora conversa, sempre bem temperada de ‘estórias’ e reminiscências. Disso dá testemunho nosso amigo Guilherme d’Oliveira Martins, em seu texto “Com Antonio Candido em São Paulo”.⁴

Este é um rápido esboço do perfil do autor de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (1959).⁵

O leitor português tem acesso mais fácil à diversidade da obra de Antonio Candido com a publicação por uma editora de Coimbra, em 2004, do livro *O direito à literatura e outros ensaios*.⁶ O texto “O direito à literatura”, que examinei em mais de uma oportunidade seguindo o tema arendtiano do “direito a ter direitos”, parte, em termos próprios, do princípio da igualdade e da não discriminação – ponto de partida do papel dos direitos humanos para a qualidade da convivência coletiva. Destaca a liberdade como a autonomia do aperfeiçoamento do ser humano, nela fundamentando a liberdade das manifestações

artísticas. Com sensibilidade *ex parte populi*, formula o direito *erga omnes* à literatura, embasando-o como indispensável à formação humana, pois arte e literatura são incompressíveis e não se circunscrevem às necessidades materiais. Respondem às necessidades profundas do ser. Literatura, afirma Antonio Candido, é uma atividade sem sossego. Não corrompe nem edifica. Traz livremente o que chamamos de bem e o que chamamos de mal. Humaniza em sentido profundo porque faz viver, no trato da complexidade contraditória de cada um de nós.

Falando em Portugal, não posso deixar de mencionar o último livro publicado de Antonio Candido, *O albatroz e o chinês* (2004),⁷ sobre o qual também escrevi como seu devotado admirador e amigo. Na segunda parte dele, dedica-se à análise da recepção das obras de Eça de Queiroz, Oliveira Martins e Guerra Junqueiro no Brasil. Estuda a relevante atuação cultural dos intelectuais portugueses que viveram em terras brasileiras em função do salazarismo, de muitos dos quais foi próximo, entre eles, particularmente, Jorge de Sena. Na argúcia de sua crítica de vertentes, avalia com originalidade *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queiroz, e *A brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco.

As limitações de tempo não me permitem expandir minhas considerações sobre a abrangência da obra de Antonio Candido. Vou cingir-me, porque é o pertinente para esta conferência, à já mencionada *Formação da literatura brasileira*, um livro de “sete fôlegos”, como o qualifica Roberto Schwarz.⁸

³ Franco, Afonso Arinos de Melo. “Depoimento”. In: Arinos, Afonso et al. *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 37.

⁴ In: Martins, Guilherme d’Oliveira. *Portugal: identidade e diferença – Aventuras da memória*. Lisboa: Gradiva, 2007, pp. 215-219.

⁵ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017 [1. ed.: 1959].

⁶ *Idem*. *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

⁷ *Idem*. *O albatroz e o chinês*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010 [1. ed.: 2004].

⁸ Schwarz, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 46-58.

Octavio Paz considera que as literaturas das Américas são literaturas de fundação. Nasceram da expansão do universo econômico, cultural, linguístico, demográfico, inclusive nas vertentes utópicas, da Europa e a ela se contrapõem para, na lida com as realidades concretas do Novo Mundo, ir engendrando uma tradição própria, distinta das matrizes europeias, em nosso caso, a matriz lusitana.⁹

Antonio Candido esclareceu uma face da adaptação dos padrões estéticos da Europa ao desafio das condições físicas e sociais do Novo Mundo, ao destacar que o enfrentamento da realidade nas manifestações literárias iniciais no Brasil teve como característica atribuir sentido alegórico à flora e de magia à fauna. Foi um meio de compensar a pobreza dos recursos e das realizações, transpondo-as para a escala do sonho ao dar transcendência a coisas, fatos e pessoas. Daí a predileção da poesia pela prosopopeia, isto é, a humanização da natureza que fala ao homem, cujo exemplo inaugural é a obra *Prosopopeia* (1600), de Bento Teixeira Pinto. Em suas palavras: “É como se o gigantismo e a inospitalidade da terra se acomodassem aos desejos do colonizador, que deste modo a incorpora fraternalmente ao universo dos seus sonhos”.¹⁰

A independência instigou a dimensão fundacional da literatura brasileira. Expressa, nesse sentido, como diz Antonio Candido, uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”.¹¹ Trata-se de um

fato cultural, de cariz político. Articula-se como um sistema que resulta da presença de autores mais ou menos conscientes de seu papel fundacional; de diferentes tipos de público, sem os quais uma obra não vive – é apenas uma “manifestação literária” isolada –; e das obras que se ligam umas às outras e, na variedade de seus estilos e propostas, vão se interconectando por processos de adensamento recíprocos.¹²

Os momentos decisivos da formação do sistema na periodização de Antonio Candido começam em 1750 e se estendem até 1880. Articulam-se como fruto da interação de obras com um público que começa a se formar no século XVIII. Consiste em uma síntese das tendências particularistas e universalistas que ele examina com seu domínio da literatura comparada. Daí o não provincianismo de *Formação* e a dialética de complementaridade que Antonio Candido aponta entre o Iluminismo dos neoclássicos autores do Arcadismo (por exemplo, Cláudio Manuel da Costa) e os românticos (por exemplo, Gonçalves Dias, Castro Alves, José de Alencar), os quais, tendo partido dos árcades, se beneficiaram da vocação do Romantismo para, ao afirmar as singularidades, dar voz na poesia e na prosa à proposta de autonomia da literatura brasileira. Em poucas palavras, um país independente passou a possuir uma literatura independente, com seus temas e visões do Brasil.

A concepção de um sistema, que leva em conta a relação literatura e sociedade, um dos tópicos recorrentes do percurso de Antonio Candido, é a moldura de abrangência, erudição e acuidade com a qual *Formação* estuda e analisa as obras e os autores dos momentos decisivos de sua

⁹ Paz, Octavio. “Literatura de fundación”. In: *Obras completas*. Barcelona: Círculo de Lectores; México: Fondo de Cultura Económica, 1994, v. III, pp. 43-48.

¹⁰ Candido, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 205.

¹¹ *Idem*. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 27.

¹² *Idem*, *ibid.*, p. 25.

periodização. Decorridas tantas décadas de sua publicação, esse livro e suas interpretações retêm plena atualidade para apreender o Brasil e a especificidade de sua literatura. Cabe registrar que, no *work in progress* posterior à *Formação*, Antonio Candido fez instigantes e originais análises das obras e autores que nela examinou.

Trata-se de uma grande interpretação do tema da formação do Brasil, uma das grandes preocupações, como mencionei, da geração de intelectuais públicos brasileiros que começaram a publicar na década de 1950. No entanto, em sua maioria, identificaram na formação do Brasil as raízes dos desacertos da arquitetura do país. Antonio Candido compartilha com seus companheiros de geração uma efetiva visão crítica em relação às injustiças e imperfeições da sociedade brasileira e a “ideia a realizar” de sua superação. Analisa, nesse sentido, como a consciência do subdesenvolvimento do país, na literatura brasileira a partir do decênio de 1930, expressa esteticamente múltiplos inconformismos com nossa arquitetura imperfeita.¹³ Isso, no entanto, não afetou o campo do conhecimento de que trata *Formação da literatura brasileira*, que se tornou um fato cultural consolidado e de boa qualidade, dotado da especificidade de uma autonomia própria.

Iniciação à literatura brasileira (1997)¹⁴ é uma primorosa e atualizada síntese das ideias de *Formação*, complementada com uma análise do consolidado sistema literário brasileiro, que abrange a produção dos autores e obras até a década de 1950. Nes-

sa produção, existem, a partir do paradigma representado por Machado de Assis, picos de excelência na poesia (por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto) e na prosa (por exemplo, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa), que conferem à literatura brasileira do século XX uma presença de destaque na literatura universal, mais circunscrita, no entanto, porque o português não é uma língua de circulação internacional, como no passado foi o latim e é hoje o inglês. É, no entanto, uma língua universal, como observou Fernando Pessoa, pois é capaz, em sua flexibilidade, de responder na íntegra a todas as formas de expressão possíveis.¹⁵ Guilherme de Almeida esclarece a dicotomia universal/internacional da língua comum que nos une ao afirmar, com sensibilidade de poeta, o repertório da “capacíssima língua nossa, de pequeno curso e grandes recursos, que tão bem sabe dizer, e de que tanto mal se diz”.¹⁶

III

Helio Jaguaribe (1923-2018) foi, em sua trajetória, uma personalidade generosa, solar e republicana. Representou em nosso país uma encarnação específica da razão vital ortegueana em sua dupla função de orientar nossa vida no mundo e de orientar-nos no entendimento do mundo em nossa vida, para recorrer à sua própria formulação de leitor atento da obra de Ortega y Gasset. “Compreender o nosso tempo na perspectiva do Brasil” e “compreender o Brasil

¹³ Cf. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite, op. cit.*, pp. 169-191.

¹⁴ Candido, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004 [1. ed.: 1997].

¹⁵ Cf. *A língua portuguesa*. Org. de Luiza Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 149.

¹⁶ Almeida, Guilherme de. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 98.

na perspectiva do nosso tempo” foi o lema que formulou em 1953 para a revista *Cadernos do Nosso Tempo*, que fundou e dirigiu. Daí a dialética de complementaridade entre o nacional e o universal que permeia sua leitura do Brasil, como, aliás, a de *Formação*. Tem como horizonte o conhecimento do país e a preocupação constante com a “ideia a realizar” de seu futuro.

No *cogito* de Helio, associam-se, para lembrar Hannah Arendt, o *thinking* do *logos*, na abrangente busca do entendimento das coisas, e a inquietação do *willing*, da *voluntas*, no embate com a resistenciabilidade da realidade. *Logos* e *voluntas* estão balizados por compromissos éticos, cívicos e republicanos, ou seja, há um *ethos* que baliza sua reflexão. A *vita activa* de Helio, como um intelectual público, esteve voltada com brio tanto para indicar rumos – no sentido de ‘direção’ – quanto para propiciar conhecimentos – meios para sua efetivação. Em sua obra, nas instituições que criou, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), em seus artigos e intervenções, empenhou-se em explicar e clarificar o porquê e como promover a racionalidade do desenvolvimento, tanto como processo quanto como projeto, destinado a ampliar democraticamente, com liberdade e igualdade, o poder do controle da sociedade brasileira sobre seu destino.

O impacto de Helio na opinião pública teve muito a ver com o vigor e o entusiasmo de sua razão vital, com a fulgurante inteligência de seu poder de síntese e a originalidade contagiante de suas formulações. Em poucas palavras, com seu estilo afeito à frequentação das boas letras e que, como todo estilo, como dizia Proust, expressa a qualidade de uma visão.

A obra de Helio é a mais abrangente de sua geração. Não cabe, nos limites desta exposição, examiná-la em sua amplitude, de que é um exemplo a coletânea de seus ensaios reunidos em *Brasil, mundo e homem na atualidade* (2008).¹⁷ Vou limitar-me a aspectos relevantes de sua leitura do Brasil. Não quero deixar de mencionar, no entanto, que, no campo de suas incursões de fôlego na Sociologia da História, insere-se *Um estudo crítico da História* (2001).¹⁸ Nesse ambicioso livro, estuda dezesseis civilizações principais no âmbito das quais se empenha em elucidar as facetas que levaram a sua emergência e que asseguraram e/ou comprometeram sua sustentabilidade. Subjaz a esse livro o tema recorrente do presente e do futuro do Brasil.

Também, falando em Lisboa, não quero deixar de registrar, como escreveu Alvaro Vasconcelos, o afetuoso apreço que Helio tinha pelas coisas portuguesas, de Camões ao queijo da Serra, e a importância que atribuiu à convergência cooperativa entre Portugal e Brasil no contexto renovado da redemocratização, da acessão lusitana à União Europeia, das perspectivas da lusofonia e do que isso pode oferecer para a ordem mundial.¹⁹

Helio, no mundo das ideias, foi um pensador que, por aproximações sucessivas, com empenho de *scholar*, sistematizou e desenvolveu, numa densa obra, as percepções e intuições originárias de sua

¹⁷ Jaguaribe, Helio. *Brasil, mundo e homem na atualidade*. Brasília: FUNAG, 2008.

¹⁸ *Idem*. *Um estudo crítico da História*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001.

¹⁹ Cf. Vasconcelos, Álvaro. “Brasil, Portugal e a Europa – as raízes e o projeto”. In: Alberto Venancio; Israel Klabin; Vicente Barreto (Org.). *Estudos em homenagem a Helio Jaguaribe*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2000, pp. 39-45.

razão vital. É o que ocorre com suas leituras do Brasil, que são um contínuo *work in progress*.

O nacionalismo é um dado da realidade política dos países que retêm significado e alcance que se prolongam no cenário contemporâneo. Permanece, por isso mesmo, na pauta dos desafios da teoria política, aguçado pelos impactos da era da globalização, que internalizou o mundo na vida dos países.²⁰

Helio enfrentou o tema em *O nacionalismo na atualidade brasileira* (1958),²¹ seu primeiro livro de fôlego, que teve grande repercussão no Brasil. Elaborou-o na perspectiva do país no mundo, muito atento ao papel do nacionalismo no debate político brasileiro da década de 1950, um debate que, em novos moldes, está presente na sociedade brasileira e que expressa as aspirações das condições de autonomia do país. Esse é um tema recorrente em sua leitura do Brasil.

A primeira parte do livro está dedicada à análise teórica do nacionalismo como fenômeno histórico e social e o alcance de sua *vis directiva* como rumo para o desenvolvimento do país. A segunda parte examina os problemas concretos que suscitava esse rumo, em relação à questão do petróleo, do capital estrangeiro, e conclui com uma análise da *policy* de visada estratégica, sobre os melhores caminhos da política exterior brasileira.

Nesse livro, Helio formula sua perspectiva própria do nacionalismo, à qual foi dando prosseguimento no correr de sua obra. É um nacionalismo de fins e não de meios. Não é uma afirmação autocentrada de

peculiaridades nacionais. É um meio para atingir um fim: o desenvolvimento.²² Na dialética das ideias e das posições que propõe, o nacional é o movimento dialógico da diferença que há do ser crítico em sua interação com o universal, para não se petrificar no imobilismo zelotista de um nacionalismo de meios. A dicotomia nacionalismo de fins/nacionalismo de meios deu à reflexão de Helio uma abertura intelectualmente heurística em suas análises subsequentes dos desafios do desenvolvimento e dos caminhos da inserção internacional do Brasil, como sublinhei em um texto sobre a visada de sua obra.²³

Seu livro subsequente é *Desenvolvimento econômico e desenvolvimento político* (1962).²⁴ Na primeira parte, Helio discute como se imbricam desenvolvimento econômico e organização política, identificando, no incremento da racionalidade pública, o nexos entre a vertente econômica e a política de desenvolvimento. Na segunda parte, procede a uma sintética avaliação histórica do Estado e da economia brasileira para apontar a relevância de um nacionalismo desenvolvimentista.

O inóspito clima político implantado pelo regime autoritário de 1964 para a livre discussão das ideias levou um “intelectual público” como Helio a um autoexílio nos Estados Unidos. Foi um período em que lecionou em grandes universidades americanas (Harvard, MIT, Stanford). Da experiência

²² *Idem, ibid.*, pp. 52-53.

²³ Cf. Lafer, Celso. “Zelotismo/Herodianismo na reflexão de Helio Jaguaribe”. In: Lima, Sérgio Eduardo Moreira. (Org.). *Visões da obra de Helio Jaguaribe*. Brasília: FUNAG, 2015, pp. 27-43.

²⁴ Jaguaribe, Helio. *Desenvolvimento econômico e desenvolvimento político: uma abordagem teórica e um estudo do caso brasileiro*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1969 [1. ed.: 1962].

²⁰ Cf. Canovan, Margaret. *Nationalism and Political Theory*. Cheltenham: Edward Elgar, 1996.

²¹ Jaguaribe, Helio. *O nacionalismo na atualidade brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.

intelectual dessa época, provêm *Political Development* (1973) e, subsequentemente, *Introdução ao desenvolvimento social* (1978).²⁵

Nesses dois livros, estão presentes o conhecimento da História brasileira; a política comparada; o uso sincrônico e diacrônico da experiência de outros países na análise das perspectivas brasileiras; as contribuições da ciência política norte-americana; o diálogo com os clássicos; os grandes pensadores europeus e os estudiosos latino-americanos e brasileiros. Disso resulta, no trato das mudanças, necessárias para lidar com nossa arquitetura imperfeita, uma elaborada concepção funcional-dialética das sociedades, das variáveis de participação e institucionalização de seus sistemas políticos, do papel das lideranças e das congruências ou incongruências entre o social, o econômico, o cultural e o político.

Daí, no contínuo *work in progress* da reflexão de Helio, o papel que teve o alargamento pluralista do mapa do saber da teoria e da ciência política. Daí igualmente a base de sustentação teórica das prescrições da “ideia a realizar” de seu nacionalismo de fins, que norteiam em distintas conjunturas suas inúmeras e subsequentes obras dedicadas ao desenvolvimento brasileiro, nas quais se mesclam *thinking* e *willing*. É o que dele faz, como “intelectual público” de sua geração, com rigor e vigor, um profeta da lucidez, como escrevi, analisando uma de suas obras da década de 1980.²⁶

²⁵ Jaguaribe, Helio. *Political Development: A General Theory and a Latin American Case Study*. Nova York: Harper & Row, 1973; Jaguaribe, Helio. *Introdução ao desenvolvimento social: as perspectivas liberal e marxista e os problemas da sociedade não repressiva*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

²⁶ Lafer, Celso. “Helio Jaguaribe: o profeta da lucidez”. In: *Ensaio liberais*. São Paulo: Siciliano, 1991, pp. 163-168.

Um dado da maior importância para a aspiração da autonomia de um país é seu potencial de viabilidade.²⁷ Viabilidade nacional é assim uma das categorias que, como condição do desenvolvimento político, ele examina em suas múltiplas discussões relacionadas à “nossa arquitetura imperfeita”, ao traçar rumos e apontar conhecimentos-meio, necessários para retificá-la. Corresponde ao que os ‘realistas’ qualificam, conforme observa Gelson Fonseca Jr., como um adensamento dos “fundamentos do poder nacional”.²⁸ Diz respeito a um mínimo crítico de recursos naturais e humanos, condicionados pelas exigências científico-tecnológicas de cada época, por lideranças e pelas circunstâncias históricas. É o alargamento desses fundamentos que está ao alcance do Brasil que caracteriza a visão de Helio como “intelectual público” e seu nacionalismo de fins.

O Brasil está inserido no mundo e não é uma grande potência. Por isso, o complemento da categoria de viabilidade nacional é a categoria da “permissibilidade internacional”, ou seja, o que está ao alcance ou não está ao alcance da atuação de um país nas distintas conjunturas históricas. Foi o que tornou Helio, a partir do texto pioneiro sobre política externa de *O nacionalismo na atualidade brasileira*, o patrono inaugural do estudo acadêmico das relações internacionais em nosso país.

O tema da permissibilidade subjaz ao conjunto de seus estudos reunidos em

²⁷ Cf. Jaguaribe, Helio. *Political Development*, *op. cit.*, pp. 337 e ss.

²⁸ Cf. Fonseca Jr., Gelson. “Relendo um conceito de Jaguaribe: a permissibilidade no sistema internacional”. In: Venancio, A.; Klabin, I.; Barreto, V. (Org.). *Estudos em homenagem a Helio Jaguaribe*, *op. cit.*, pp. 93 e ss.

Novo cenário internacional (1986)²⁹ e trabalhos posteriores. Estão voltados para as condições de acesso à autonomia do Brasil, que consiste em conciliar, em distintas conjunturas, uma margem significativa de autodeterminação na condução dos assuntos internos com uma apreciável capacidade de atuação internacional.

No diálogo universal/nacional, os estudos de Helio se dedicam a refletir sobre a ordem mundial, ou seja, sobre a dinâmica do funcionamento do sistema internacional, as transformações das hegemonias e o escopo da atuação dos Estados Unidos durante e após a Guerra Fria. Dedicam-se igualmente aos rumos da Diplomacia brasileira e suas opções estratégicas. Daí a relevância que atribui ao nosso entorno regional e o consequente papel da integração latino-americana, e, nesse contexto, o significado do aprofundamento do relacionamento Argentina-Brasil. Helio também atribui a devida importância à agenda ambiental e à capacitação científico-tecnológica do Brasil. Nesse sentido, não foi por acaso que assumiu a pasta da Ciência e Tecnologia no “Ministério dos notáveis” do Presidente Fernando Collor de Mello, que também integrei como chanceler, contando com seu apoio na condução da Rio-92, a grande conferência da ONU sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento.

Conheci e admirei Helio desde meus tempos de estudante. Tive o privilégio de ter sido seu amigo e com ele convivido e compartilhado muitas de suas iniciativas de intelectual público. Foi uma referência permanente e um patrono de meu percurso nas áreas de ciência política e das relações

internacionais. Integra, como Antonio Candido, o panteão de minha admiração.

Bluteau, em seu pioneiro *Vocabulário português e latino* (1728), consigna que “Repúblico é o zeloso do bem da República, o amigo do bem público”. Helio, em sua trajetória de grande intelectual público, foi paradigma de um repúblico.

IV

Rubens Ricupero (1937) está mais próximo de minha geração do que da de Antonio Candido e Helio Jaguaribe. Tem, no entanto, vínculos com a geração que o antecedeu. Basta lembrar que seu grande e recente livro que comentarei nesta conferência, *A diplomacia na construção do Brasil: 1750-2016* (2017),³⁰ traça explicitamente uma analogia com a obra de Antonio Candido. O autor aponta que, parafraseando-o, escreveu um livro sobre o desejo dos brasileiros de ter uma política externa.³¹ O ano de 1750 é também, como em Antonio Candido, o ponto de partida da formação diplomática do Brasil, mas por razões distintas. Constitui-se na data do Tratado de Madri, celebrado entre a Coroa Portuguesa e a Espanha. Foi concebido pelo secretário do rei D. João V, o brasileiro Alexandre de Gusmão, qualificado como o avô da Diplomacia brasileira e nascido em Santos, como José Bonifácio. O Tratado de Madri deu o contorno da escala continental de nosso país, que é um dos elementos identificadores de nossa presença no mundo.

Rubens tem o dom da clareza da palavra, escrita ou falada, que elucida, sem simplificações, a complexidade das coisas.

²⁹ Jaguaribe, Helio. *Novo cenário internacional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

³⁰ Ricupero, Rubens. *A diplomacia na construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Versal, 2017.

³¹ *Idem, ibid.*, p. 27.

Seu estilo dá ordem e movimento ao seu pensamento, como ensinava Buffon. A História, para Rubens, caracteriza, nos tempos longos braudelianos ou curtos das conjunturas, o teor da sensibilidade diplomática de suas percepções e avaliações, como destacou Gelson Fonseca Jr. no prefácio ao seu livro *Visões do Brasil* (1995),³² sobre o qual também escrevi na época. Daí a relevância que atribuiu à História no trato das relações internacionais. Aos seres humanos compete dar à História um sentido por meio da razão e da ação, como observa na conclusão desse livro, evocando Vico.³³ Foi o que fez em *A diplomacia na construção do Brasil*, que é uma grande leitura de nosso país e de sua arquitetura, elaborada na perspectiva organizadora da política externa.

Trata-se de uma obra única na bibliografia brasileira. Transcende o circunscrito tradicional da história diplomática, e não apenas em nosso país. Oferece uma abalizada interpretação do sentido de direção da política externa do Brasil e de seu efetivo papel na construção do país. Avalia com discernimento o movimento da pauta diplomática na trama da agenda da história política e econômica nacional. Analisa suas respectivas transformações no âmbito mais amplo das grandes mudanças da “máquina do mundo”, configuradoras do espaço de inserção internacional do Brasil desde o período colonial.

A reflexão de Rubens apura-se com a perspectiva propiciada pela análise comparativa da experiência histórica da inserção internacional de países que apresentam analogias e afinidades com o nosso. É desse

modo que o diálogo nacional/universal – a visão do Brasil e a visão do mundo – opera na reflexão de Rubens, à semelhança do que em seus respectivos campos de conhecimento fizeram Antonio Candido e Helio Jaguaribe, como sublinhei anteriormente nesta conferência.

San Tiago Dantas foi uma grande figura de intelectual e homem público do Brasil, pela qual tanto Rubens quanto Helio têm compartilhada admiração e afinidades, inclusive porque, como chanceler, ele foi o grande clarificador do recorrente alcance de uma política externa voltada para a autonomia e o desenvolvimento, que se imbricou com seu projeto nacional, com o foco no destino coletivo do país. San Tiago afirmou que “a tarefa da inteligência humana é tirar o valor das coisas da obscuridade para a luz”.³⁴ É o que faz Rubens em *A diplomacia na construção do Brasil*, que é um livro de fôlego. Foi o elaborado resultado de uma reflexão de décadas. Lastreia-se num conhecimento abrangente e multidisciplinar. Beneficia-se, no correr da interação de suas partes, das lições da experiência de quem viveu, como diplomata brasileiro de relevo, as possibilidades e os limites da atuação da política externa brasileira – uma experiência alargada tanto pelo exercício de funções públicas como a de ministro do Meio Ambiente e da Amazônia Legal e de ministro da Fazenda, quanto pelo conhecimento das especificidades do funcionamento de organizações internacionais, como secretário-geral da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD).

A sensibilidade em relação aos movimentos da História nacional e internacional

³² Cf. Fonseca Jr., Gelson. “Prefácio”. In: Ricupero, Rubens. *Visões do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 10.

³³ Ricupero, Rubens. *A diplomacia na construção do Brasil*, op. cit., p. 738.

³⁴ Dantas, San Tiago. *D. Quixote: um apólogo da alma ocidental*. Rio de Janeiro: Agir, 1948, p. 16.

confere ao livro renovada substância para a esclarecedora distinção que, há muitos anos, Rubens elaborou dos tradicionais eixos de ação diplomática brasileira: o das relações de simetria ou de relativa igualdade com os países de poder em situações internacionais comparáveis à do Brasil, como os da América Latina, e, em seu âmbito, o contexto da vizinhança que é a circunstância de nosso eu diplomático, e o das relações de assimetria ou desigualdade com as nações das quais nos separa uma diferenciação apreciável de poderio político e econômico, como foram, no século XIX, a Grã-Bretanha e, no século XX, os Estados Unidos.

Esta distinção entre os dois eixos e seus desdobramentos é uma de suas contribuições à teoria das relações internacionais e aos desafios da estratificação da ordem mundial, a partir de uma perspectiva brasileira. Ela é enriquecida no livro pela análise das múltiplas dimensões do poder, inclusive o que positivamente representou, em distintas fases da História brasileira, a Diplomacia do conhecimento e do preparo intelectual.

Nessa linha, no Império, a política externa traduziu-se, no dizer do Conselho do Estado, numa “Diplomacia inteligente, sem vaidade; franca sem indiscrição; enérgica sem arrogância”, muito ajustada às necessidades de construção da unidade do Estado nacional na lida com a Grã-Bretanha e no trato com os problemas da Questão do Prata.

Essa postura caracterizou os estadistas do Império que tiveram relevante papel diplomático, como o Visconde do Uruguai e o Visconde do Rio Branco, e profissionais da Diplomacia, como Duarte da Ponte Ribeiro, que, nos 52 anos de sua carreira no Ministério, foi decisivo na formulação da qualificada política de limites do Império.

O grande modelo da Diplomacia do conhecimento e do preparo, como explica Rubens Ricupero, na linha de seus trabalhos anteriores, foi o Barão do Rio Branco, o admirável *institution-builder* do Itamaraty e o arquiteto de sua autoridade. Na República, equacionou, por meios pacíficos, com talento e originalidade, os problemas pendentes das fronteiras do país, liberando o caminho para o que veio a ser a Diplomacia do desenvolvimento. Concebeu, nas circunstâncias da época, um válido modo de atuar do Brasil nos eixos da simetria e da assimetria. Além do mais, contribuiu de maneira decisiva para articular uma ideia do Brasil no mundo: a de um país sem ambições territoriais, em paz com seus vizinhos, confiante no Direito e no valor das soluções negociadas, empenhado em ser reconhecido como uma força de moderação a serviço da criação de um sistema internacional mais equilibrado e pacífico. Essa ideia do Brasil no mundo veio a ser, em distintas conjunturas e com variadas ênfases, uma das notas do estilo diplomático brasileiro.

Gelson Fonseca Jr., no já mencionado prefácio ao livro de 1995 de Rubens Ricupero – *Visões do Brasil* –, observa que o interlocutor subjacente dos ensaios que o integram é o próprio pensamento diplomático brasileiro, que ele, como autor, exprime, revela, muitas vezes adota e outras, sutilmente, critica. Em *A diplomacia na construção do Brasil*, a interlocução com o pensamento diplomático é explícita. Daí o interesse e o sabor de que se reveste a análise dos agentes da política exterior no correr dos tempos e a avaliação do que lograram em circunstâncias mais ou menos difíceis da vida brasileira. Nessas avaliações, o empenho de objetividade do autor não exclui a apreciação, por vezes

crítica, do encaminhamento que deram à agenda da política exterior brasileira, embaçada numa larga experiência, 'de dentro' e não 'de fora', do que é a especificidade do fazer e do operar diplomático. Da qualidade dessa experiência, dou meu testemunho nas inúmeras oportunidades que tive de com ele compartilhar desafios diplomáticos de nosso país. Entre eles, na condução da Rio-92, sua competência na negociação do capítulo financeiro da Agenda 21.

No período que se estende até 1960, as considerações têm o lastro de seu domínio de questões complexas – das tradicionais, como fronteiras, reconhecimento internacional do país, tráfico internacional de escravos, conflitos no Prata, guerra do Paraguai, às contemporâneas, como globalização, comércio internacional, multilateralismo, armas nucleares, direitos humanos, meio ambiente – e de como se imbricam na pauta nacional e internacional. No período subsequente, que se estende até o fim do governo Dilma Rousseff, elas têm a dimensão própria de quem viveu como testemunha ou agente o que se passou. Destaco o empenho de objetividade com o qual o autor analisou e avaliou as circunstâncias internas e externas, os momentos de fragilidade e os mais favoráveis que enfrentaram os que conduziram a política externa e a Diplomacia brasileiras, tanto aqueles com os quais tem maior afinidade, quanto aqueles com os quais sua sintonia é menor. Nisso incluo a serenidade com que analisou os tempos recentes das presidências Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, e os debates que suscitaram na agenda da opinião pública nacional.

Essa postura, que atribui, tanto positiva quanto negativamente, a cada um o que

é seu – clássico critério de justiça desde os romanos –, merece reconhecimento e admiração. Ela percorre as páginas de *A diplomacia na construção do Brasil (1750-2016)*, que é um livro de dedicado afeto, destituído de demagogia, pelo Brasil, e de estima pelo Itamaraty – instituição a que serviu como qualificadíssimo profissional, sabendo nela identificar, sem deslumbramentos, o que tem de positivo seu estilo de ser e de atuar.

V

Antonio Candido, Hélio Jaguaribe, Rubens Ricupero são grandes intelectuais que se dedicaram, cada um ao seu modo, a pensar o Brasil e sua formação e analisar seus caminhos a partir de uma larga visão de seus campos de conhecimento: cultura/literatura; teoria política e relações internacionais; diplomacia e política externa. Todos têm a dimensão de intelectuais públicos e há, como espero ter esclarecido, complementariedade em suas leituras do Brasil.

A visão crítica que compartilham sobre as imperfeições de nossa arquitetura está permeada, no entanto, sem demagogias cívicas, pela dedicação ao país. É o que nos anima, num momento de mais trevas do que luz no Brasil e no mundo, a seguir a admoestação de Tocqueville, em *A democracia na América*:³⁵ “*Ayons donc de l’avenir cette crainte salutaire qui fait veiller et combattre, et non cette terreur molle et oisive qui abat les coeurs et les énerve*”, ou seja, “É preciso ter em relação ao futuro o receio salutar que faz velar e combater”.

³⁵ Tocqueville, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique/ Souvenirs/ L’Ancien Régime et la Révolution*. Paris: Robert Laffont, 1986, v. II, p. 655 (IV parte, cap. VII).

A Poesia de Geraldo Holanda Cavalcanti

Glauber de Oliveira

Formado em Ciências Sociais e Filosofia (Bacharelado/Licenciatura) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Como faz bem a leitura de uma obra inteiramente. Ou, se não isso, devemos ler o máximo que seja possível de um autor. Acha-se que isso fica ratificado com a leitura da obra poética de Geraldo Holanda Cavalcanti. Corroborando o poeta e escritor colombiano Álvaro Mutis, a poesia de Geraldo Holanda Cavalcanti é varada do sentimento feminino-amoroso, notadamente no início.

Falar da obra poética que está sendo discutida é um verdadeiro mosaico de possibilidades. O autor é vário. Vário nas formas, vário nos ritmos, vário nas estéticas. Talvez seja engraçado, mas justamente por ser um autor variegado, menos temos para falar dele. Folheia-se a sua obra (na verdade se lê a mesma, toda) e o que se percebe é que se pode fazer um tumultuoso trabalho. Seja em pequeno ou grande tamanho. O fazedor destas linhas coloca-se este compromisso: leitor e admirador da obra deste membro da Academia Brasileira de Letras, a solução que encontrou foi uma solução romântica. Espera-se que possa ser de agradável leitura.

Já se falou um pouco da obra, mas é muito pouco, perto de tudo que ela contém. Deve-se lamentar não ter feito um pinçar na obra dos textos mais representativos, mas talvez isso não tenha sido de todo ruim, afinal de contas é como se ao invés de uma fatia de guloseima, se tivesse a mesma inteira. Ou seja: fartura. Logo se fica justificado pelos exageros ou faltas cometidos durante a feitura do ensaio.

Passemos a uma primeira observação importante: a presença da terra natal do poeta, especialmente (até por causa de quem escreve este ensaio), a presença da cidade de Olinda, mas também Recife, Tijipió... e já que estamos falando em cidades, cosmopolitizemos a questão, afinal de contas o poeta é um diplomata e por isso o que mais temos citados em sua obra são espaços geográficos diversos. Cidades especialmente – pode lembrar-se delas com certeza.

Foram estabelecidos três tópicos para observação da obra do autor, mas que na verdade são dois (apesar de que agora se ocorre de pensar na questão do conteúdo, sem dúvida menos importante, mas que

para autor da estirpe de quem se está falando, falar sobre conteúdo cai como uma mão à luva). Que seja permitido fazer uma digressão sobre o que é estética. Estética na verdade é tudo, inclusive o ritmo, que há de ser considerado aqui. O intuito maior da digressão é desfazer uma confusão que ficou acima estabelecida entre estética e forma. Na verdade são a mesma coisa. Reafirmando agora os blocos a serem observados na obra do autor, destacar-se-ia o ritmo, a forma (que também é o ritmo) e o conteúdo. É uma discussão muito interessante. É impossível deixar de pensar naqueles nossos críticos literários da primeira metade do século XX (Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Eduardo Friere, Otto Maria Carpeaux, Alceu Amoroso Lima, Agrippino Grieco – este um pouco mais antigo, ou até mesmo os críticos iniciais: Sílvio Romero, José Veríssimo, Arraípe Júnior, João Ribeiro... enfim a própria nata do estudo literário brasileiro). Diga-se inclusive que é difícil deixar de pensar neles por causa do escrever “ao correr da pena”. Quantos tartamudeares não são cometidos por causa do ato de escrever ao sabor da intuição? Se existem corruptelas, elas podem vir a ser ruminadas e o texto que inicialmente era só uma avaliação de uma obra, pode até ganhar caráter quase de tratado.

Falando do ritmo na obra de Geraldo Holanda Cavalcanti, este autor é muito versátil. Usa do soneto, usa das quadras, usa do verso livre, usa de rimas, usa de formas não tão comuns (há de se lembrar de um poema seu feito em dísticos com métrica bem peculiar).

Quanto ao conteúdo se fale no amor, nas lembranças internacionais (faça-se recordação à China), questões militares, políticas (a ligação ao socialismo, especialmente

ligado à Rússia, antes chamada União Soviética), além disso, demonstrando erudição, o usufruto de poetas como tema, poetas orientais e ocidentais, sua dívida a Jorge Luis Borges... enfim muito pode falar-se, o medo de quem escreve estas linhas é de se estar sendo enfadonho.

Passa-se agora para a forma propriamente dita, a estética do poeta comentado. Dir-se-ia que o autor escreve majoritariamente um texto descritivo, ele gosta de montar imagens, paisagens poéticas como se fossem quadros, de certa forma um poeta-pintor, também procura fazer contrastes psicológicos dentro dos poemas e, o que é muito significativo, não se furta às metáforas, por sinal, de lembrança, há de se destacar que talvez mais de um livro seu frequente a metaforização de forma contínua. Acha-se que se pode falar até em surrealismo.

Nome referendado pelas figuras mais importantes do Brasil e até além de nossa nação, muitos destes já falecidos, mas que só fazem dar autoridade de lápide a tudo que faz o nosso poeta e escritor (diplomata sem dúvida, não nos esqueçamos nunca)... é incrível: o fluxo de ideias corre como um rio e coisas que não foram ditas tomam a licença de serem citadas. Quem pervaga a obra de Geraldo Holanda Cavalcanti entusiasma-se com a citação dos mais diversos autores, poetas e não poetas, estrangeiros. E bem que se poderia apresentar aqui outra faceta do autor, que é a do tradutor, mas isso fica para outra ocasião. O que se quis agora foi falar do genuíno poeta. Valoroso, infenso a qualquer contrariedade e dignificando nosso país como enorme fazedor poético.

P.S. (1): uma coisa que não foi dita, não pode deixar de ter menção. Já comentada

por Álvaro Mutis na introdução à *Poesia reunida* (Ed. Bertrand Brasil, 1998), fala o autor colombiano da necessidade da leitura do *Fausto* para destrinchar o temário feminino-amoroso, já discutido no ensaio, mas quis lembrar o Fausto e seu autor, Johann Wolfgang von Goethe, para ressaltar a imagem convenientíssima para o poeta contemporâneo, que é a do poeta culto, internacional, que nos apresenta, desde o princípio, o senhor Geraldo Holanda Cavalcanti. Dir-se-ia que esse é o lema para o jovem poeta: seja culto, seja internacional. Coisa que, por sinal, Geraldo Holanda Cavalcanti já era desde cedo por sua condição de diplomata.

P.S. (2): pós-escrito de última hora. Quando ousamos falar de alguma coisa queremos ser completos por mais que sejamos

surpreendidos. Apesar disso se resolve fazer mais uma consideração. É quanto à maneira que o autor apresenta o seu texto. Há a forma pessoal, confessional, como há a forma impessoal, indireta, na terceira pessoa do singular. Acha-se importante fazer esse tipo de comentário porque muito se fala na condição superior da forma impessoal sobre a confessional. Daí, por exemplo, o motivo de, no embate entre dois grandes líricos brasileiros, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, dar-se a primazia ao último sobre o primeiro. Discussão, no mínimo, terrificante. Pelo menos neste ponto o autor resenhado trafega pelas duas margens da dicção pessoal e impessoal. E Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade também! Que discussão terrível esta de dicção! Não parece ser a mais importante para a verdadeira poesia.

Cecília Meireles e a Educação

Arnaldo Niskier

Ocupante da Cadeira 18 na Academia Brasileira de Letras. Formado em Matemática e Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É Doutor em Educação. Foi membro do Conselho Nacional de Educação. Autor de mais de cem livros. Membro da Academia Brasileira de Educação.

“Brasil melhor só pode ser um Brasil novo, refeito, reconstruído de baixo para cima, – porque, em cima, como verificaram os revolucionários, tudo está errado, corroído pela política, e não há jeito de fazer boa obra nova com material tão velho e condenado”.

CECÍLIA MEIRELES

Se o destino não me proporcionou a ventura de conviver com Cecília Meireles, uma das maiores poetisas da literatura brasileira, mais recentemente pude retornar à sua obra, graças a uma gentileza da querida amiga Nélide Piñon. Ela me presenteou com a coleção, editada pela Global, em que são reproduzidas as crônicas da autora de *Ou isso ou aquilo* especificamente sobre educação, setor ao qual se dedicou por muitos anos, com incedível afinco.

Posso confidenciar desde logo que, se não tive maior contato pessoal com Cecília, o mesmo não pode ser dito em relação à sua filha, a atriz Maria Fernanda. Tive o ensejo de aplaudi-la no teatro, inúmeras vezes, especialmente quando encenou a conhecida peça “Um bonde chamado desejo”, de Tennessee Williams. Sua interpretação foi inesquecível.

Voltando à nossa poeta, Cecília Benevides de Carvalho Meireles nasceu no bairro Rio Comprido, no Rio de Janeiro, no dia 7 de novembro de 1901. Seu pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, era funcionário do Banco do Brasil, enquanto sua mãe, Mathilde Benevides Meireles, era professora do antigo ensino primário, na rede pública. Ela não conheceu o pai, que faleceu três meses antes do seu nascimento, e, aos três anos de idade, perdeu a mãe e foi morar com a avó materna, dona Jacinta Garcia Benevides, uma portuguesa da Ilha de São Miguel, nos Açores.

A fatalidade marcou profundamente a vida de Cecília Meireles, como registrou o Acadêmico Murilo Melo Filho, em artigo publicado na imprensa:

Desde criança, viu-se marcada pela morte: seu pai morrera quando ela ainda estava no ventre materno. E perdera sua mãe três anos depois. Foi uma órfã praticamente completa, íntima da morte desde a sua gestação, cujas histórias narradas talvez lhe tenham produzido o influxo ibérico, lusitano, espanhol, ilhéu e oceânico. Sua infância foi perseguida pela orfandade, que influenciaria toda a sua obra poética. Seria escolhida por essa fatalidade até

mesmo no casamento com o ilustrador português Correia Dias – pai de suas três filhas Marias (Matilde, Elvira e Fernanda) –, que se suicidaria logo em seguida.

Sua formação escolar foi bem simples, mas já denotava o futuro brilhante que teria. O antigo primário foi na Escola Municipal Estácio de Sá, onde teve a honra de receber do poeta Olavo Bilac uma medalha de ouro pelo desempenho exemplar, por ocasião da conclusão do curso, em 1910. Formou-se em 1917 na Escola Normal do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, aos 16 anos de idade, sob os auspícios de professores renomados, como o poeta Osório Duque Estrada, o historiador Basílio de Magalhães e a escritora Alexina Magalhães Pinto. Em 1918, Cecília Meireles começou a dar aula no antigo curso primário da Escola Pública Deodoro, na Glória, como professora adjunta. Depois, em 1920, fez parte da turma de desenho da Escola Normal do Distrito Federal.

O surgimento da poeta

O mercado editorial saudou o aparecimento da obra de Cecília Meireles com alegria e entusiasmo. Aos 18 anos, lançou o primeiro livro de poemas, *Espectros* (1919). O segundo, *Nunca mais*, saiu em 1923, logo após a Semana de Arte moderna de 1922. Depois, vieram dezenas de livros, que se tornaram clássicos da literatura brasileira, dos quais podemos citar: *Mar absoluto*, *Problemas de literatura infantil*, *Doze noturnos de Holanda* e o *Aeronauta*, *Romanceiro da Inconfidência*, *Poemas escritos na Índia*, *Batuque*, *Canções*, *Giroflê*, *Giroflá*, *Romance de Santa Cecília*, *A rosa*, *Obra poética*, *Metal Rosicler*, *Poemas de Israel*, *Antologia poética*, *Solombra*, *Olhinhos*

de gato, *Ou isto ou aquilo* e *Escolha o seu sonho*. O saudoso Afrânio Coutinho assim celebrou a obra da poeta:

Poucos poetas brasileiros terão sido coroados do êxito de Cecília Meireles, como prova se haverem esgotados rapidamente todos os seus livros. Por outro lado, raros terão, como ela, tão unânime consagração por parte da crítica.

Baseados nas suas primeiras obras, alguns estudiosos tentaram classificar o seu estilo como simbolismo, enquanto outros definiram como modernismo, mais diretamente ligado à segunda fase do movimento. Há especialistas que enxergam romantismo e até parnasianismo. Digamos que é até um pouco temeroso entrar nessa seara de definições, pois ela sempre foi avessa a essas tentativas. Nos anos 1950, por exemplo, em entrevista ao jornal *A Gazeta*, ela dava o seguinte conselho aos jovens poetas: “Nunca se filiem a nenhuma escola literária: escola é uma prisão”.

Existe outro exemplo que confirma esse pensamento. Numa carta enviada a Augusto Meyer, em 1930, Cecília Meireles afirmou:

Eu vivo muito afastada de todos os grupos literários porque no Rio, em geral, não há nada mais em desacordo com uma alma de artista que a alma dos artistas.

Certa vez, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade assim definiu a personalidade de Cecília Meireles:

Há uma graça fluida nos comentários que ela vai tecendo à margem da confusão, dos tiques, dos equívocos, dos absurdos da vida cotidiana. Em vez de censura, o sorriso reticente, mas suave, de ironia sem amargor. Sorriso de pena pelos que não sabem ver e conviver, perturbando a vida geral.

Em 1938, seu livro *Viagem* foi o vencedor do Prêmio Olavo Bilac de poesias, da Academia Brasileira de Letras. O escritor Cassiano Ricardo, que presidiu a comissão julgadora, e foi o autor do parecer que indicou, dentre as 29 inscritas, a obra vencedora, assim definiu a autora:

Cecília Meireles não se limita a ser um poeta, mas um pensador também, não só um poeta, mas um artista compenetrado dos mais sutis valores que soube criar e que nem todos terão a agudeza de espírito e de sensibilidade para compreender. (...) Cecília Meireles realiza dois passeios, um às fontes puras e tradicionais do sentimento no momento em que todos fazem no intelectualismo, e outro, ao clássico, na desordem do mundo atual. O resultado desses dois passeios é um brinde ao leitor.

Numa segunda oportunidade, Cecília Meireles foi homenageada pela Academia Brasileira de Letras. Em setembro de 1964, ela foi contemplada com o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. Mas não teve tempo de receber a principal láurea da ABL, porque faleceu no dia 9 de dezembro de 1964, aos 63 anos. Diante da fatalidade, a premiação foi feita *post mortem*.

Cecília e a Escola Nova

Embora tenha ficado famosa pela grande obra na área de poesia, a ligação de Cecília Meireles com a educação é uma das histórias mais bonitas da literatura brasileira. Afinal, ela sempre foi a favor da autonomia dos estudantes e também do direito de todos a uma educação de qualidade. Tudo começou em 1929, por ocasião da defesa de sua tese, “O Espírito Vitorioso”, para a cátedra de literatura brasileira da

Escola Normal do Distrito Federal, quando preconizou a liberdade individual e a modernização do ensino no Brasil. Ela acabou desclassificada (ficou em segundo lugar), perdendo para o concorrente que defendia a manutenção da concepção pedagógica reinante naquele período. Faziam parte da banca de examinadores, Alceu Amoroso Lima, Antenor Nascentes, Coelho Neto e Nestor Victor.

Entre 1930 e 1933, Cecília Meireles passou a assinar, no jornal *Diário de Notícias*, a “Página de Educação”, e também uma coluna, “Comentários”. O Brasil começou a conhecer, naquele momento, o outro lado da poeta. Nesse espaço conquistado na imprensa, passou a lutar pela reforma educacional, aproveitando sua ligação com Fernando de Azevedo. As crônicas defendiam os ideais da Escola Nova, um movimento que reivindicava a renovação do ensino, e que tinha a inspiração nos pensamentos do filósofo norte-americano John Dewey e do psicólogo suíço Édouard Claparède.

As opiniões dos educadores Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira, pregando principalmente a universalização da escola pública, laica e gratuita, haviam sido responsáveis pelas reformas educacionais ocorridas nos estados e no então Distrito Federal (Rio de Janeiro), na década anterior e no início dos anos 1930. Cecília Meireles assumia no jornal o papel de porta-voz do movimento. Além de divulgar as obras de Dewey e Claparède, ela fazia entrevistas com personalidades e publicava pensamentos dos ingleses William Kilpatrick e Pierre Bovet, dos suíços Jean Piaget, Jean Jacques Rousseau, Adolphe Ferrière e Johann Pestalozzi, dos franceses Gustave Flaubert,

Émile Durkheim e Michel de Montaigne, dos alemães Friedrich Fröbel, Johann Friedrich Herbart e Georg Kerschensteiner, do belga Ovide Decroly, da italiana Maria Montessori, da sueca Ellen Key e do indiano Mahatma Gandhi, entre outros.

Teve grande repercussão, em 1930, a entrevista feita com o psicólogo suíço Édouard Claparède, famoso por seus estudos nas áreas da psicologia infantil, pedagogia e formação da memória, quando o especialista esteve no Brasil, a convite da Associação Brasileira de Educação (ABE). Outro assunto que mereceu grande destaque ocorreu em 1931, quando Cecília Meireles conversou com a pintora suíça Louise Artus-Perrelet, autora do livro *O desenho a serviço da educação*, baseado nas concepções de John Dewey. Na época, a artista estava trabalhando no Brasil, para o governo de Minas Gerais.

O sucesso das crônicas

Na efervescência dos anos 1930 e 1940, Cecília Meireles captou todos os problemas que afetavam os sistemas de ensino no Brasil e procurou apontar possíveis soluções, baseadas na Escola Nova. Para Leodegário A. de Azevedo Filho, que organizou o livro *Cecília Meireles – Crônicas de educação*, em cinco volumes, para a Editora Global, a poeta brasileira assumiu de fato a defesa da educação e da cultura brasileiras, e em nenhum momento poupou críticas aos poderosos:

Em síntese, na raiz do pensamento de Cecília Meireles pode-se depreender a sua convicção humanística, sempre preocupada com a formação (não apenas a informação) do educando. Escreveu maravilhosos livros de literatura infantil, em prosa e verso, visando

à educação integral da criança; e escreveu vibrantes crônicas em defesa da renovação da escola brasileira, em todos os níveis e em todos os graus. No seu ideário pedagógico, como peças de um jogo de xadrez estruturalmente dispostas, de modo claro e inequívoco se nos deparam as linhas mestras do seu pensamento, a partir do respeito à personalidade do aluno, em todas as fases de sua formação e em todas as idades do seu crescimento e desenvolvimento.

Os temas abordados por Cecília Meireles eram variados, e todos tinham a mesma importância para ela, pois, no final, relacionavam-se com a questão educacional. Destacamos alguns dos assuntos que mereceram sua preocupação: conceitos de vida, liberdade, cooperação, valor educativo das viagens, amor à natureza, valorização do trabalho, leitura dos jornais, universalismo, história da educação, cinema e educação, Escola Normal, Escola Nova, escola pública, educação urbana, educação rural, teatro e educação, educação e turismo, atividades culturais, educação artística, desenhos infantis, e outros. Nada melhor do que uma declaração da própria Cecília Meireles para definir o seu trabalho na imprensa:

A Nova Educação tem, principalmente, essa vantagem: de não se dirigir apenas à escola, à criança e ao professor. Ela atua sobre a família, a sociedade, o povo, a administração. Ela está onde está a vida humana, defendendo-a, justamente, dos agravos que sobre ela deixam cair os homens que se converteram em fantoches, movidos por interesses inferiores, esquecidos das altas qualidades e dos nobres desígnios que definem a humanidade, na sua expressão total.

Uma das crônicas mais comentadas, “Professores e pais”, foi publicada em 16 de setembro de 1930, quando afirmou:

“A educação moderna, para ser uma realidade viva, depende do entendimento de professores e pais, de modo que a obra da escola e do lar se unifique numa comum intenção”.

Uma década depois da primeira experiência, no jornal *Diário de Notícias*, Cecília Meireles retornou ao seu ofício de jornalista especializada em educação. De 1941 a 1942 assinou a coluna “Professores e estudantes”, publicada no jornal *A Manhã*, dirigido por Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, cuja linha editorial era simpática ao Estado Novo, implantado em 1937. Na redação do diário havia uma constelação de mestres da literatura. Além dos três já citados, também trabalhavam no local Múcio Leão e Ribeiro Couto, com apoio dos colaboradores Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Oliveira Vianna e Vinícius de Moraes.

Dessa vez, os tempos mudaram e a orientação era outra. A polêmica que levou à criação do Manifesto dos Pioneiros não mais existia, e havia a recomendação de que não escrevesse nada sobre política em sua coluna. Cecília Meireles, então, privilegiou, nessa nova fase, algumas temáticas diferentes, como literatura infantil, turismo, poesia, questões relacionadas à infância e principalmente folclore. Apesar de o Estado Novo ser um regime de exceção, com certeza, a poeta enxergou na nova tarefa uma oportunidade para lutar e divulgar as suas ideias na defesa de políticas públicas focadas na educação e na cultura. É claro que, a todo momento, os assuntos abordados por ela teriam alguma ligação com a questão da educação. Na sua primeira coluna, por exemplo, tocou na questão diretamente, mas de forma universal, levando-se em

conta que estávamos vivendo naquele período o caos da Segunda Guerra Mundial:

Um país novo, mas de intensa capacidade evolutiva, como o Brasil, não pode deixar de se instruir com as experiências já verificadas em outros pontos da terra – para aproveitar com os bons exemplos de umas, e acautelar-se dos desastres de outras. (...) Como os ideais são as forças inspiradoras da educação, resulta que o mundo se encontra em pleno caos, nessa matéria.

Manifesto dos Pioneiros

Deve-se dar destaque especial a um momento do país em que se reuniram especialistas para elaborar o famoso “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova”, em 1932, com a participação de Cecília Meireles. Redigido por Fernando de Azevedo, contou com a assinatura de 26 especialistas, entre os quais o pai do acadêmico Alberto Venancio Filho, criando uma base filossófica que se estendeu ao longo do tempo. O manifesto denunciou, em plena Era Vargas, que a oportunidade de acesso à educação era privilégio de poucos. Foi um movimento renovador, que abordou questões como laicidade, gratuidade, obrigatoriedade e coeducação, tentando colocar todos no mesmo pé de igualdade, como direitos do indivíduo, considerando o que já ocorria em nações mais desenvolvidas.

A educação nova deveria ter como fundamento a descentralização administrativa, levando a todos uma educação espontânea, alegre e fecunda, em íntima conexão com a região e a comunidade. O objetivo só poderia ser alcançado se houvesse uma mudança radical e profunda. Isso tudo deve ser pensado à luz dos quase 90 anos decorridos desde a divulgação do Manifesto.

Seria um apelo à criatividade do aluno, desde o jardim de infância até a Universidade, esta então voltada exclusivamente para as profissões liberais (engenharia, medicina e direito), quando era necessário alargar horizontes científicos e culturais, como se pede ainda hoje.

Criticou-se a falta de preparação profissional dos professores, apelando-se para a verticalidade e a cultura, o que só seria possível obter se os estudos fossem feitos em nível superior. Os primeiros frutos das ideias pregadas no manifesto surgiram, logo a seguir, sobretudo nas reformas do ensino no Distrito Federal durante a administração de Pedro Ernesto Batista, que contou com o precioso auxílio de Anísio Teixeira e, em 1934 e 1935, na fundação das Universidades de São Paulo e do Distrito Federal, respectivamente.

Além de Cecília Meireles e de Fernando de Azevedo, também assinaram o documento outros 24 educadores, dos quais destacamos: Afrânio Peixoto, Sampaio Dória, Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Roquete Pinto, Almeida Júnior, Hermes Lima, Francisco Venancio Filho, Edgar Sussekind de Mendonça, Pascoal Leme e Raul Gomes.

Biblioteca infantil

Outra marca da trajetória como poeta educadora foi a inauguração, em 15 de agosto de 1934, da Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco, em Botafogo, a primeira biblioteca pública infantil brasileira. Durante a gestão de Anísio Teixeira à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, Cecília Meireles coordenou a criação do espaço, que era muito frequentado por estudantes de escolas públicas.

O sucesso foi tão grande que os especialistas consideram que a biblioteca funcionou, na verdade, como um centro de cultura infantil, por disponibilizar para o público diversas atividades paralelas, como jogos, música, cinema, cartografia, pintura, desenho e outras. Em uma de suas crônicas, Cecília Meireles afirmava:

A criança não é um boneco, cujas habilidades ou inabilidades se exploram. É uma criatura humana com todas as forças e fraquezas, todas as possibilidades de evolução e involução inerentes à condição humana. Por isso mesmo são condenáveis todas as atitudes que a rebaixem, ou que lhe estorvem o seu normal desenvolvimento.

Durante essa experiência, a poeta educadora pôs em prática muitas mensagens contidas em sua produção poética, onde o lúdico e as brincadeiras predominam. Quem não se emociona com os poemas “Ou isto ou aquilo”, “O menino azul”, “A chácara do Chico Bolacha”, “Colar de Carolina”, “A bailarina”, “Leilão de jardim” ou “Jogo de bola”? Com certeza, a inspiração de Cecília Meireles veio das referências que tinha em relação às formas de divertimento das crianças, destacando a força do imaginário infantil para enfrentar as situações do cotidiano. Ela sempre deixou bem claro o seu desejo de potencializar as qualidades das crianças:

Quando nos aproximamos do mundo infantil, o primeiro cuidado que devemos ter é o de agir de tal modo, que entre nós e as crianças se estabeleça uma ponte de absoluta confiança, por onde possamos ir até elas, e elas, por sua vez, sejam capazes de vir até nós.

Depois de quatro anos de existência, a biblioteca fechou as portas, em 19 de

outubro de 1937, durante a vigência do Estado Novo. O motivo? Seria cômico se não fosse trágico: houve uma denúncia de que havia no acervo da biblioteca um livro de conotações comunistas. Simplesmente, o livro em questão era *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain. Cecília Meireles ainda argumentou que a obra era um clássico da literatura infantil mundial, usado em muitos países, inclusive nos Estados Unidos, Inglaterra, Itália e França. Mesmo assim, não teve jeito e a biblioteca foi fechada. Dizem que os livros foram levados para a Escola Minas Gerais, na Urca. O endereço passou a abrigar uma repartição ligada à cobrança de impostos. Posteriormente, ficou abandonado, até, finalmente, ser demolido, em 1952, durante a construção do Túnel do Pasmado. Apesar da breve duração, o empreendimento foi pioneiro e é considerado a semente da criação das bibliotecas públicas e, também, das infantis, que surgiram a partir daquele período.

Conclusão

Cecília Meireles, em sua época, sempre valorizou o magistério, o qual considerava um sacerdócio. Infelizmente, por falta de estímulos, a profissão segue numa nítida tendência decrescente, sem nenhuma perspectiva oficial de estancar este processo, consequentemente revertê-lo o mais breve possível. Ela admirava os professores dedicados, que colocavam como objetivo o atendimento a seus alunos. Hoje, o exercício do magistério é considerado uma profissão como outra qualquer, e temos o grande desafio de levar educação de qualidade para regiões pouco assistidas. O grande obstáculo é a falta de mentalidade, de

vontade política. Ainda temos milhões de analfabetos.

As ideias sobre educação de Cecília Meireles, com destaque para as suas *Crônicas de educação*, proporcionam a mesma emoção que sentimos ao ler a sua obra poética. Defensora permanente dos ideais de uma nova educação e pelos direitos das crianças e dos jovens a uma educação de qualidade, ela sempre lutou pelo futuro dos nossos estudantes, criticou, de forma contundente, os políticos e especialistas que se perdiam em leis e teorias, sem traçarem, efetivamente, um plano nacional de educação. Destacamos, ainda, que uma de suas maiores preocupações era com a formação dos professores. Segundo ela, a vocação, os sonhos e os ideais eram colocados de lado, diante da dura realidade que teriam que enfrentar, sem uma base sólida de conhecimentos e, ainda, praticando uma educação desvinculada da realidade dos alunos e da sociedade como um todo.

Cecília Meireles percorreu sobre todos os temas educacionais possíveis: métodos, especialistas, professores, livros, arte, leis, reformas, crianças, adolescentes, política, liberdade, escola, literatura infantil, educação comparada (com as suas viagens) e a importância da família. Como sempre dizia: *“Tudo, em suma, é sempre uma questão de educação”*. Colocar as crianças em destaque, como o centro de todo o processo educativo, é um outro ponto enfatizado em sua obra. Poeticamente, como educadora, afirmava que elas deveriam ser o foco das atenções, do estudo dos professores, que deveriam compreendê-las integralmente: *“Escola não é um edifício, não é um corpo docente. Escola é um conjunto de crianças”*.

Referências

FILHO, Leodegário A. de Azevedo (Org.). *Cecília Meireles – Crônicas de educação*. Vol. 1 a 5, Rio de Janeiro: Editora Global, 2017.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. “No centenário de Cecília Meireles”. *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras, número 28, fase VII, julho-agosto-setembro de 2001, ano VII.

FILHO, Murilo Melo. “Cecília Meireles – Deusa e poeta”. *Jornal do Brasil*, 17/08/2005.

NISKIER, Arnaldo. “Cecília Meireles – A Educadora”. *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras, número 32, fase VII, julho-agosto-setembro de 2002, ano VIII.

TELLES, Lygia Fagundes. “Cecília Meireles da minha juventude”. Ciclo de conferências. Centenário do Nascimento de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 21 de agosto de 2001 (mimeo).

O nome sob o nome

Antonio Carlos Secchin

Ocupante da Cadeira 19 na Academia Brasileira de Letras. É Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982). Professor de Literatura Brasileira das Universidades de Bordeaux (1975-1979), Roma (1985), Rennes (1991), Mérida (1999), Paris III-Sorbonne Nouvelle (2009) e da Faculdade de Letras da UFRJ.

Alegria de ingressar na Academia das Ciências de Lisboa só não supera a honra que sinto por ter sido eleito para esta bicentenária instituição.

Agradeço aos senhores Acadêmicos o acolhimento unânime a meu nome; ao Presidente Artur Anselmo, a António Valdemar, pela proposição da candidatura e pelo generoso discurso de recepção, ao Embaixador do Brasil em Portugal, Senhor Luís Alberto Figueiredo Machado; a Joaquim Falcão, confrade eleito, em representação da Academia Brasileira de Letras (ABL), e sua esposa Vivianne Falcão; ao escritor Fabio Coutinho, presidente da ANE, Associação Nacional de Escritores, aqui presente no esteio de uma amizade quase cinquentenária; aos romancistas Teolinda Gersão e Jorge Reis-Sá, responsável pelo lançamento, em Portugal, da edição de minha poesia reunida; ao historiador Rui Lourido, coordenador cultural da UCCLA, União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa. Agradeço a todos os demais amigos que vieram abrilhantar, com seu prestígio e presença, esta cerimônia, que simboliza, também, o prestígio da cultura e da língua portuguesa, da qual somos fiéis servidores.

Seria impossível, nos limites de um breve discurso, esgotar a rememoração dos numerosos laços que me ligam a Portugal, a começar pelos de sangue: no lado materno, minha ascendência é integralmente lusa, pelo avô, José Fuzeira, natural de Redondo, no distrito de Évora, e pela avó, Átala de Lemos Fuzeira, filha de portugueses. Graças a essa ascendência, está em curso, nas tramitações finais, meu processo de obtenção da cidadania portuguesa.

Meu avô era homem intensamente espiritualizado. Em 1969, quando eu sequer iniciara os estudos universitários, meu pai, Sives Secchin, revelou-me anedota familiar. Contou que, ao visitar-me recém-nascido, José Fuzeira saiu do quarto aos prantos. Meu pai, preocupado, indagou-lhe o que ocorria. Respondeu que se emocionara porque, num átimo, visionara toda minha existência. Sives quis saber o que José antevira, e o avô comentou: “Vi tudo. Fique tranquilo. Ele será escritor”. Portanto, até hoje não sei se sou escritor por vocação ou apenas para obedecer à sinalização persuasiva de meu ancestral.

José também foi poeta, autor de singelo livrinho, *Trovas de sombra e luz*, o que,

em meus arroubos afetivos da adolescência, era motivo suficiente para equipará-lo a Camões, figura, aliás, de sua extremada veneração. Não era afeito ao Modernismo, e por isso desconfio de que, no episódio com o recém-nascido, algumas de suas lágrimas possam ter sido vertidas pelo conhecimento premonitório da literatura que viria a ser praticada pelo neto.

Aos 14 anos, ouvi de um primo pouco mais velho ardilosa pergunta: “Sabe quem são os três maiores poetas portugueses?”. Ele próprio respondeu: “Camões, Antero de Quental e...”. Na sequência, para compor o triunvirato, eu aguardava, claro, o nome de José Fuzeira, nosso comum avô. Mas, para minha surpresa e decepção, eis que o primo arrematou: “Fernando Pessoa”. Quem seria esse intruso, esse usurpador da láurea que eu julgava de direito pertencente ao querido Fuzeira?

Em pouco tempo, descobri a obra do tal terceiro poeta, e minhas manifestações iniciais de sanguíneo ciúme logo transformaram-se em gestos de permanente devoção. De meu livro de estreia, *Ária de estação*, que publiquei aos 21 anos, consta o poema “A Fernando Pessoa”, que transcrevo:

*Ser é corrigir o que se foi,
e pensar o passado na garganta do amanhã.
É crisar o sono dos infantes,
com seus braços de inventar as buscas
em caminhos doidos e distantes.
É caminhar entre o porto e a lenda
de um tempo arremessado contra o mar.
Domar o leme das nuvens, onde mora
o mito, a glória, de um deus a naufragar.¹*

Em 1973, no meu último ano de graduação na Faculdade de Letras da Universidade

Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), outro fato aproximou-me ainda mais do mundo português. Fui convidado pela professora Cleonice Berardinelli para atuar como monitor de literatura portuguesa. Meu trabalho consistia em auxiliar os professores em levantamentos bibliográficos e demais pesquisas para o preparo de aulas e, eventualmente, até ministrá-las, sob a orientação de um docente. Tratava-se, a rigor, de uma espécie de estágio preparatório para o exercício efetivo do magistério superior. A bolsa de monitoria era reservada a contingente bem restrito de estudantes.

Tudo levava a crer, portanto, que eu desenvolveria carreira universitária no campo das letras lusas, não fosse o convite, dois anos depois, do prof. Afrânio Coutinho, para que eu substituísse uma professora de literatura brasileira, que solicitara licença por motivo médico. Esse inesperado convite reorientou meu caminho profissional. A partir daí, então, consolidou-se o vínculo efetivo com as letras brasileiras, sem, todavia, jamais esgarçar-se o vínculo afetivo com as letras lusitanas.

Já no mestrado, eu, que tivera o privilégio de assistir ao derradeiro curso de Cleonice em nível de graduação, fui novamente seu aluno, apresentando trabalho final sobre a “Dobrada à moda do Porto”, de Álvaro de Campos. Elaborei um ensaio que acabou sendo estampado em publicação italiana dedicada ao escritor.

Em fins de 1975, comecei a trabalhar como leitor na Universidade de Bordeaux, onde permaneci por quase quatro anos. Responsável pela área de cultura, história e literatura brasileiras, frustrava-me o fato de eu não poder divulgar Fernando Pessoa, ainda mais porque, na França, à época, seu nome ainda padecia de escassa circulação. Recorri, então, a um estratagema: consegui incluir

¹ A Fernando Pessoa. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Desdizer*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2017. p. 17.

em minhas aulas a poesia de Pessoa, sob a alegação de que, como Ricardo Reis passara bastante tempo no Brasil, o poeta, assim, não deixava de ser parcialmente “brasileiro”.

De volta ao Rio de Janeiro, tornei-me professor titular de literatura brasileira, em 1993. Entre os cinco membros da banca examinadora, dois eram renomados catedráticos de literatura portuguesa: Massaud Moisés, da Universidade de São Paulo (USP), e, em novo encontro, Cleonice Berardinelli. Ao cabo do concurso, ofertei à mestra a fotocópia de uma prova que eu fizera num exame de graduação, no longínquo ano de 1971. Além de então haver-me concedido nota elevada, Cleonice profetizara, em comentário manuscrito à margem do texto, uma frutífera carreira nas Letras para aquele jovem estudante.

Como veem, não posso me queixar de profecias portuguesas, desde o berço, com meu avô Fuzeira, até a juventude, com a professora Cleonice. Hoje, de bom grado acolho quaisquer palavras benfazejas que algum amigo queira emitir a respeito de meu futuro, desde que esse amigo seja português ou vinculado a Portugal, porque, nesses casos, já percebi que as profecias se concretizam.

Para não entediar-vos além do mínimo protocolar, cuido agora de sintetizar outras marcas da forte presença portuguesa em minha trajetória. Integro três conselhos editoriais lusitanos ou luso-brasileiros, dois deles nos Estados Unidos, um no Brasil. Participei dez vezes do júri do Prêmio Portugal Telecom de Literatura, e cinco vezes do júri do Prêmio Camões, nas ocasiões em que saíram vencedores Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar, Manuel António Pina, Alberto da Costa e Silva e Hélia Correia. Há três anos faço parte, como representante de meu país, da comissão julgadora do Prêmio Literário da União das Cidades

Capitais de Língua Portuguesa, “Novos talentos, novas obras em língua portuguesa”, que arregimenta centenas de concorrentes de toda a lusofonia. Efetuei mais de duas dezenas de palestras sobre temas de língua e literatura portuguesas, ou sobre as relações culturais entre Portugal e o Brasil. Entre elas, cito “O enigma M. de A.”, que proferi nesta Casa há um decênio; o discurso de recepção na ABL, em 2009, ao sócio correspondente Arnaldo Saraiva; e ainda “João Cabral: a literatura brasileira e algum Portugal”, na Universidade de Coimbra, em 2011.

Também sou grato ao Instituto Camões e à Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, que, em 1995, receberam-me na condição de professor convidado. Grato igualmente à Fundação Calouste Gulbenkian, pelo apoio a um magnífico projeto de coedição celebrado entre a Glaciar e a ABL, e ao *Jornal de Letras*, na pessoa de seu diretor, o intímido poeta e jornalista José Carlos de Vasconcelos, que, em 2015, publicou nesse periódico minha “Autobiografia desautorizada”.

No início deste discurso, apresentei os versos que, aos 20 anos, escrevera em homenagem a Pessoa. Gostaria de concluir a elocução com a leitura de poema recente, em que o vate também é citado, unindo assim, através de Pessoa, os laços de minha existência e de meus versos. Aliás, do livro *Desdizer*, poesia reunida, a ser lançado amanhã, dia 11 de maio, na Biblioteca da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, constam dois textos que se reportam a grandes autores portugueses. Um dialoga com Eugénio de Andrade, a quem visitei no Porto. O outro convoca Pessoa (Pessoa não cessa de ser um outro), cujo nome comparece na primeira estrofe do primeiro poema do novo livro. A peça se intitula “Na antessala”, e

aspira a ser um cartão de visitas da obra em sua totalidade. Leio-a:

*Espalhei dezoito heterônimos
em ruas do Rio e Lisboa.*

*Todos eles, se reunidos,
não valem um só de Pessoa.*

*Trancafiei-me num mosteiro,
esperando de Deus um dom.
O que Ele me deu foi pastiche
da poesia de Drummond.*

*Ressoa na minha gaveta
um comício de versos reles.
Em coro parecem dizer:
Não somos Cecília Meireles.*

*O desavisado leitor
espere bem pouco de mim.
O máximo, que mal consigo,
é chegar a Antonio Secchin.²*

² “Na antessala”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Desdizer*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2017. p. 178.

É, pois, com modéstia, entrelaçada a júbilo e emoção, que passo a integrar o quadro da Academia das Ciências de Lisboa. Junta-se a tantos confrades ilustres alguém que às vezes consegue ser Antonio Secchin.

Na tradição da Itália, como se sabe, os filhos homens portam apenas o apelido (o sobrenome) paterno. Assim, a descendência italiana masculina indica simultaneamente uma presença e uma ausência, a da linhagem materna. Não ignoramos que uma ausência, às vezes, pode pesar tanto ou mais do que uma presença.

Por sob o nome escrito em meu registro civil, pulsa um outro, não expresso, mas indelevelmente inscrito em minha vida. Portanto, aceitai que eu aqui o desvele, e, ao despedir-me de vós, afetuosamente declare-me António Fuzeira.

Raio sobre tela: crítica de arte na poesia de Ferreira Gullar

Marcos Estevão Gomes Pasche

Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e crítico literário, autor de *De pedra e de carne* (Confraria do Vento, 2012) e de *Cláudio Manuel da Costa, Série Essencial* (Academia Brasileira de Letras/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014).

Para Nathália Augusto

Em entrevista publicada no primeiro volume de *Papos contemporâneos*, organizado por Dau Bastos, Ferreira Gullar assim respondeu a uma pergunta acerca das diferenças entre a crítica e a poesia de sua lavra:

Ensaio é mais reflexão, teoria, tentativa de compreender, demonstrar. A poesia, não, é muito especial, é essa coisa que falei de inventar a vida. Quando escrevo sobre arte, procuro coerência no que digo em relação ao que escrevi antes; quando faço poesia, não tenho essa preocupação. Essa é uma diferença importante entre a poesia e o pensamento teórico. A poesia também é um tipo de reflexão, mas não busca coerência alguma (2007, p. 85).

A distinção tem procedência conceitual. Porém, os dois últimos livros poemáticos de Gullar aproximam as atividades em que ele mais se notabilizou – a poesia e a crítica de arte. Isso já se notava em livros anteriores, mas *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010) exibem com solidez gradativa textos pautados pelas artes plásticas e plasmados por linguagem transfiguradora.

Se convierem dois contrapontos hipotéticos dessa natureza, imaginemos um poema discursivo, de baixa densidade imagética e metafórica, contentado em descrever qualquer quadro ou escultura. Imaginemos um outro texto, agora devotado à experimentação, no qual eventuais informações artísticas apareçam apenas soltamente. Outro é o perfil dos *poemas críticos* (conforme chamarei aqui) de Ferreira Gullar. No poeta que pondera e delira, crítica de arte e poesia se aproximam até se fundirem, num amálgama do teórico e do artístico, daí surgindo um outro dizer, ponto novo em sua escrita. A novidade surpreende por dupla originalidade: configura um motivo recente da poesia enquanto consolida juízos que, em âmbito teórico, remontam aos anos de 1950 – à origem da obra geral do poeta-crítico, portanto. O exercício não é inédito no curso histórico da poesia brasileira, mas com Gullar ele alcança um patamar distinto, pela alta voltagem do inteligível e do sensível nos poemas em si; e, em termos de trajetória, pelo resgate que o poeta propicia ao crítico, quando este se encontrava numa fase de certo esgotamento.

Na vertigem do dia, de 1980, é o livro em que tal fusão se estampa pela primeira vez na poesia do maranhense, ainda de maneira discreta. “Lições da arquitetura”, referente e reverente à obra de Oscar Niemeyer, não se restringe ao encômio, tampouco à mimetização em versos de algum projeto arquitetônico. O texto suscita um estilo que o poeta passaria a desenvolver jungindo dicção espantosa e olhar analítico: “No ombro do planeta/ (em Caracas)/ Oscar depositou/ para sempre/ uma ave uma flor/ (ele não faz de pedra/ nossas casas:/ faz de asa)”.¹ Motivadas pelas afinidades ideológicas que aproximavam o poeta e o arquiteto, as estrofes seguintes prosseguem cantando a solidariedade e a esperança, integrando termos da técnica e palavras da cosmovisão – “traço futuro”, “o ferro o cimento a fome”, “humana arquitetura”, “açúcar da pedra”, “argila da aurora” – e rematando-se entre o crítico e o político: “Oscar nos ensina/ que a beleza é leve” (*Ibidem*).

Em *Barulhos*, de 1987, manteve-se a quantidade desse tipo de escrito: “Pintura” figura isoladamente no volume que registra a despedida do autor de seus vínculos grupais, fossem de partido ou de vanguarda. O texto não toma alguma produção unitária para dela anotar referências, como se lhe satisfizesse a estrita identificação de um objeto. Antes e além, afirma-se a contaminação mútua de obra e espectador, quando pele e pasta se imbricam e o texto se inflama como textura: “Eu sei que se tocasse/ com a mão aquele canto do quadro/ onde

¹ In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21.ª edição, revista e ampliada. Curadoria de Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 372. As próximas citações de poemas de Ferreira Gullar serão extraídas da mesma fonte, pelo que informarei apenas o número da página. Agradeço ao curador pela referência da atuação e Gullar na revista *Continente*, mencionada adiante.

um amarelo arde/ me queimaria nele/ ou teria manchado para sempre de delírio/ a ponta dos dedos” (p. 401).

Avançada no tempo, a nuance de escrita é adensada, aparentemente de forma parca. Em *Muitas vozes*, de 1999, são dois os poemas que corporificam o dizer da crítica de arte: “*Méditation Sans Bras*, de Rodin” e “Poema para Franz Weissmann”. Dentro do volume, a quantidade é pouca, afinal são dois textos em meio a um total de cinquenta e quatro. Mas se se considerar que os poemas críticos haviam aparecido com apenas um exemplo em cada um dos dois livros anteriores, *Muitas vozes* já comporta o dobro. Só que o quantitativo é fator secundário por enquanto. O típico discurso do crítico, que interpreta a composição e avalia a fatura de trabalhos, molda-se pelo dinamismo da poesia, seja na observação de uma peça em sua unidade –

*O corpo vem
do metal da treva
porejando luz na parte leprosa
da figura
onde falta o braço
arrancado
(sem nunca ter estado ali)
com fúria
deixando a chaga
a arder
fervente de ausência
e junto ao rosto
de tal modo que
o ilumina
em laivos e lascas de luz
as quais
se vertem
no pulsante cofre do púbis*

*Ela medita
relâmpagos
sobre despojos*

(“*Méditation Sans Bras*, de Rodin”, p. 530).

–, seja na concepção de uma poética em sua amplitude:

Ao contrário
do escultor de antes
que
para dissipar a noite
(mítica)
que habita a matéria
imprimia à superfície
da massa
velocidades de luz,
Weissmann
escultor de hoje
abre

a matéria
e mostra que dentro dela
não há noite mas
espaço

puro espaço

modalidade transparente
de existência

(“Poema para Franz Weissmann”, p. 531).

Nesses lances, a escrita de Ferreira Gullar forja-se por uma dicção híbrida, dotada de postura contemplativa, própria do estudo, e de espírito alterante, que convida o objeto estudado a habitar a casa aberta da *confusão*. Embora o autor tenha distinguido ensaio e poesia, ligando o primeiro à explicação e desobrigando a segunda da coerência, a conjugação do poema anterior a uma passagem de “VII Salão Nacional de Arte Moderna”, resenha publicada em 1958, acende um imprevisto: “Em Weissman, por exemplo, nada verá quem busque as qualidades tradicionais do volume, de massa, de peso de matéria. Sua escultura é um ser do espaço e de espaço, e é das tensões e virtualidades do espaço que ela se constrói” (2015, p. 306).

Centradas em Franz Weissman, invenção e reflexão coerem: o escultor se contrapõe a antecessores e sua escultura não é do repleto, e sim do vazado. E se o poema revela aquilo de que fala valendo-se de um enigma – o espaço não é falta de massa, e sim modalidade transparente de existência –, a resenha, que oferece entendimento, não prescinde da ruptura com a lógica para dizer o que diz: nela, afinal, a escultura não é objeto, e sim “um ser do espaço e de espaço”. Diferentes em suas especificidades, arte e ensaio se conjuntam para se afirmarem um dizer outro e afim. Catalogado na esfera da crítica de arte, o livro *Relâmpagos*, de 2003, confirma o improvável encontro: de seus quarenta e nove textos, onze se dispõem em verso, dentre os quais “*Méditation Sans Bras*, de Rodin”, “Poema para Franz Weissmann”, “Lições da arquitetura” e “Pintura”.

Em Ferreira Gullar, essa modalidade de escrita atinge culminância em seu último livro de poemas – *Em alguma parte alguma*, de 2010. Neste, são seis os textos tematizados pelas artes plásticas, a ponto de constituírem uma seção exclusiva dentre as quatro do volume. Aqui a quantidade tem inegável relevo, e pode ser especulada em duas direções: uma é pela parte imperscrutável da subjetividade do autor, que por razões nem sempre claras leva-se ou é levado a temas e formas. A outra direção congrega fato e hipótese: de atuação frequente e destacada no debate estético em períodos anteriores e posteriores ao de seu exílio (ocorrido de 1969 a 1977), a partir da década de 1990 Gullar começa a perder espaço crítico em veículos de grande prestígio. Vejo nisso uma consequência da adesão – ao longo de suas três

últimas décadas de vida, aproximadamente – a um conservadorismo incompatível com o engajamento vanguardista e com a militância de esquerda que tanto marcaram sua biografia. Seus derradeiros trabalhos críticos regulares se deram nas revistas *Continente*, de 1999 a 2009, e *Arte & informação*, entre 2000 e 2001, ambas sem a mesma influência e visibilidade do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de que o maranhense foi articulista e editor entre 1956 e 1961, e das revistas *Veja e Isto É*, com as quais colaborou ao voltar do exílio.² Nesse segmento, seu último livro com abordagens e posicionamentos novos é *Argumentação contra a morte da arte*, de 1993, cuja procedência contestatória é dissolvida por manifestações grosseiras:

Pois se é assim, também vou me candidatar à próxima Bienal. Solicitarei à instituição que providencie, para minha performance, uma tropa de dois mil burros montados por anões! É uma ideia chocante ou estarei sendo tímido? Talvez seja mais instigante despejar vários milhões de bolinhas de gude (pagos

² A *Continente*, publicação da Companhia Editora de Pernambuco, de circulação mensal, segue vigente nos formatos impresso e virtual, acessível no endereço <https://www.revistacontinente.com.br/>. Os setenta e três textos publicados pelo crítico naquele periódico podem ser acessados diretamente a partir de <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/1034-colunas/traduzir-se.html>. A *Arte & Informação*, da editora Ar de Paris, teve apenas cinco números impressos. Inicialmente, as publicações eram trimestrais, mas os dois últimos números saíram depois do previsto, e por isso a circulação se deu entre maio de 2000 e dezembro de 2001. Cada um dos cinco números trazia um dossiê de algum movimento de vanguarda, cuja análise ficava a cargo de Gullar. Pela ordem, os dossiês versaram sobre Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Vanguardas Russas. Após o quinto número, a revista faliu, e dela não encontrei arquivos na internet. Sobre a atuação de Gullar no *SDJB*, ver MONTEIRO, Bruno Melo; SILVA, Renato Rodrigues (Org.). *Antologia crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil/ Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015. A atuação na *Veja* e na *Isto É* resultou em GULLAR, Ferreira. *Arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Lazuli, 2012.

pelos cofres públicos, claro!) nos corredores e salas da Bienal. Vai cair gente de montão! Bem, depois decido... Estou aberto a sugestões extravagantes. Cartas para a redação (2003, p. 39).

Os poemas críticos de *Em alguma parte alguma* atestam o domínio de uma vertente trabalhada por poetas outros e que Gullar passou a experimentar quando já estava poeticamente consagrado e quando suas indagações culturais se encontravam num limite reflexivo e de recepção pública. Em meio a isso, ele revisitou temas frequentes, deu à sua longínqua trajetória poética um traço novo e revivificou seu fazer crítico, inscrevendo-o substantivamente em sua bibliografia poética – parte de sua obra mantida em prestígio.

Uma importante diretriz do Romantismo alemão reivindicava unir crítica e criação, e, no Brasil, uma tendência que vai de Euclides da Cunha a Alberto Pucheu reclama a indisciplina da ciência pelo contato subversivo com a arte. Ao mesmo tempo em que reforçam tal orientação, os poemas críticos de Ferreira Gullar colocam-na noutro movimento, pois, além de receber poeticidade, a crítica leva com ênfase sua coerência à poesia, retraduzindo uma parte na outra parte. Os poemas efetivam o analítico e expressivo, indo mais fundo que o mero discurso acerca de objetos culturais e adiante da linguagem poética pura, isenta de comunicabilidade, caso de “Escultura”, parte do poema “Definições”, de *O vil metal* (1957): “trapézio de canchros/ Saturno e Marte/ *SVUCROS*/ copos de pus/ das álgebras” (p. 120). Os poemas críticos identificam artistas e obras, mas de modo a expô-los como dicção ou processo, estourado no pano negro da noite –

*É mesmo que nada
evocá-lo pintado
(na tela)
daí porque
só restou a Siron
imprimir as marcas da morte ausente
e vil
no leito de concreto
metáfora brutal
da vida que explodiu*

(“Vestígios”, p. 625)

–, ou na claridade matutina do nada:

*tudo de que ela
dispunha
era um quadrado
de metal
ionizado
mas o sonha
cúbico
e o traduz
de quadrado
em cubo
de ar
(e luz)
para isso
corta-lhe
a fimbria com
lúcida certeza:
e a dobra
na razão
exata da beleza (...)*

(“Desenvolvimento do quadrado em cubo”, p. 628).

A identificação parte daquilo, daquele ou daquela que motiva cada um dos poemas: “Vestígios”, “Mínimo voo”, “Os fios de Weissmann”, “Desenvolvimento do quadrado em cubo” e “Quadro-corpo” apontam direta ou indiretamente as obras contempladas. Ora a referência ao artista faz-se ao correr do texto (o já citado “Vestígios” e

“Os fios de Weissmann”, que mostram trabalhos escultóricos de Siron Franco e Franz Weissmann, respectivamente), ora ela é evidenciada pela dedicatória (“Mínimo voo”, a Amílcar de Castro; “Desenvolvimento do quadrado em cubo”, a Mary Vieira; e “Quadro-corpo”, a Iberê Camargo). Conjugados textos e oferecimentos, cada um dos poemas pensa inventivamente o fazer dos evocados. Se considerarmos que em toda a bibliografia poética de Gullar anterior a 2010 houve apenas seis dedicatórias convencionais (inscrições apostas entre o título e o corpo do texto), as deste caso ganham significado determinante, por assinalarem o procedimento central da crítica: falar do fazer de alguém. “Figura-fundo” é o único poema da seção que não registra o nome de qualquer artista. Iniciador da seção, coube a ele a insígnia das concepções estéticas do autor: uma arte-poética das artes plásticas, subseguindo-lhe as poéticas particulares.

*a pintura, digamos,
é mentira*

*isto é:
uma pera
pintada
não cheira*

*não se dilui
em xarope,
água rala e azeda, é
pintura e por isso
dura*

mais do que qualquer pera verdadeira (p. 620).

Dos poemas que partem de poéticas, destaco “Quadro-corpo”, centrado não numa pintura específica, e sim numa ação de pintar – a de Iberê Camargo, insinua a oferta. Cada uma de suas três estrofes dá a ver um movimento, verbalizado por um tipo

de discurso e pela alternância de pronomes. Inicialmente, a fala faz pensar num crítico especulando perspectivas para a apreciação da pintura. A linguagem prefere o pedagógico ao metafórico, e o movimento segue o dúbio olhar do artista, criador e espectador de sua própria peça:

*Há dois modos de ver
os seus quadros: de perto,
como ele os via
ao pintá-los
e de longe
ou seja
da distância que tomava
para avaliá-los (p. 630).*

A segunda parte toma o receptor, deslocando-o da observação para aproximá-lo do organismo da obra. O mover, então, é de envolvimento, não restrito à contemplação distanciada. O vocabulário técnico entre os sexto e nono versos adensam a dicção especializada de quem conduz seu discurso e, no lugar de comentários frios, investe na orientação do corpo e do sentir:

*e neste ir e vir
você agora
como ele antes
(mas ao revés)
descobrirá o viés
da tessitura
da pasta luminosa e basta
que lhe constitui
a carnadura (Ibidem).*

O terceiro movimento é preponderantemente do fazer artístico. Se as primeira e segunda cenas dão ênfase ao pintor e ao espectador, na terceira o protagonismo é assumido pela arte, num evento de aguda excitação. Ao poeta-crítico soma-se agora um narrador, que ficcionaliza o desfecho em que pintura e pintor se incorporam.

Assim na tela como no céu, um relâmpago rasga e rabisca até consumir-se em paralisia vibrante, num remate apoteótico.

*e surpreenderá
na tela
o relâmpago
(ali parado)
da ação furiosa
da mão
que à pasta-noite
infundiu
esta convulsão de cósmica gestação
da luz ou
melhor dizendo
da humana combustão
ou
melhor dizendo
da conversão do pintor
de seu osso e
musculatura
de seu câncer
e sua desventura
enfim
a transubstanciação
do pintor em pintura (pp. 630-1).*

A exemplo do afirmado pela comparação dos textos pautados por Franz Weisman, em torno de Iberê Camargo Gullar escreve textos distintos em seus pontos de partida e muito convergentes nos pontos de chegada e nos percursos. Em resenha de 1958, o maranhense diz que o gaúcho, diante de certa moda pictórica, “recuou (...) como para retomar contato com as formas autênticas de pintura” (2015, *op. cit.*, p. 303). À frente, afirma-se que o gaúcho “avança furiosamente”, que “sua pintura, em luta, se orienta” e que “é como pintor que Iberê Camargo se entrega a uma aventura dramática” (*Ibidem*, p. 304). Publicado quarenta e cinco anos depois da resenha, “Iberê: essa lama estelar”, capítulo de *Relâmpagos*, em apenas quarenta linhas

retoma por três vezes a palavra “aventura”. Segundo o crítico, ao pintor gaúcho foi necessário recuar a um estágio primitivo da pintura, “descida vertiginosa do desconhecido ao conhecido” (2003, *op. cit.*, p. 136), pela necessidade de fundar a linguagem fora de fórmulas e práticas convencionadas. Essa aventura é uma aposta de vida, imprimida em “pasta escura e no entanto luminosa, uma espécie de lama estelar, plena de energia, donde deve ressurgir a fala ameaçada do homem que arriscou perder-se na matéria” (*Ibidem, idem*), e que, com paixão e gravidade, significa a “busca dessa ilusão que quer transcender a matéria, o instante, a morte” (*Ibidem*, p. 137).

Os dois textos se situam em fases bem diversas da produção de Gullar: o de 1958 é assinado por quem se via no centro da discussão estética; pelo requinte editorial e pelo *corpus* definido pelo critério da admiração, o livro de 2003 decorre mais da força de um nome do que de uma nova investida sobre as artes plásticas. Tendo sido intérprete de primeira hora e articulador de vanguardas nacionais, Ferreira Gullar encontrava-se num limite crítico. Lançou-se, portanto, a

uma nova aventura. Sem se ignorar que a experiência pode significar apuro e estímulo à autonomia, da resenha para o livro o autor adensou sua prosa crítica adensando-lhe a poeticidade. Não se veja nisso uma simples injeção de vocabulário metafórico: “Iberê: essa lama estelar” formula um enredo alegórico para apresentar o pintor como ser da cultura e do mistério. E se ao pintor-pintura foi necessário recuar à origem da expressão, o crítico-poeta alcançou sobrevida voltando à dimensão poética da linguagem, por ele habitada antes de seus textos serem postos a serviço de programas. Também grave e apaixonada, a aventura de Ferreira Gullar é plena de coerência – ilusão que quer transcender o esgotamento, o limite e o desapareço.

Referências

- “Não sou viciado em poesia” (entrevista de Ferreira Gullar). In: BASTOS, Dau (Org.). *Papos contemporâneos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. pp. 77-88.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- _____. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Toda poesia*. 21. ed. Curadoria de Augusto Sérgio Bastos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- MONTEIRO, Bruno Melo; SILVA, Renato Rodrigues (Org.). *Antologia crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil/ Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

Fevereiro de 1957 – Notas para um ou dois poemas de Ferreira Gullar inéditos em livro

Luiz Guilherme Ribeiro Barbosa

Doutor em Teoria Literária pela UFRJ. Professor de Português e Literaturas do Colégio Pedro II.

Autor de *A mão, o olho: Uma interpretação da poesia contemporânea* (2014).

Integra o grupo de pesquisa Litescola: Literatura e Ensino.

Agradeço a Renato Rezende e Sergio Cohn, parceiros na pesquisa sobre a poesia neoconcreta, e a Marcos Pasche, parceiro e leitor de longa data da obra de Gullar, pela colaboração durante a pesquisa.

Em 1957, na mesma edição em que publica um poema de Ferreira Gullar, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) noticia a abertura da I Exposição Nacional de Arte Concreta, na segunda-feira, 4 de fevereiro, às 18h, no Salão de Exposições do prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Centro do Rio de Janeiro (SUPLEMENTO, 1957, p. 9). A exposição tinha ocupado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) de 4 a 18 de dezembro de 1956, e chegava ao Rio sob patrocínio do caderno de cultura que a noticiava. Ferreira Gullar, que desde outubro de 1956 editava, ao lado do amigo Oliveira Bastos, a seção “Artes Plásticas” do Suplemento, publicou seu poema “concreto” em página inteira, disposto em seis retângulos distribuídos por três colunas, na edição de domingo na véspera da abertura carioca da mostra. Na quarta-feira da semana anterior,

o poema fora anunciado como um “trailer” da exposição (JORNAL DO BRASIL, 1957, p. 8), com a observação de que devia ser lido até o final antes de o leitor do jornal formular o juízo. Embora não haja registro de que tenha sido exposto no MEC, o poema de Gullar foi anunciado como exemplo representativo da exposição, funcionando, pelo menos, como testemunho da situação da recente poesia concreta sob a perspectiva de um de seus formuladores, na ocasião.

O poema é como um *trailer*, mas muito singular, pois, em lugar de passar em revista obras da exposição, pode-se dizer que propõe uma *experiência concreta* das palavras na página do jornal, antecipando a mostra. Observando o poema na página à primeira vista, reconhecem-se seis partes textuais organizadas em módulos retangulares, dispostos em três colunas com dois módulos cada, preenchendo uma página inteira do jornal no formato paisagem (Figura 1; GULLAR, 1957b, p. 3). A princípio, o movimento de leitura do jornal, por hábito, convida a ler o poema coluna a coluna, mas o encadeamento semântico do texto apresenta maior coerência numa leitura horizontal

dos módulos. Assim, partindo das palavras no primeiro módulo, não está claro se a leitura deve prosseguir para as palavras abaixo desse módulo ou para as palavras ao seu lado direito, de maneira que, como as partes não estão numeradas, é possível considerar a ambiguidade na ordenação. Há, no entanto, uma indicação para a direção horizontal da leitura dos módulos em duas partes textuais: os finais de linhas “ru” e “fa” se repetem num dos módulos como partes incompreensíveis do texto, mas são completados pelos fragmentos iniciais das linhas do módulo ao lado direito, dispostas na mesma direção de “ru” e “fa”: “ru” / “ina”, “fa” / “lha”, “ru” / “ga”, “fa” / “la”. As margens de ambos os módulos estão apagadas na sua interseção, coincidindo com o movimento de completar as palavras de um módulo no outro. A experiência de leitura demanda a montagem do poema, seja no âmbito da organização dos módulos retangulares, onde as partes textuais estão impressas, seja na recomposição das palavras fragmentadas entre módulos. Gullar oferecia, nesse momento, um cartão de visitas à poesia concreta, embora, sob a perspectiva do que se narrou depois, o poema não apareça como exemplo das melhores realizações do movimento.

Nem mesmo aparece nas memórias do poeta, e entre alguns motivos que podem ser considerados está a diferença formal desse texto em relação àqueles publicados por Ferreira Gullar depois de 1954, quando lança *A luta corporal*. Ao rememorar a trajetória como poeta, o autor lembra, nos diversos textos que publicou a respeito, que a primeira obra que produziu em diálogo com a poesia concreta foi *O formigueiro*, poema datado de 1955 e composto por uma série de

50 páginas que formam, após a leitura das 14 primeiras, de acordo com a montagem atenta do leitor, a sequência: “a formiga trabalha na treva a terra cega traça o mapa do ouro forno maldita urbe” – Gullar observa que posteriormente eliminou a palavra “forno” do texto (GULLAR, 1991, s/p). Foi esse o trabalho exposto nas mostras de arte concreta em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas apenas parcialmente: cinco das 50 páginas, com 1,5m de altura e 0,5m de largura cada uma (GULLAR, 1991, s/p). O trabalho, portanto, se impunha, ainda que fragmentado, e em grande medida pelos seus vazios. Ao rememorar-lo, o poeta considera que a organização das palavras em páginas diferentes, com as letras dispersas na página como insetos, a serem remontadas pelo olhar do leitor, possibilitava “conciliar o discurso linear com a espacialização da palavra” (GULLAR, 2007, p. 23), problema que tinha sido aberto pelo livro de 1954. O folhear das páginas era o gesto necessário para formar o discurso, que, no entanto, era simplificado pela escolha vocabular e desacelerado pela contemplação da visualidade das letras *minúsculas* dispostas na página grande. Segundo Gullar, no entanto, a busca da poesia concreta divergia dessa realização, pois propunha a eliminação da sintaxe verbal – das relações gramaticais entre as palavras – e a composição das palavras de acordo com uma sintaxe visual, o que levou um dos poetas concretos de São Paulo, Décio Pignatari, a propor não se tratar *O formigueiro* de um poema concreto (GULLAR, 2007, p. 23).

Essa, porém, é uma leitura realizada por Gullar posteriormente. Os sentidos da poesia concreta estavam em disputa naquele momento, e não apenas a sua significação, como também o sentido da vanguarda.

Em março de 1957, no mês seguinte à exposição carioca, Ferreira Gullar publicou no Suplemento Dominical um artigo denominado “O poema concreto”, que inicia com o seguinte parágrafo:

Não existe ainda – e espero que não venha a existir – uma maneira rigorosa de definir o que é um poema concreto. Essa falha pode perturbar certos leitores mais curiosos ou mais desconfiados; para o poeta, no entanto, tal imprecisão é fecunda – e chego mesmo a dizer que, quando já for possível definir o poema concreto, é que a experiência que hoje nos impulsiona já perdeu sua força (GULLAR, 1957a, p. 2).

As tensões discursivas entre Ferreira Gullar e os três poetas de São Paulo que editavam a revista *Noigandres* parecem implícitas nesse trecho, tanto que em junho de 1957 a diferença de concepção teórica se torna clara na capa do Suplemento, com a publicação lado a lado de um manifesto de Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, em resposta polêmica a uma intervenção de Haroldo de Campos. O que, ainda assim, interessa depreender é como o poema de Gullar publicado em 3 de fevereiro daquele ano se insere na pesquisa “concreta” do poeta, que assumiria outra denominação, “neoconcreta”, apenas em 1959. Com isso, a leitura de que *O formigueiro* consistia num “livro-poema” antes do termo, forma que será explorada por outros artistas do grupo neoconcreto, como Lygia Pape (*Livro da Criação*, 1959), e terá sido referência fundamental para a série *Bichos* (1960), de Lygia Clark, consiste numa leitura posterior da pesquisa estética desenvolvida por Gullar a partir da publicação de *A luta corporal*. Nesse sentido, o poema de fevereiro de 1957, ao apresentar a série de módulos retangulares que organiza as partes do

texto, desenvolve uma pesquisa formal em diálogo com *O formigueiro*, tensionando a direção linear da leitura do verso, em crise, mas preservando a seriação de páginas ou módulos, e de palavras em cada página ou modo, em relação de continuidade. Sob essa perspectiva, *O formigueiro* (1955), o “poema concreto” de fevereiro de 1957 e os poemas visuais para página única (Gullar compôs e publicou pelo menos 15 desses poemas) constituem o *corpus* da pesquisa concreta de Gullar, desde o começo de 1955, quando se encontrou com Augusto de Campos na Cinelândia e passou a se corresponder com o grupo da revista *Noigandres*, até 1959, quando inaugurou a I Exposição Neoconcreta, no MAM do Rio, e apresentou os livros-poema (GULLAR, 2007, p. 21-40; GULLAR, 2015, p. 37-44).

Nos depoimentos em que rememora o período, Ferreira Gullar não menciona o poema de fevereiro de 1957, propondo uma continuidade, no tempo, entre a experiência de *O formigueiro*, em 1955, e a dos “poemas puramente visuais, explorando as relações entre os valores semânticos e fonéticos” (GULLAR, 2015, p. 41). Pode ser exemplo desses poemas “puramente visuais” aquele sem título em cuja primeira linha se lê “mar azul”, publicado em 3 de março de 1957 numa das páginas do SDJB. A mancha gráfica do poema aumenta em largura linha a linha, pois a cada vez que a linha se repete, uma expressão é adicionada, até formar, na quinta linha, a combinação de cinco expressões equidistantes: “mar azul / marco azul / barco azul / arco azul / ar azul” (GULLAR *apud* BASTOS, 1957, p. 5). Ao apresentar o poema, Oliveira Bastos considera-o composto sob o princípio da “progressão aritmética”, compreendendo as expressões

linguísticas como “cápsulas sonoras” justapostas (BASTOS, 1957, p. 5). Embora Gullar não destaque esse poema nos ensaios em que relê a sua obra, talvez pela linearidade horizontal da leitura, que imita a tradicional direção de leitura do verso, “mar azul” abre a seção “Poemas concretos/neoconcretos” seja de *Toda poesia (1950-1980)*, reunião da obra poética organizada pelo poeta, seja de *Poesia completa, teatro e prosa*, reunião da obra de Gullar preparada por Antônio Carlos Secchin (GULLAR, 1981; GULLAR, 2008). Essa série de poemas inclui alguns que serão designados como “neoconcretos” nas páginas do SDJB, graças às leituras desenvolvidas pelo poeta e psicanalista Theon Spanudis, que integrou o movimento neoconcreto. Embora, portanto, os livros-poema sejam uma forma, na obra de Gullar, associada com a poética neoconcreta, será sobre o trabalho com os “poemas puramente visuais” que a compreensão “neoconcreta” será engendrada inicialmente.

Spanudis procura interpretar poemas visuais de Gullar com base nas noções de “espaço orgânico” e “espaço vivencial”, em especial um poema que repete, formando uma coluna vertical à esquerda da página, a palavra “árvore” cinco vezes, variando a distância entre as linhas (“árvore // árvore / árvore / árvore // // // // árvore”), compondo um ritmo visual (SPANUDIS, 1959, p. 1). Não são todos os poemas concretos em que se reconhece o silêncio como elemento de composição do texto, intercalando-se ritmicamente à ocorrência das palavras. Quando acontece, a relação entre a palavra e o espaço da página torna-se “orgânica”, segundo Theon Spanudis, propiciando uma experiência “regressiva” da palavra como “coisa”, em vez de signo (SPANUDIS, 1959,

p. 1). A enunciação da palavra num poema visual “orgânico” representa, para o leitor, uma “vivência”, então uma poética se elabora de acordo com a significação do vocabulário. A frequência de termos referentes a cores e a elementos naturais (“mar”, “árvore”, “erva”, “mel” etc.) nos poemas visuais de Ferreira Gullar manifesta a dimensão “vivencial” em textos muito curtos, embora apenas a comparação entre esses poemas e os demais da obra de Gullar possa dar a dimensão poética desse trabalho. A relação desencontrada entre expressão e recepção do poema, que a leitura de Spanudis parece suscitar ao atribuir subjetividade à mera repetição vocabular, parece o cerne do problema para Gullar, a exemplo de quando, em 2007, relembra aquele momento:

Coloquei-me, então, a seguinte questão: como realizar um poema que resulte numa estrutura visual expressiva e, ao mesmo tempo, obrigue à leitura palavra por palavra? A necessidade de resolver este problema levou-me a inventar o livro-poema (GULLAR, 2007, p. 32).

O texto “mar azul”, publicado no SDJB um mês após o poema de fevereiro de 1957, inicia uma série de poemas visuais cuja pesquisa proporcionará a criação, em 1959 e 1960, de livros-poema, poemas-objeto e o poema enterrado, e a elaboração da teoria do não objeto. Assim, é no âmbito da pesquisa dos poemas visuais que a diferença neoconcreta se enuncia, justificando, dessa maneira, o emprego de uma barra com valor ambíguo ou transitório para nomear a seção “Poemas concretos/neoconcretos” da poesia reunida ou das obras completas de Gullar. Por isso, por exatidão devo retificar a afirmação de que esses poemas integram o conjunto de textos “concretos” do autor, já que durante o processo de composição da

série receberam nomeação diferente. No entanto, também por isso se pode rereer o valor estabelecido por Gullar para o primeiro trabalho que realizou depois do livro de 1954. Considerar *O formigueiro*, criado em 1955, como “precursor” (GULLAR, 2007, p. 23) dos livros-poema, expostos em 1959, embora verdadeiro, representa escamotear o sentido da pesquisa “concreta” de Gullar, e o poema publicado em fevereiro de 1957 parece ajudar na compreensão desse problema. Pois, em primeiro lugar, a referência do livro ou da plaquete como suporte para a composição de um poema remonta a um texto fundamental e conhecido desde o começo da pesquisa concreta. Seria possível considerar, pelo menos a título de hipótese, que *O formigueiro* consiste numa tradução para o lirismo de Ferreira Gullar – com as imagens dos jardins, do mato e da cidade de São Luís do Maranhão, presentes desde *A luta corporal* – do poema *Un coup de dés*, publicado em 1897 por Stéphane Mallarmé em Paris, França. A tomada de consciência da palavra como objeto gráfico e o trabalho de indagação sobre o destino da composição do poema na página são figurados pelas formigas ou, a rigor, pelas letras que, reunidas pela leitura, recompõem a palavra que as nomeia e descreve o trabalho cego e infernal na cidade subterrânea. Do mar para a terra, do naufrágio para o formigueiro, o texto de Gullar considera a relação entre superfície e asfixia, letra e experiência, leitura e expressão poética, enfrentando a negatividade irradiada pela crise do verso, no impasse em que se reconhece depois de 1954.

É sob essa perspectiva que o poema de fevereiro de 1957 pode ser lido. A continuidade que Ferreira Gullar estabelece nas suas memórias entre *O formigueiro* e os poemas

visuais corrobora a noção de antecipação do livro-poema no trabalho de 1955, sugerindo que a forma neoconcreta desdobrável pelo leitor opera uma síntese das pesquisas anteriores. Quando narra, assim que encerra a descrição de *O formigueiro*, o poeta lembra: “Logo em seguida, escrevi poemas mais ortodoxamente concretistas” (GULLAR, 2015, p. 41). É possível que fosse logo em seguida, mas, entre a exposição do seu trabalho mallarmeano na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro de 1956, e o início da publicação dos poemas “ortodoxamente concretistas”, em março de 1957, Gullar publica nas páginas do *Jornal do Brasil* o poema de fevereiro de 1957. É possível também que esse poema representasse um caminho de trabalho vislumbrado pelo poeta e logo em seguida abandonado. Afinal, do ponto de vista da forma, o poema parecia resolver um problema colocado pela exposição: *O formigueiro* se estendia por 50 páginas com 1,5m de altura, das quais apenas cinco puderam ser expostas, ao passo que o poema de fevereiro se estendia por seis módulos cuja ordenação parece ambígua, funcionando como um texto que depende da exposição simultânea das partes para ser lido. Com isso, a diferença entre o poema a ser folheado e que não pode ser exposto integralmente, e o poema a ser integralmente observado para ser montado pela leitura esclarece a diferença entre *O formigueiro* e o poema de fevereiro, e justifica em parte o esquecimento desse trabalho, nem exposto, nem publicado em livro. Mesmo *O formigueiro* ficou inédito em livro até 1991. Nesse sentido, o livro-poema funciona como síntese desses dois trabalhos, *O formigueiro* e o “poema concreto” sem título publicado em fevereiro de 1957, pois consiste num objeto a ser exposto e a ser

folheado ou manipulado, assim como o *Livro da criação*, de Lygia Pape, o *Livro infinito*, de Reynaldo Jardim, os *Bichos*, de Lygia Clark, e alguns outros “não objetos” produzidos durante o movimento neoconcreto.

Os poemas visuais “concretos/neoconcretos”, datados, em *Toda poesia*, em 1957 e 1958, implicam a enunciação de cada palavra pelo leitor como um procedimento da leitura necessário à produção de sentido do texto. Essa consideração pode parecer evidente por si mesma, mas é a esse problema que Gullar se refere quando narra a produção do livro-poema – o leitor, em lugar de receber as palavras do texto, recria-o ao enunciar, ainda que em silêncio, pelo olhar, cada elemento que o compõe. Diferentemente dos procedimentos de fragmentação de palavras encontrados em “tensão” (1956), de Augusto de Campos, e “velocidade” (1957), de Ronaldo Azeredo, ou de derivação e composição de palavras encontrados em “terra” (1956), de Décio Pignatari, e “nascemorre” (1958), de Haroldo de Campos, os poemas visuais de Ferreira Gullar apresentam nomes substantivos ou adjetivos inteiros e, em geral, com significação concreta e morfologia primitiva. Pelo menos um desses poemas de Gullar restou inédito tanto na reunião *Toda poesia*, de 1980, quanto em *Poesia completa, teatro e prosa*, de 2008. Apesar disso, assim como o poema-trailer de 1957, esse outro poema visual esteve na abertura da I Exposição Neoconcreta, se não exposto, publicado tanto nas páginas do SDJB quanto no catálogo da exposição (GULLAR, 1959, p. 7; GULLAR, 2007). Combina quatro palavras, que, numa leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita, formam a sequência “pano / verde / campo / vivo”, cuja

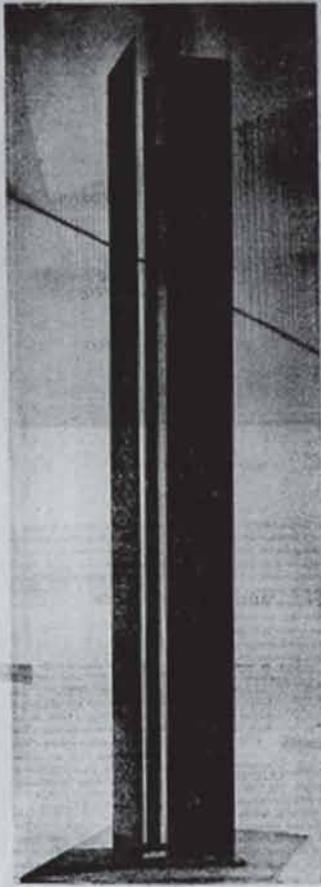
disposição na página sugere a forma do losango, se os termos forem considerados vértices de um polígono, ou o movimento de uma hélice, se forem considerados pontas em torno de um eixo (GULLAR, 1959, p. 7). Os termos descritivos, “campo” e “verde”, estão ordenados, de acordo com a sequência de leitura sugerida, de maneira intercalada aos termos metafóricos, “pano” e “vivo”, como num quiasmo, o que indica diferença no procedimento de composição em relação aos poemas visuais concretos, que em geral propõem a abstração progressiva da compreensão durante a leitura: da onomatopeia “VVVVVVVVVV” à palavra “VELOCIDADE”, do termo “terra” às expressões “ara terra”, “rara terra” ou “errar a terra”, do termo lógico “se nasce morre” à formulação neobarroca “re-desnasce desmorre”, da imagem “com som cantem” a seu oposto complementar “sem som tom-bem”, nos poemas concretos aqui lembrados (BANDEIRA & BARROS, 2002). O cruzamento entre os quatro termos do poema de Gullar imanta o espaço branco da página entre eles, sobre o qual se projeta o sentido e a vivência, para retomar o termo de Theon Spanudis, do “campo verde” como um “pano vivo”. A leitura palavra por palavra consiste num fenômeno de criação textual, pois altera a percepção do poema como objeto gráfico, atribuindo-lhe cor, textura e significação distintas do que o olho revela.

Na página em que foi publicado no SDJB, na edição especial para a I Exposição Neoconcreta, a mesma edição em que se publica o Manifesto do grupo, o poema “pano” está impresso ao lado de um breve texto em que Gullar apresenta o conceito do “livro-poema” (Figura 2). As imagens das esculturas de Amílcar de Castro e Franz

Weissmann revelam se tratar de uma página dedicada à escultura (como as seções nas páginas anteriores dessa edição do Suplemento, que trataram de pintura e de teatro e dança, e a seção na página posterior, que trata de gravura), embora a presença de Ferreira Gullar, apresentando o livro-poema como objeto escultórico, indique o aspecto transdisciplinar da arte neoconcreta, principalmente em relação ao papel da poesia nesse grupo. No texto, Gullar atribui ao livro-poema ou “poema-livro” o uso da página como “elemento interior” ao poema, integrando um ao outro, em diálogo inclusive com o formato e os cortes do suporte (GULLAR, 1959, p. 7). O efeito, em lugar de conceber o poema como objeto gráfico, está em “submergir” a página na dimensão temporal da linguagem, funcionando como elemento gramatical na relação entre as palavras (GULLAR, 1959, p. 7). Posteriormente, o termo “não objeto” será convocado para a interpretação desse efeito. Nesse sentido, uma experiência como *O formigueiro*, de 1955, embora considerada por Gullar precursora do livro-poema, convida o leitor a reunir as letras espalhadas pela grande área do papel, de modo que o espaço de página branca entre os grafemas da palavra decomposta seja um obstáculo a ser superado pelo olhar do leitor. Diferentemente do que acontece em “pano”, texto que requer a contemplação do espaço da página entre as palavras, sem que esteja claro, como nas esculturas de Weissmann, o contorno do poema. A página como “silêncio verbal”, proposta por Gullar acerca do livro-poema, acontece no poema publicado ao lado da proposta conceitual, no entanto não parece o procedimento organizador de *O formigueiro* (GULLAR, 1959, p. 7).

Embora não tenha sido incluído nos livros que reúnem a poesia de Gullar, o poema “pano” participa de um tema da obra do poeta. A imagem do campo gramado aparece em outros três poemas visuais compostos em 1957 e 1958, que ou combinam, dispondo na página, as palavras “verde” e “erva”, ou empregam apenas a palavra “erva”. Um desses poemas, segundo narra Gullar, “vai gerar um problema novo em minha experiência de poeta concreto” (GULLAR, 2007, p. 29). Publicado em 3 de novembro de 1957 na capa do SDJB, o poema sem título organiza em distribuição retangular 12 repetições da palavra “verde”, em quatro linhas e três colunas (GULLAR, 1957c, p. 1). Na última linha, depois da última repetição, surge uma nova palavra, como excesso do esquema: “erva”. Tendo recebido a notícia de um amigo que lera o poema, de que não precisou ler por 12 vezes a palavra “verde” para perceber que se tratava da repetição da mesma palavra, pois via isso antes de ler, Gullar então compreende que o poema visual apresenta um problema de leitura, para o qual o livro-poema foi elaborado como solução, na medida em que a página permite ao poeta organizar a leitura palavra por palavra (GULLAR, 2007, p. 32). Apesar disso, o poema que repete o termo “verde” 12 vezes, até concretizar a cor na coisa, na planta, figurando ainda, com o retângulo de palavras, o campo verde, foi publicado no final de 1957, ao passo que os livros-poema foram expostos no começo de 1959. O poema “pano”, pela sua composição, bem como pela data de publicação, parece ter sido composto posteriormente ao final de 1959.

Em outros dois poemas, compostos posteriormente, reconhece-se um diálogo com o poema “pano”. Ainda sob perspectiva



Amílcar de Castro

Amílcar é um artista de rigor. Mas de um rigor interno à arte e à vida, e que se sente como qualquer homem do momento d'arte. Este rigor não pode, portanto, confundir-se e fazer rigor das palavras que apenas visam a uma coerência externa e superficial de formas. O rigor, na escultura de Amílcar de Castro, é sobretudo uma implicação, necessidade de rigor e vinculação, obrigando a fazer de toda e qualquer elemento que não esteja devidamente comprometido ou subvertido. Mas é que de si dimensão dramática de sua arte é o conflito que se estabelece entre essa exigência formal e o impulso lírico que, através dele, se quer exprimir. É o conflito que, dentro de um equilíbrio muito tenso e exato, há sempre um momento vital e sonoro, uma sugestão que se vive como a vida. Essa tensão, Amílcar a sustenta em vários níveis, por vários meios, mas sempre a procura desta tensão que se não se faz delinqüentemente, tampouco se dá como impositiva. É o momento decisivo de energia. Amílcar de Castro cria, então, neste primeiro momento inconsciente, depois de quase dez anos de silêncio, apenas quebrado em 1933, quando participou com um trabalho do 11º Salon de São Paulo

ferreira gullar

o livro poema

Chama de livro-poema (ou poemário) a recitação de versos e páginas (o livro) como um elemento dinâmico do poema. Nesta perspectiva, poema e livro não mantêm entre si uma relação meramente instrumental, mas estão de tal modo interligados que a impossibilidade de separá-los, poema e livro passam num e o mesmo ato, uma vez que a função que desempenha os versos e a sua função no poema determinam também a função do poema e os versos. O ato poético que fazemos do verso e do poema é determinado pela necessidade de experimentar os padrões inconscientes, mas também acumulados no presente: um presente-futuro de chamado de "tempo". Este procedimento não é, em si, uma função no espaço poético (depois de ler o poema que esse intenção é transformar o poema em algo material, isto é, em um objeto, e não, portanto, segundo o verso, e o verso, com o seu peso, abstração e página e verso e livro etc.) e não é a função temporal de linguagem: A página é verso, é verso e o silêncio. Um silêncio vital. Portanto, a interpretação, precisa haver o livro e a vida de Gullar, e seu estilo.

Franz Weissmann

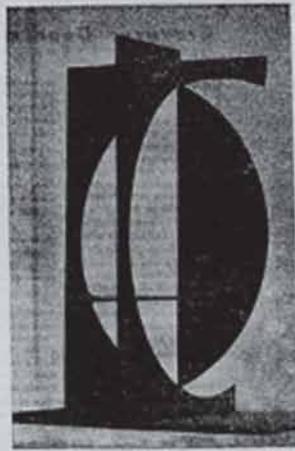
Weissmann não é dos artistas que gostam de fazer sobre os problemas de sua arte, muito embora ele se seja intensamente e procure resoluções com extrema exigência. Talvez mesmo uma exigência e impeto de fazer, porque é um fato que os verdadeiros problemas de arte estão de tal modo passados a linguagem desta matéria, que de tudo nada pode discutir-se verbalmente. É certo que para alguns artistas essa objetividade é uma necessidade e que o trabalho de verbalização calafateia, silenciosa, no processo artístico impressionista de Weissmann e a morte certa se abre a formulação dos valores de cultura.

... Fazem uma escultura especial — diz-nos ele. Tã é a escultura que se não escreve um espaço denso, condensado em tempo, não me agrada. Lendo e pensando

para a apreciação de outros artistas, e fim de consequir-se uma definição indireta de Weissmann a respeito de sua escultura, perguntamos-lhe o que passa de ideia B.B. — A escultura de B.B. é muito sensual e, até certo ponto, figurativa. — Há sensualidade na sua escultura, Franz? — Certo que não. Há a sensualidade sem exploração. Não há escultura não explora. Portanto, trabalhar-se com precisão na escultura. Bepere que todos os meus trabalhos são fechados em si mesmos, e fazem nunca se rompem, há sempre uma tensão para encerrar, conter e espaço. Mesmo quando os formas não se ligam materialmente, surge verbalmente, ligando. — Você parece ter abandonado o momento de fazer de escultura. Por quê? — De certo tempo para cá, começo a achar que a escultura

é um metal delicado, muito pouco densa do ponto de vista de participação. Começo a desejar um material mais pesado e rico de matéria. Passou a ser a ferro, que me parece melhor para exprimir um sentido escultural orgânico. — Você declarou, há pouco tempo de em um, a dita escultura, que é a escultura densa e que de certo como uma planta. Ainda pensa disso mais? — Passa. Acordo que uma escultura é um organismo.

pono
verde
campo
vivo
ferreira gullar



na é um metal delicado, muito pouco densa do ponto de vista de participação. Começo a desejar um material mais pesado e rico de matéria. Passou a ser a ferro, que me parece melhor para exprimir um sentido escultural orgânico. — Você declarou, há pouco tempo de em um, a dita escultura, que é a escultura densa e que de certo como uma planta. Ainda pensa disso mais? — Passa. Acordo que uma escultura é um organismo.

realizado quando se pode ler a escultura e ela se monta, tendo por base a planta-chão. As formas da escultura devem estar de tal modo interligadas, num todo orgânico, de modo que independentemente de uma forma, Clara que isto é um problema difícil e onde se resolve. — Como resolve os seus problemas? — Faz um gesto de uma ideia de forma, que se vai pouco a pouco preenchendo. — Desenha antes? — Não. Começo sempre a trabalhar

em pequenas "ideias". Quando a escultura começa a definir, vou para o desenho e faço uma espécie de desenho, descritivo, estudando as relações laterais da peça. Conseguindo uma unidade, volto a moldurar. As vezes e algumas vezes não se aplica perfeitamente ao "modelo"; modifica o desenho. E assim sucessivamente. É assim que se faz o "modelo" ou desenho de trabalho de escultura. É assim que se faz o "modelo" ou desenho de trabalho de escultura. É assim que se faz o "modelo" ou desenho de trabalho de escultura.

Figura 2 GULLAR, 1959, p. 7.

temática, Gullar esclarece a gênese, se não da série de poemas para o campo verde, da emoção que permitiu a elaboração desses e outros poemas:

Ele [o poema “verde verde verde”] nasceu da evocação da praça central da cidade de Alcântara, no Maranhão, que visitara em 1950, quando quase ninguém morava lá; tive a sensação de que a erva que ocupava toda aquela praça crescia ali para ninguém (GULLAR, 2007, p. 29-32).

Essa cena retorna num poema do último livro publicado pelo poeta, *Em alguma parte alguma*, de 2010. No poema “Relva verde relva”, o poeta pergunta onde, dentro de si, “fulge de repente um largo verde esquecido” (GULLAR, 2010, p. 42). O acontecimento acaba por ser, na segunda estrofe, localizado “em algum lugar nenhum” – parafraseando o título do livro – e o largo “como se fosse um lago” inundado pela cor verde, forrado pela “miúda algazarra da relva”, acaba por ser figurado por imagem semelhante à do poema de 1959: “ah aquela inesperada toalha verde viva” (GULLAR, 2010, p. 42). O “pano vivo” no catálogo da I Exposição Neoconcreta constitui memória do poema publicado 51 anos depois, fomentando diálogos entre o poema visual e o poema em versos, a arte neoconcreta e a crítica às vanguardas, a representação da cidade e da natureza e o processo de modernização da cultura brasileira, a experiência lírica e o problema da composição etc.

Não bastasse a relevância temática do poema “pano” na obra de Gullar, a forma como as palavras do poema estão organizadas na página, única nos poemas visuais do poeta, comparece no recurso gráfico empregado no desfecho do poema “Fevereiro de 82”, publicado no livro *Barulhos*,

em 1987. Poema dos mais significativos do livro, atualiza a pesquisa estética na obra revisitando questões atravessadas pelo poeta na década de 1950. O envelhecimento do corpo e a forma poética requerida pelo envelhecimento dramatizam a recusa à “opaca matéria”, fuga viável graças à escuta do desejo do poema, que “quer ser fala”, “murmúrio”, muitas vozes, alarido, barulhos, “rente à pulsão / estelar / chamada”... (Figura 3; GULLAR, 2008, p. 312-313).

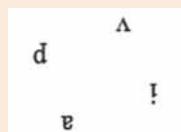


Figura 3 GULLAR, 2008, p. 313

Também *O formigueiro* retorna aqui, em miniatura: nele, as letras de uma palavra estão, como na Figura 3, dispersas na página. Assim como *A luta corporal*, “um vento de 1953-1954...” (GULLAR, 2008, p. 313): nela, a matéria escura da linguagem emerge no corpo a corpo com a criação. Embora no poema “pano” a forma sugerida em lo-sango figure o “campo” desenhado entre as palavras, e em “vida” a dispersão das quatro letras figure algo como uma explosão e uma constelação, em ambos os casos a posição dos termos e a ordenação cruzada ou em zigue-zague conversam de perto. “Fevereiro de 82” termina num lamento às avessas, um “ai”, mas lúdico. Para Gullar, a poesia concreta foi coisa séria, e em alguma medida nunca terminou. O poema de fevereiro de 57 parece representar um momento grave na pesquisa do poeta, assim como o poema enterrado ou o fim de *A luta corporal*. Impasses, quando corpo, linguagem e morte, por instantes, parecem não se descolar.

ANEXO

Um poema concreto de Ferreira Gullar

I

FOGO

osso

DO

CORPO

furna

DO

OSSO

urna

DO

oco

ORCO

fosso

DO

corpo

II (ou III)

o fogo

a fera

sem osso

e o couro

em chaga

o fogo

a lepra

erma

rufa nas flores

o seu tambor

III (ou V)

as flores

hérnias

celestes

hienas

cegas

as

flores

os

postes

do vão

rufam

no luto

feito poeira

IV (ou II)

a poeira
a desfeita
coroa [exposta]
rumor do facho em ru
e fa

a falha o rastro a pira a ru
fa

r
u
f
a

V (ou IV)

ina árvore esparsa
lha

ga do verso a puida
la a poeira

no osso

VI

o rufo
o osso da fala
o fogo armado

o h
l o
r
u
f o
g o
clarão carvão
na boca

o rufo
o pelo
da hiena

osso
da hérnia
tambor
do luto
o
culto
troféu na fera

Referências

- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BASTOS, Oliveira. "Por uma poesia concreta (III)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 5, 3 mar. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/71184. Acesso em 20 jul. 2020.
- BOSI, Viviana. "Ferreira Gullar: o fogo procura sua forma". *Estudos avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 31, n. 89, p. 415-435, Abr. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100415&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 jul. 2020.
- GULLAR, Ferreira. "Autobiografia poética". In: *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- _____. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O formigueiro*. Rio de Janeiro: Europa, 1991.
- _____. "O poema concreto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 2, 17 mar. 1957a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/71582. Acesso em 20 jul. 2020.
- _____. "pano". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 7, 22 mar. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/99956. Acesso em 30 jul. 2020.
- _____. *Poesia completa, teatro e prosa*. Volume único. Org. Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Toda poesia (1950-1980)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. "Um poema concreto de Ferreira Gullar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 3, 3 fev. 1957b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/70209. Acesso em 19 jul. 2020.
- _____. "verde verde verde". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 1, 3 nov. 1957c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/80599. Acesso em 31 jul. 2020.
- JORNAL DO BRASIL. Vida Literária. Rio de Janeiro, p. 8, 30 jan. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/70062. Acesso em 20 jul. 2020.
- SPANUDIS, Theon. "O espaço na poesia concreta". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, p. 1, 4 e 5 abr. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/100402. Acesso em 20 jul. 2020.
- SUPLEMENTO Dominical do Jornal do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical, 3 fev. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/70215. Acesso em 19 jul. 2020.

Edwiges de Sá Pereira: Uma feminista vitoriana na primeira metade do século XX

Andrea Almeida Campos

Professora de Direito e Pesquisadora na área de Estudos de Gênero da Universidade Católica de Pernambuco. Coordenadora do Núcleo de Estudos de Gênero da Cátedra UNESCO/Dom Hélder Câmara de Direitos Humanos no biênio 2009/2011.

A alma humana não é forjada ao sabor de um dia, mas traz em si a fortuna e a miséria de várias estações. Complexidades, paradoxos e contradições, aparentemente, imperscrutáveis desafiam os seus pretensos decifradores a penetrarem no território do inesperado. E se o edifício humano é sempre polimorfo e mutante, o que dizer daqueles que foram entregues à luz do mundo em zonas limítrofes, em tempos atravessados por mudanças radicais? Daqueles que tiveram as suas subjetividades construídas na travessia entre dois séculos diametralmente distintos? As transformações trazidas pelo século XX forjaram não apenas um novo cotidiano existencial para os seres humanos advindos do século XIX, proporcionado pela feérica revolução industrial, mas também e sobretudo, rupturas profundas, desmantelamentos dantes inimagináveis, transvalorações, novos modos de pensar e acreditar a vida. Para aqueles que nasceram nesse umbral, entre o naufrágio e o nascimento de verdades totalmente outras, semeados em um solo de condições tensamente conflitantes, que receberam em si, abertamente, esses eflúvios e não se

demitiram de seus desafios, coube tudo, inclusive uma tradução distinta do que entendemos por coerência. Ao menos, no modo como aprendemos a pensar a coerência em tempos pós-modernos e pós-iluministas. E uma das personagens da cultura que melhor personifica a complexidade desses meandros que atravessam os fins do século XIX e os meados do século XX foi uma mulher. E essa mulher foi a escritora, sufragista e líder feminista, Edwiges de Sá Pereira.

Edwiges de Sá Pereira nasceu em uma pequena cidade do interior do estado de Pernambuco, no Nordeste brasileiro, em 25 de outubro de 1884. Em meados e finais do século XIX, ter nascido no interior do país não era sinônimo de desvantagem cultural e econômica em face daqueles que viviam no litoral. Muito ao contrário. No caso de Pernambuco, estado que já havia sido a capitania mais próspera da antiga colônia, era na aristocracia canaveira e nos seus integrantes que residia a representação da elite econômica e intelectual local. No Recife, o que havia era uma burguesia emergente, os filhos dos mascates. Edwiges era, então, uma das filhas dessa aristocracia latifundiária e

“letrada”. O seu pai era o senhor proprietário do Engenho Cipó e advogado formado pela Faculdade de Direito no tempo em que a sua sede ainda era no Mosteiro de São Bento em Olinda, o Dr. José Bonifácio de Sá Pereira, tendo chegado a ser eleito Deputado Provincial. Sua mãe, Dona Maria Amélia Rocha de Sá Pereira também era filha de um abastado senhor de engenho. Uma família letrada, mas longe de coadunar com ideias liberais e iluministas. O que para nós na contemporaneidade pode soar como um contrassenso, uma vez que no nosso modo de pensar é descabido quaisquer avanços sociais e humanos fora do espírito da ilustração, que estejam divorciados das revoluções burguesas dos finais do século XVIII. O filósofo francês Michel Foucault, por motivos outros, é um dos que colocaram o homem moderno e iluminista em questão. Contingenciou a racionalidade antropocêntrica a partir de seu livro *As palavras e as coisas* (1979). Mas não é a voz corrente. E tudo o que coloque em questão o iluminismo e a ilustração é concebido como obscurantismo e reacionarismo. Pois: a família de Edwiges de Sá Pereira e ela própria eram pessoas cultas e bem-formadas, mas, em vários aspectos, contrailuministas. Mas, talvez, aqui, já tenhamos a primeira chave para sairmos de nosso desconforto ao concebermos a possibilidade de cultura sem ilustração: Edwiges não era de raiz burguesa, muito menos liberal. O seu pai era maçom e integrava o Partido Conservador. A união entre os seus pais, José Bonifácio e Maria Amélia, teve como fruto uma prole brilhante, mentes emancipadas, mas não todos liberais, não todos iluministas em seu sentido estrito. Edwiges foi forjada nas humanidades, nas sensibilidades, mas não no laicismo,

não no antropocentrismo moderno. A metafísica foi um pensamento indissociável a ela.

Dos doze irmãos de Edwiges, destacáremos o conhecido jurista Virgílio de Sá Pereira, um dos expoentes da chamada “Escola do Recife” ao qual foi incumbida a elaboração de um novo Código Criminal Brasileiro. Virgílio de Sá Pereira chegou a ser o que hoje seria um Ministro do Superior Tribunal de Justiça com sede, à época, na capital do Brasil, Rio de Janeiro. A obra desse, ainda hoje, renomado civilista e penalista (mais ainda civilista) é atravessada por citações da literatura, sendo a sua escrita, essencialmente, literária. Citaria, ainda, Manoel Arthur, que era, também, voltado às letras e conhecido latinista. Sendo conceituado juiz de direito, chegou a alçar o cargo de desembargador do Tribunal de Justiça de Pernambuco. Quanto a Eugênio, aquele que criou junto a Edwiges o jornal *Echo Juvenil* entre a infância e a adolescência de ambos, era ele, também, poeta e literato. Foi advogado de causas nacionais importantes como aquela que pleiteava, perante o Supremo Tribunal Federal, a demarcação dos limites do estado do Rio Grande do Sul. Chegou a ser auditor de guerra e faleceu, precocemente, aos 35 anos de idade, durante a maldita pandemia da gripe espanhola em 1918 (imagino como essa perda deve ter sido devastadora para Edwiges). Um outro irmão, Eurico, era advogado militante, tendo sido um dos mais reconhecidos advogados empresariais de seu tempo, atuando no foro do Rio de Janeiro. Em razão do sólido conceito que desfrutou no mundo jurídico, foi presidente nacional do Instituto dos Advogados do Brasil (atual OAB). Uma de suas irmãs, Nanette de Sá Pereira, foi professora catedrática de língua portuguesa da Escola

Normal do Recife, além de exímia remadora (CAMPOS, 1987).

Mas voltemos à infância de Edwiges em Barreiros. Foi vivendo em Barreiros que ela editou, junto a seu irmão Eugênio, o jornal manuscrito *Echo Juvenil*. Em 1897 alguns de seus poemas antes publicados no *Echo Juvenil* foram, também, publicados no jornal *O Paiz* do Rio de Janeiro. Nessa mesma edição de *O Paiz* veio à estampa uma matéria do escritor Arthur de Azevedo, um dos escritores fundadores da Academia Brasileira de Letras, apresentando, elogiosamente, ao Brasil, a poetisa de 13 anos de idade que vivia no interior de Pernambuco (AMARAL, 2016). Nesses poemas, cuja coletânea deu forma ao seu primeiro livro de poemas editado na capital, Recife, *Campesinas* (1901), lançando Edwiges, definitivamente, para a vida literária aos 17 anos de idade, estava um franco elogio à vida familiar e ao aconchego da vida doméstica. Um olhar lírico e sensível sobre o mundo, como podemos depreender, de imediato, no poema que o inaugura:

Meu livro

*Perdoa-me se um dia,
Tuas nevadas folhas descerrando,
Alguém, meu fraco mérito acusando,
De ti chasqueie e ria,
Não te escrevi, meu livro, para os sábios,
Para os sábios, bem sei que tu não prestas...*

*Tinha minh'alma em festas
E um riso alegre a me enfeitar os lábios,
E antes que me viessem vis ressábios
A alegria turvar de minha vida,
Eu quis cantar e essas canções modestas
Fui tirando da lira estremecida.*

*Tudo quanto da vida eu penso, e via
Nos meus sonhos gentis e soberanos,
Tudo quanto me enleva a fantasia
– Canto na lira azul dos verdes anos!*

Barreiros, 1900.

A sua harmoniosa vida familiar, signo de boa aventura, exala toda a sua doçura no poema “No lar”:

No lar

À minha irmã Margarida

*Ri-se na sala a trêfega criança,
Como a enxotar a mágoa que domina
A natureza, quando o sol declina
Para o ocaso feliz onde descansa...*

*Na estofada cadeira se embalança
Uma jovem mulher, e a fronte inclina
Para beijar a filha pequenina,
De sua vida a lúcida esperança.*

*Reflete o espelho a serpentina acesa,
À luz da qual uma velhinha reza,
E eu vejo a fé impressa no seu rosto...*

*Basta em todas as casas esta cena,
Assim tão meiga, plácida e serena,
Para alegrar as horas do sol posto.*

Barreiros, 1898.

Mas a menina-moça, Edwiges, em sua lírica já revelava ter experimentado os dilaceramentos da alma:

Dor suprema

*Pranto supremo, pranto dolorido,
Companheiro da dor, pranto pungente
Dize-me tu, que tornas comovente
O suspirar de um coração ferido.*

*Dize-me tu que já de toda a gente
Ouviste o peito a soluçar dorido.
Sim! Tu que és sempre o intérprete escolhido
De quem os golpes do infortúnio sente:*

*Dize-me tu se por acaso existe
Dor tão cruenta, padecer tão triste
Como de um'alma as duras aflições,*

*Ao ver cortando a vastidão imensa
Da região sombria da descrença
O bando das primeiras ilusões.*

Barreiros, 1900.

E na experimentação dos primeiros versos não poderia faltar o socorro incontrastável da fé e o colo da religiosidade. Edwiges, que em anos mais altos foi uma fervorosa militante feminista, ardorosa combatente contra os flagelos sociais e imersa na atuação política (foi candidata a deputada para a Assembleia Nacional Constituinte de 1934), nunca deixou de ser uma cristã indeclinável, criticando com altivez todo e qualquer pensamento que desafiasse a Igreja Católica em seu lugar de esplendor e glória:

Desolada

A meu Pai

*Beijando a cruz de rútilo rosário,
Clotilde reza uma oração, fitando
O vulto de Maria no sacrário.
Dos belos olhos seus vem deslizando
Um rosário de lágrimas ardentes,
Que se lhe vai no colo desmanchando.*

*Na posição dos pobres penitentes
– Joelhos em terra, mãos entrelaçadas –
Envia à Virgem súplicas ferventes.*

*De pungente amargura repassadas
São as frases que, triste, balbucia
Com o fervor das almas desoladas.*

*Pede à clemente e divinal Maria
– Testemunha da dor que a dilacera –
O bálsamo que as mágoas alivia.*

*Suplica, reza e, soluçando, espera
– Fitando sempre o casto santuário –
A proteção da santa que venera.*

*Beijando a cruz de rútilo rosário,
Clotilde pensa que tardar não deve
O remédio que abraque o seu fadário...*

*Beija a cruz do rosário, e não se atreve,
Não faz o mesmo à cruz que lhe foi dada...
Acha a que tem na mão pequena e leve,
E a que carrega por demais pesada!*

Barreiros, 1896.

O livro *Campesinas*, publicado com 51 poemas, teve prefácio de Antônio de Souza Pinto, figura intelectual proeminente da sociedade pernambucana da época. Em seu texto, Souza Pinto coloca em questão temas que atravessariam, por toda a vida, tanto a literatura como o pensamento de Edwiges: a rejeição às expressões modernistas que se avizinhavam e o lugar da religião e da Igreja Cristã na modernidade. Afirma Souza Pinto em seu prefácio:

Não se pode deduzir do que temos dito que a forma incorreta ou descuidada seja a mais apreciável, senão que todo produto artístico, digno desse nome, carece de mais alguma coisa que a habilidade da expressão: precisa da grandeza de sentimentos e da nobreza de intuítos. A arte, tomando esta palavra no seu sentido mais geral, foi primitivamente um auxiliar do culto, e não deve esquecer esse grande ofício, embora a transformação necessária do sentimento religioso que lhe deu a "Imitação de Cristo". (SOUZA PINTO in SÁ PEREIRA, 1901).

Ainda vivendo em Barreiros, em atmosfera rural e rodeada de livros e saberes, foi Edwiges convidada, no ano de 1901, para ser sócia correspondente da Academia Pernambucana de Letras (APL), função que exerceu até 1920 quando, então, foi eleita para uma das cadeiras dessa prestigiosa Academia (a primeira acadêmica brasileira). Portanto, a sua brilhante trajetória intelectual tem a marca inicial da zona interiorana e agrária de Barreiros. Logo, ao mudar-se para o Recife, antes de ser uma neófito no mundo literário, ela já era escritora com trabalhos publicados fora do estado e sócia correspondente da APL. No Recife, logo após a sua chegada acompanhando a sua família, foi cofundadora, de forma original, de uma revista exclusivamente destinada ao público feminino, versando sobre temas como instrução feminina,

chamada de *O Lyrío* e que teve circulação de 1902 a 1904 (AMARAL, 2016).

Transportou da sua vida nos engenhos para a sua trajetória na capital uma forte sensibilidade para com as desigualdades sociais no mundo do trabalho, uma vez que havia convivido com o regime escravocrata e era assumidamente, em suas futuras teses, uma aguerrida defensora dos direitos sociais e combatente de todas as formas de desigualdade e opressão. Ainda assim, como já o foi dito, não era uma iluminista. Desafiando a nossa ideia contemporânea de que não há luta por liberdade e igualdade sem que a mesma esteja amparada pela Ilustração. Não se encontrava Edwiges alinhada ao materialismo de Voltaire (SÁ PEREIRA, 1945), cuja crítica clerical a repugnava, nem mesmo ao que teria de contrailuminismo o pensamento de Rousseau, cujas teorias deram força ao pensamento socialista. Edwiges sustentava ideias contrailuministas por razões outras que não aquelas rousseauianas que fulminavam os males e os efeitos perversos do processo civilizatório, os avanços tecnológicos e a geração de riquezas em sua obra *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755). Edwiges, por seu lado, nunca se colocou em oposição à propriedade privada como o fez Rousseau. Este angariou simpatizantes dentre aqueles que se colocavam no que a modernidade compreende como “à esquerda” no movimento revolucionário francês, os Jacobinos. Lembrando que aquela que é tida como a primeira das feministas, uma das mais ativas pensadoras e militantes durante a Revolução Francesa, uma figura exponencial feminina, Olympe de Gouges, que bradou contra os extremismos do novo regime, postos em marcha por Marat e por Robespierre foi, ao

termo final do movimento, decapitada pelos “ilustrados” Jacobinos. Revolucionários iluministas que não toleravam os seus pleitos por igualdade jurídica e política entre homens e mulheres. De igual modo, a feminista inglesa Mary Wollstonecraft contrapõe-se a Rousseau em seu projeto pedagógico traduzido em sua obra *Emílio ou da educação* (1762), e que excluía as mulheres, através do livro *A reivindicação dos direitos da mulher* (1790). Do que se depreende que iluminismo não é sinônimo de feminismo, muito menos uma consequência natural deste. No entanto, a crítica de Edwiges ao movimento francês não repousava estritamente no que diz respeito ao tratamento conferido pelos iluministas às questões referentes à igualdade entre homens e mulheres e outras afins, mas, fundamentalmente, por sua superação da metafísica e pelos ataques à Igreja Católica. Sem fé e sem Deus, não haveria, para Edwiges a possibilidade de emancipação humana de suas eventuais misérias originais, como podemos observar neste poema escrito já em sua idade adulta e publicado no livro de poemas póstumo *Horas inúteis* (1960):

Cântico

Para Emília Guerra

*Anda o pecado na vida
Como a serpente fatal
Seduzindo a alma dorida
Para as conquistas do mal*

*Mas contra o ardil da serpente
Que para o mal nos seduz
Faz-se reduto potente
O Coração de Jesus.*

*Lírio celeste que encerra
O orvalho de todo bem,
De cada mágoa da terra
Faz nova estrela do Além.*

*Para o contrito que sofre
E anseia um raio de luz,
É de bênçãos áureo cofre
– O Coração de Jesus.*

*Como é feliz...quem não teme
– Quem tem fé é sempre feliz!
Mão firme dirige o leme
Toda a viagem bendiz.*

*A Fé é a luz de minh'alma
– Triste de quem não tem luz
Creio em Deus: a dor me acalma
– O Coração de Jesus!*

Mas voltemos ao desembarque de Edwiges, acompanhando a sua família, ao Recife em fins de 1901. O seu pai, José Bonifácio de Sá Pereira, que havia vendido o seu engenho em Barreiros, era mais um integrante da aristocracia canavieira que experimentava da decadência da economia açucareira em finais do século XIX, tendo a abolição dos escravos como maior fator. Trocara o seu *status* de senhor de engenho para o de ocupante de um cargo no Governo do Estado. A menina-moça Edwiges, então, continuou os seus estudos na Escola Normal do Recife. Quando em 1902, junto a colegas como Amélia Freitas Beviláqua e Luíza Ramalho, criou a revista *O Lyrio*, dirigida, exclusivamente, ao público feminino, muitos de seus artigos versavam sobre a importância da educação feminina. A educação feminina como principal instrumento de emancipação da mulher em uma sociedade sexista e que deveria ser um direito de todas as mulheres, inobstante a sua classe social. Uma vez concluído o seu curso, Edwiges vem a ser professora da Escola Normal, sendo alçada, posteriormente, à professora catedrática de prática didática e de pedagogia. Mas a sua função de educadora não se esgotou na Escola

Normal, tendo sido também professora de português do Curso Comercial do Colégio Eucarístico e professora de história geral e do Brasil do Instituto Nossa Senhora do Carmo. Ocupou o cargo de superintendente de ensino dos Grupos Escolares da Capital e durante esse exercício formulou um projeto educacional para todo o Estado de Pernambuco, a pedido de seu governo, acerca da organização e funcionamento do ensino técnico e profissional local (ROCHA, 2019). As suas propostas integram o seu trabalho pedagógico *Impressões e notas – Pedagogia*, publicado em 1926. Como já foi dito, Edwiges não restringia o seu projeto educacional às mulheres das elites. A sua franca preocupação estava na formação das mulheres das bases sociais, dos estratos mais baixos. Para tanto, prestava entusiasmado incentivo às Escolas Domésticas, às Escolas Rurais e aos Institutos Profissionais (AZEVEDO, 2009). Para este grupo de mulheres de classes menos favorecidas despertou, portanto, o interesse do então Governador de Pernambuco, Sérgio Loreto (1922-1926). Era, então, eloquente o seu caráter de mulher, precipuamente, voltada ao mundo da educação, da formação de gerações e do conhecimento, especialmente como arma de emancipação feminina.

Correspondendo-se com feministas de vários rincões do Brasil, Edwiges de Sá Pereira escreveu para diversas revistas com esse viés, como no caso da revista gaúcha *Escrínio*, cuja editora era a educadora e escritora feminista, Andradina de Oliveira, e dos periódicos *Vida feminina* e *O ratazana*. Desenvolveu, durante toda a vida, intensa atividade jornalística, tendo sido a primeira mulher a ser membro da Associação de Imprensa de Pernambuco. Publicava

recorrentemente em jornais da estatura do *Diário de Pernambuco* e do *Jornal do Commercio*, tradicionais jornais pernambucanos ainda hoje em circulação, e no extinto, mas, em seu tempo, de muita credibilidade, *Jornal Pequeno*. Os seus temas de predileção sempre foram a reforma do ensino público de Pernambuco e os direitos da mulher na família e na sociedade (AZEVEDO, 2009).

Durante suas viagens de visita a seus irmãos que moravam no então Distrito Federal, Rio de Janeiro, travou amizade com a bióloga Bertha Lutz, presidente nacional da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, participando do I Congresso Internacional Feminista ocorrido em dezembro de 1922 naquela cidade. Uma vez tendo continuado a troca de missivas com feministas do sul e do sudeste do país, em 1931 fundou a seccional pernambucana da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, para a qual foi eleita presidente de 1931 a 1935. Após o seu mandato, manteve-se como Presidente de Honra até 1937, quando do advento do Estado Novo varguista.

Durante a sua direção na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, privilegiou o tema da educação feminina, e não apenas na teoria, mas, sobretudo, na prática, criando a Escola de Oportunidades cujo escopo era o de oferecer cursos tais como os de datilografia, de línguas e de correspondência para as jovens mulheres provenientes de todas as classes sociais do estado de Pernambuco. É também em 1931, ano da fundação da seccional pernambucana da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino que Edwiges apresenta a sua tese *Pela mulher e para a mulher* durante o II Congresso Internacional Feminista na sede do Automóvel Clube na então capital federal,

Rio de Janeiro. Nessa tese, Edwiges divide as mulheres em três grupos categorizados por suas classes sociais e suas qualificações para o trabalho, sendo eles: o grupo das mulheres que não precisam trabalhar (as mulheres das elites); o grupo das mulheres que precisam trabalhar e que sabem trabalhar (as mulheres das classes intermediárias) e o grupo das mulheres que não sabem trabalhar e que precisam trabalhar (as das classes baixas). Apesar do cunho feminista e propositivo de sua tese na inclusão das mulheres no mundo do trabalho, sendo essa a sua preocupação primacial, Edwiges continuava alinhada a uma concepção racial eugênica e que era a preponderante nas elites intelectuais de sua época. Leiamos os termos iniciais de sua tese:

...somos (...) um povo velho, de civilização multissecular, com todos os característicos de sua estrutura étnica, dono de virtudes e vícios que se misturam e se entrecrocam imprimindo-lhe o traço inconfundível destacado pelos nossos historiadores; um povo selvagem, sem noção dessas duas entidades abstratas, vivendo apenas do instinto; um povo semibárbaro e inferior, sem energias para reação e o protesto, sem intuição de direito ou justiça – eis os elementos constitutivos da nossa nacionalidade na sua origem biológica e social (SÁ PEREIRA, 1932).

Nas primeiras décadas do século XX era corrente atribuir as mazelas sociais, econômicas e políticas brasileiras ao caráter mestiço do seu povo. Este pensamento, importado de países como os Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e França, era o que prevalecia dentre as vozes pensantes, inclusive dentre aquelas que fundaram o Movimento Eugênico Brasileiro capitaneado pelo médico Renato Ferraz Kehl. Este era denominado de “eugenismo negativo”.

Recepcionando essa teoria como procedente, Edwiges se propunha a uma forte atuação com vistas à salvação dos filhos dessa miscigenação, resgatando-os de seus grotões e incluindo-os socialmente através da educação:

É para uma nacionalidade assim promíscua, assim arbitrária que devemos elaborar um processo educativo que a todos atinja, a todos aproveite, a todos interesse pela harmonia indispensável entre a natureza do educando e a natureza da educação (SÁ PEREIRA, 1932).

E esses grotões estariam ocupados por mulheres de vida desregrada, desempregadas, prostituídas, sem família ou cujos companheiros não conseguiam prover o lar a contento. Inapetentes e incapazes de fazer as suas próprias revoluções, caberia às mulheres brancas das classes superiores, através da educação, ajudá-las e transportá-las para uma vida em civilização. Dois anos antes do II Congresso Internacional Feminista, em 1929, também no Rio de Janeiro, realizava-se o I Congresso Brasileiro de Eugenia em comemoração do centenário da Academia Brasileira de Medicina e presidido por Edgard Roquette-Pinto e Renato Ferraz Kehl (MACIEL, 1999). Foi então, em inícios da década de 30, quando do calor das discussões acerca do controle eugênico das imigrações, casamentos e natalidade, que foi criada a Comissão Central de Eugenia cujo escopo era assessorar os governos e autoridades públicas no que dizia respeito ao aperfeiçoamento eugênico da população. O médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto foi um dos que foram na contramão do que se entendia a miscigenação como eugenia negativa, sustentando que os problemas do Brasil não eram raciais, mas sim sociais com forte crítica ao determinismo

racial e biológico. Se Edwiges, junto a nomes como Oliveira Vianna, Euclides da Cunha e Miguel Couto, ainda não estava a par de teses de “eugenia positiva” como as de Roquette-Pinto, de Belisário Penna e do sociólogo Gilberto Freyre, que viria em 1933 a publicar a sua obra máxima *Casa-grande & senzala*, revolucionando a antropologia brasileira, o fato é que, tanto os eugenistas negativos quanto os eugenistas positivos repudiavam a igualdade entre os sexos, o que hoje denominamos de igualdade de gênero. Para os primeiros, as mulheres eram tidas como procriadoras e a eugenia era uma forma de “advertência do perigo que ameaça a raça com o feminismo” (MACIEL, 1999). Enquanto, muitos dos segundos, os eugenistas positivos como Gilberto Freyre, conterrâneo de Edwiges, também na década de 30, afirmavam:

As novas gerações [década de 1920/30] de moças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e regional. Já não têm gosto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. Quando a verdade é que, depois dos livros de missa, são os livros de receitas de doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta. O senso de devoção e de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e correrem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a da fé religiosa (FREYRE apud SILVA, 2015).

Percebe-se que, mais do que um elogio às mulheres prendadas e religiosas, Freyre ataca as novas letradas, as que não leem os “velhos livros”, as que se esforçam por ocupar um lugar na vida pública e no espaço

intelectual, projeto esse que tinha por uma de suas líderes, Edwiges de Sá Pereira. Pois bem, intelectuais tão revolucionários em seus escopos de ação e pensamento, mas ainda tão refratários a abandonarem os seus postos de senhores e monopolizados da vida pública e das ideias. Sobre esse contraditório estado de coisas versava Edwiges:

Mulheres

*De ser não sei, na seriação dos seres,
Que mais preocupa e que se estuda tanto:
Alma, razão de agir, paixões, misteres,
A essência do seu riso e do seu pranto!*

*Magos, poetas, filósofos, no entanto,
Mergulhando-as na orgia dos prazeres,
Ou elevando-as nas palmas como a um santo,
– Controversos que são quanto às mulheres!*

*Dessas vacilações, desses enganos
Surge o dogma, imutável, transcendente
Que ao homem sagra “senhor” entre os
humanos...*

*E dono, e chefe, e rei – por que padeces,
Ó forte, ó sábio e vives tão somente
Na razão desse mal que mal conheces?!*

E liderando esse projeto emancipatório na década de 1930, Edwiges de Sá Pereira combateu bravamente o antifeminismo, mais ainda no que diz respeito ao direito à educação, à inserção no mundo do trabalho e à vida profissional com a ocupação dos postos de trabalho, desde o trabalho das operárias nas fábricas até seus cargos de direção e, diversamente do que se esperaria de uma católica sem concessões, advogava pelo direito ao divórcio. Na luta pelos direitos políticos das mulheres, liderou o movimento sufragista no estado de Pernambuco. Movimento cuja liderança nacional era exercida por Bertha Lutz. Uma

vez, vencedoras, Edwiges se candidatou à Deputada da Assembleia Nacional Constituinte de 1934 pelo Partido Econômico, um partido liberal fundado por comerciantes e industriais do estado do Rio de Janeiro. Não era opositora do capitalismo, portanto, nem da liberdade de expressão, muito menos do direito à associação. A sua intransigência na defesa aos valores da família e da religião, o seu amor à cultura italiana (falava fluentemente o italiano e recitava poemas de Gabriele d’Annunzio de memória), a sua advocacia pelos direitos no mundo do trabalho e o seu conservadorismo nos costumes (não bebia, não fumava e nunca frequentou a boemia) não foram suficientes para aliá-la a grupos como aquele dos integralistas aliados ao fascismo. Lembrando que a hierarquia eclesiástica apoiava o integralismo à época. Muito pelo contrário. A despeito dos avanços sociais propiciados pelo varguismo, condenava veementemente o estado autoritário de Vargas, não lhe tendo qualquer simpatia. Não transigia com quaisquer totalitarismos, atacando com veemência em seus textos o que viria a ser o falangismo espanhol cuja uma das fortes características era o tradicionalismo católico. Quando do Estado Novo, antes que Getúlio Vargas baixasse decreto fulminando a liberdade de associação e instituisse a censura, Edwiges de Sá Pereira pôs termo e fechou as portas da Federação para o Progresso Feminino em Pernambuco em 1937.

Uma vida, por conseguinte, atravessada por momentos paroxísticos na vida nacional, de rupturas, tragédias e ebulição na história global. Edwiges era criança quando da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República. Mas já era uma mulher adulta quando atravessou a pandemia da

gripe espanhola e as duas Grandes Guerras Mundiais. Em fins dessa última proferiu uma conferência intitulada “A influência da mulher na educação pacifista do pós-guerra” (1945). A conferência fora escrita para uma série de vinte e oito conferências organizadas pela Academia Pernambucana de Letras, tendo sido publicada na *Revista da Academia Brasileira de Letras* em sua edição de dezembro de 1946. Como não poderia deixar de ser, já que inerente ao seu *modus operandi*, Edwiges editou a conferência em folhetos de modo a divulgar o seu conteúdo em institutos culturais, centros de atividades femininas no lar e nos meios de trabalho profissional. No texto da conferência, ainda é aguda a crítica de Edwiges ao humanismo moderno e às suas concepções evolucionistas, aos valores e propostas iluministas francesas no que diz respeito à educação e à metafísica. Leiamos Edwiges:

O insucesso da pedagogia inspirada nos princípios da Revolução Francesa é um índice. O laicismo substituindo o sectarismo, a quem se atribuía, entre outros, o grande mal de entibiar os espíritos e tolher a liberdade de pensamento, produziu em sentido retroverso “uma geração indisciplinada, impatriótica e refratária ao trabalho sistemático”. O agnosticismo levou, nos domínios pedagógicos da França e dos países que lhe imitaram o sistema, a confusão de um traçado sem rumo confiado ao livre-arbítrio. Isto porque os reformadores legislaram para o seu ponto de vista filosófico, inspirado no materialismo de Voltaire. Não decorre do cérebro efervescente, orientado ou desorientado pelas revoluções, plasmar a seu talante o pensamento, a mentalidade das coletividades a educar. A tradição, a hereditariedade, as condições de meio e de raça são fatores decisivos que definem, acentuam, singularizam a psicologia do povo a conduzir e a aparelhar (SÁ PEREIRA, 1945).

Reafirmando a supremacia do pensamento religioso e teocêntrico e o seu desacordo com o movimento revolucionário francês de fins do século XVIII, escreve Edwiges no mesmo texto:

E desde o princípio dos tempos que a mão de Deus vem polindo, desgastando, nivelando as arestas do instinto primitivo dos trogloditas, no sentido de que o viajante de cada ciclo não claudique no caminho, contrafazendo, desvirtuando o seu destino na terra. É que o homem briga por tudo e por nada. Helena e a Guerra de Troia; a filosofia dos enciclopedistas e a Revolução Francesa (...) – tudo vem através dos tempos atestando o temperamento belicoso do homem (SÁ PEREIRA, 1945).

E nesse mundo do pós-guerra, mesmo proclamando “a necessidade de uma organização internacional pacifista para a segurança da humanidade”, uma força institucional temporal, a paz tão almejada não será alcançada se não for pelas vias espirituais, pelas mãos de Deus; são essas mãos que devem as mulheres segurar em seus esforços de empreenderem uma educação pacifista:

A mulher há de colaborar com interesse, e Deus queira que para esta colaboração ser produtiva e elevada hajam os diretores da nova ordem estabelecido leis e princípios que lhe harmonizem o trabalho autônomo e o façam valer. Se tão bela, patriótica e altruística foi a sua atuação no esforço da guerra, maior e melhor ainda deverá ser no esforço de paz. E animando essa escalada para o alto, a essência de um ideal comum ligado a um sentimento comum de amor universal: o ideal religioso. Sem Deus não se poderão jamais soldar os elos dessa corrente pacifista através das controvérsias dos homens (SÁ PEREIRA, 1945).

Em sua produção literária, mesmo tendo vivido até as margens da década de 60 do século XX, desconheceu o modernismo.

Melhor ainda: rejeitou-o, como podemos constatar em sua própria letra – “A lei do menor esforço tem proporcionado frutos bem pecos, haja vista o menosprezo pelo idioma, a dissonância e a incoerência na poesia e na pintura modernistas”. Em sua prosa não se detecta quaisquer referências a obras nem a escritores realistas, muito menos naturalistas. Ler a sua poesia é mergulhar em um universo vitoriano, em um mundo do século XIX, incorruptível e intransponível. O parnasianismo e o simbolismo são por ela perpetuados. Para Edwiges de Sá Pereira não há poesia fora da métrica e da rima:

Rimas

Rimas para o meu verso... tenho tantas!

E que bonitas são todas as rimas...

– Verso, é rimado que melhor tu cantas,
E assim, cantante, é que melhor animas.

Versos sem rimas, versos brancos. Flores,

Não vos basta o perfume que deleita:

Ostentai toda a gala em vossas cores,

Túnica iriante que a campina enfeita.

Versos sem rimas, versos brancos... Almas,

De que vos serve este viver assim:

Horas vazias de emoção tão calmas

Como o riso ideal de um querubim.

(...)

Rimas para o meu verso... tenho tantas...

E que bonitas são todas as rimas!

– Verso, é rimado que melhor tu cantas.

E assim o foi Edwiges de Sá Pereira, uma líder feminista à frente de seu tempo no século XX e, a uma só vez, uma poetisa oitocentista e uma religiosa e pensadora agostiniana. Paradoxos e anacronismos que nos levam a pensar não apenas o feminismo, mas a nossa história e o caráter humano de modo nunca linear, sistemático, causal, mas

sim descontínuo, disruptivo, aleatório. Em seu conservadorismo aliado ao progressismo desafiavam-se os intrincamentos cartesianos e as fáceis categorizações, inclusive no alinhamento político.

Isabel Edwiges de Sá Pereira faleceu a 14 de agosto de 1958 aos 73 anos de idade em sua casa no bairro do Espinheiro, no Recife. Morava sozinha. Nunca se casou nem teve filhos. Embora, a certa altura de sua vida, lamentasse não ter sido uma mãe solteira.¹

Referências

- Amaral, Walter Valdevino do. “Edwiges de Sá Pereira: uma voz pernambucana no Segundo Congresso Internacional Feminista” (Rio de Janeiro, 1931). *Temporalidades – Revista de História*, v. 8, n. 3, 2016.
- Azevedo, Ferdinand. “Cristãs feministas em Pernambuco 1930-1950: a atuação de Edwiges de Sá Pereira, Dulce Chacon e Nair de Andrade”. *Revista de Teologia e Ciências da Religião da UNICAP*, v. 8, n. 2, pp. 167-190, 2009.
- Campos, Virgílio. *Um pensador da escola do Recife: Sá Pereira e o seu tempo*. Recife: FUNDARPE, 1987.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- Maciel, Maria Eunice de “A eugenia no Brasil”. *Revista Anos 90*, n. 11, Porto Alegre, 1999.
- Rocha, Sidney. Cronologia de Edwiges de Sá Pereira. *Revista Hexágono*, CEPE Editora, v. 2, n. 5, p. 38-39, 2019.
- Sá Pereira, Edwiges. *Campesinas*. Recife: Oficinas Gráficas da Associação da Bôa Imprensa, 1901.
- _____. *Pela mulher, para a mulher*. Recife: Oficinas Gráficas da Associação da Bôa Imprensa, 1932.
- _____. *Um passado que não morre – No centenário do Dr. João Baptista Regueira Costa, 1845-1945*. Recife: Imprensa Industrial, 1945.
- _____. *A influência da mulher na educação pacifista do pós-guerra*. Recife: Imprensa Industrial, 1947.
- _____. *Horas inúteis*. Recife: Imprensa Oficial, 1960.
- Silva, Marcelo Melo da. Antifeminismos e feminismos no Recife dos anos de 1930. In: Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, 2015.

Para saber mais

- Campos, Zuleica Dantas Pereira. *Pela mulher, para a mulher: Uma voz feminista no Recife dos anos 30*. Disponível em: <http://www.unicap.br/Neal/artigos/Texto-6ProfZuleica.pdf> Acesso em 03 de agosto de 2020.
- Fagundes, Emelly Sueny Fekete. “Uma das faces do feminismo em Pernambuco: Transgressões e permanências na trajetória da Federação Pernambucana pelo Progresso Feminino (1931-1937)”. Dissertação de Mestrado no Programa

¹ Sá Pereira, Hebe. *Hebe de Sá Pereira: Depoimento* (outubro de 2010).

de pós-graduação em História da UFRPE. 2018. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/bitstream/tede2/7811/2/Emelly%20Sueny%20Fekete%20Facundes.pdf>. Acesso em 03 de agosto de 2020.

Nascimento, Alcilde Cabral do. "O bonde do desejo: o movimento feminista no Recife e o debate em torno do sexismo (1927-1931)." *Revista de Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, Florianópolis, 2013.

_____. "Por uma igualdade emancipadora da mulher: Edwiges de Sá Pereira e Martha de Hollanda, feministas em luta pela cidadania política em Pernambuco dos anos de 1930". *Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO*, Rio de Janeiro, 2012.

Pedrosa, Cida. "A Eva militante e todas as horas úteis para a mulher e pela mulher". *Revista Hexágono*, CEPE Editora, v. 2, n. 5, p. 5-23, 2019.

Silva, Marcelo Melo da. "Cuidar do lar... e da pátria: o voto feminino em Pernambuco nas eleições de 1933". *Bilros – Revista de História*, v. 5, n. 8, Fortaleza, 2017.

Silva, Maria Angélica Pedrosa de Lima et al. "Entre versos e manifestos: as contribuições de Edwiges de Sá Pereira para a emancipação social e política da mulher em Recife (1920-1932)". *Anais do IV Colóquio de História da UNICAP*, Recife, 2010.

Obras de Edwiges de Sá Pereira

Campesinas. 1901 (Poesia)

Impressões e notas. 1926 (Assunto pedagógico)

Pela mulher, para a mulher. 1931 (Tese)

Um passado que não morre – No centenário do Dr. João Baptista Regueira Costa, 1845-1945. 1945 (Ensaio)

A influência da mulher na educação pacifista do pós-guerra. 1947 (Conferência)

Horas inúteis. 1960 (Poesia)

Inéditos

Eva militante (Ensaios)

Joia turca (Ensaios)

Mário Faustino, Camões e o sopro da utopia

Peron Rios

Professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco. Publicou, pela Editora da UFPE, a premiada tese “A Viagem Infinita: um estudo sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto”, e proferiu palestras sobre as literaturas brasileira, moçambicana e francesa em várias universidades do Brasil e do exterior. É membro do Grupo de Estudos em Crítica Cultural e Artes (GECCA).

1. As teses pós-utópicas de Haroldo de Campos

O ensaio de Haroldo de Campos “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, presente na coletânea *O arco-íris branco* (CAMPOS, 1997), pode nos dar, de saída, uma visão antiflusseriana da elaboração poética. Se, em meados do século XX, Vilém Flusser desejava uma fabricação verbal elaborada pelo som absoluto, significante pleno, Haroldo advogaria, no lugar de uma “poesia pura”, uma “poesia para”, em que certo engajamento ganharia vez. Isso ocorreria, porém, numa perspectiva contingente, guardando a consciência do transitório e compondo-se de um nacionalismo aberto, conectado, não atomizado. A provisoriedade é atestada pelo próprio Campos, quando se refere ao pensamento estético baudelaireano:

Baudelaire, na culminação desse processo (um processo que retoma a oposição de “belo universal”/“belo relativo” para acentuar, nessa relativização do belo, um ideal de novidade em constante mutação), acaba por encontrar no “transitório” (cujo paradigma é a moda) o critério distintivo da modernidade:

“A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (CAMPOS, 1997, p. 248).

A visão moderna de Haroldo sempre se munuiu de certo pragmatismo, de uma seleção orgânica da tradição. Para o autor de *Galáxias*, o vezo puramente historiográfico interessaria apenas aos “eruditos”, no sentido pouco apreciável que o termo acolhe. No fim das contas, o que subjaz a essa crença é a formação de base poundiana, são os ecos das lições do poeta norte-americano, constantes sobremaneira do livro – hoje clássico – *ABC of reading*, traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes como *ABC da literatura*. Ezra Pound ali defende um conceito de tradição atualizada (os poetas que devem formar o *paideuma* de um crítico são aqueles que, em boa medida, contribuem para a época da recepção) e uma prática fortemente axiológica de leitura – lastreada, por sua vez, num método comparativo típico das experiências científicas dos biólogos e suas lâminas de amostragem.

Tal compreensão desembocará no exercício tradutório de todo o grupo concretista

conhecido por *Noigandres*: as escolhas verbais para o texto de chegada, numa tradução, deveriam favorecer o impacto estético do leitor contemporâneo (e não exatamente um leitorado abstrato, pertencente ao momento de produção): “A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença [...]” (CAMPOS, 1997, p. 269). A coerência teórica, nesse caso, é absoluta: dar primazia à sensibilidade estética de uma recepção do século XVII de John Donne, por exemplo, é não apenas habitar uma realidade primordialmente hipotética como também constitui uma abordagem historicista do texto literário – algo fora das intenções dos escritores concretos. Acompanhando o próprio Haroldo, lemos:

A urgência em se outorgar uma “tradição viável” (em identificar “aquela parte da tradição literária que permanece vital ou foi revivida” para uma determinada época, como diz Roman Jakobson a propósito do ponto de vista sincrônico nos estudos literários) solicita antes o escritor que o historiador da literatura (CAMPOS, 1997, p. 252).

Um valor mais alto se alevanta, porém, nas teses de um primeiro Haroldo de Campos: a expectativa oswaldiana de, pelo viés da vanguarda, disseminar a literatura “exigente” (para usarmos o termo de Leyla Perrone-Moisés). Fazer o público degustar esse biscoito fino. Ao mesmo tempo, e quase como uma necessidade correlata, o poeta pretendia sofisticar os parâmetros de cultura e de leitura desse mesmo público burguês.

Semelhante nivelamento técnico, porém, não se confirmou na educação dos leitores e a prática socialista da poesia – elisão

provisória do credo estético individual para o afloramento das plataformas coletivistas típicas dos decálogos vanguardistas – não passou de utopia. A transformação da poesia de alto nível em pão diário (a “poesia universal progressiva”), portanto, revelou-se uma esperança estiolada, uma promessa não cumprida, o que invisibilizou, segundo Campos, a própria identidade da experiência de vanguarda:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica (CAMPOS, 1997, p. 268).

Alguns dos elementos acima elencados convergem para a linhagem reflexiva do poeta-crítico Mário Faustino. Em depoimento sobre o piauiense (“Mário Faustino ou a impaciência órfica”), Campos lembra que se tratava de um “crítico de formação poundiana” (CAMPOS, 2006, p. 189). Por exemplo, o exercício do “make it new” – divisa metodológica de Pound –, tão presente nos ensaios faustinianos do *Poesia-experiência*, nada mais é do que a supramencionada atualização dos “passados possíveis” no terreno escarpado da “transcrição”.

As preocupações de Haroldo a respeito do papel social da poesia são igualmente uma tônica do pensamento poético de Faustino. Num “diálogo de oficina”, este indaga verticalmente: “Em que o poema ‘ativo’ ajudaria a mudar uma sociedade?” (FAUSTINO, 1977, p. 35). Mas recusa, veementemente, o utilitarismo que não põe em primeiro plano a fatura esteticamente bem realizada de um poema (na verdade, outra lição do autor de *The cantos*):

Há, por exemplo, os pobres de espírito que confundem ética e estética, somente por

superficialmente exprimir as condições sociais reinantes, ou apenas por fazer-se, aparentemente, porta-voz das aspirações populares, possa ser um bom poema, pouco importando suas qualidades intrínsecas. Quanto a mim, nego terminantemente que um mau poema possa servir seja lá ao que for (FAUSTINO, 1977, p. 38).

Estes são alguns dos principais pontos de consonância entre o autor de *O homem e sua hora* e o grupo de São Paulo. Todavia, assoma agora uma linha divergente entre Mário Faustino e os escritores paulistas.

Em balanço sobre a poesia brasileira na década de 50, informa-nos Faustino que o “verso”, no sentido em que a palavra tem sido empregada até agora, se encontra, no momento, em crise, em todos os países do Ocidente e que [...] a experiência “concretista”, na melhor das hipóteses, poderá salvar a poesia brasileira do marasmo discursivo-sentimental em que se encontra (apesar dos esforços de João Cabral e de alguns outros), provendo nossa linguagem poética de novos campos de ação perceptivos e expressivos (FAUSTINO, 2003, p. 480-481).

Entretanto, alertava antes o poeta-editor:

É para esses poemas [de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, Ferreira Gullar e alguns outros menos importantes] que vimos pedir a atenção do leitor honesto desta página, cujo orientador – que escreve estas palavras – deixa esclarecido não ser, pelo menos até hoje, “concretista”, não tendo interesse pessoal na experiência tentada por seus colegas de São Paulo e pelo sr. Ferreira Gullar (FAUSTINO, 2003, p. 479).

Haroldo de Campos também tinha consciência dessa refração:

Como poeta, aberto ao novo, dotado de um manuseio dúctil e sutil das técnicas do poema em verso, capaz do fragmento e da

ruptura, mostrou-se sempre generosamente sensível aos experimentos mais radicais da poesia concreta, embora, na sua produção pessoal, conservasse ainda certos elos com a tradição discursiva (CAMPOS, 2006, p. 190).

Em Faustino, tal afinidade com a tradição do verso ocidental agirá como resistência – embora, insistimos, estimulasse as pesquisas poéticas dos concretos – à implosão radical que o grupo de São Paulo praticamente impunha, em sua fase heroica. Uma amostra do vínculo de Mário com a poesia que secularmente o antecedeu se expôs de modo exemplar em sua “atualização” de Luís de Camões, no saboreio sincrônico do poeta português, que vislumbraremos na sequência.

2. Temas e formas: intercâmbios

O desejo de inscrever sua criação no diâmetro da literatura épica pôs o poeta Mário Faustino, incontornavelmente, em diálogo visceral com Luís de Camões, e aproximar o autor de *O homem e sua hora* de *Os lusíadas* é tão necessário quanto previsível. O que frequentemente se perde de vista, no entanto, é o vínculo que a obra faustiniana estabelece com a lírica do poeta português, localizada em mais de um aspecto.

O piauiense Mário migra de Belém do Pará para o Rio de Janeiro em 1956, e sua atuação como crítico e poeta se desenvolve em plena efervescência do Concretismo. Recordemos que, dentre as inúmeras bandeiras hasteadas pelos concretistas, ganha destaque a de que o verso tradicional morrera: já não fazia sentido escrever poesia continuando a discursividade ocidental e valia mais, portanto, explorar a fragmentação

verbal e os amplos espaços de uma página. Aqui é que assoma a relevância de Faustino na cena literária de então: emular modelos como os de Camões contribuiu para a resistência que ele impôs às decretações apocalípticas enunciadas pelos paulistas. (Aliás, este o papel da tradição: servir de bala e baliza. O conhecimento do que a humanidade pôde elaborar oferece cautela a quem se propõe instaurar uma novidade *absoluta*. Não é outra coisa o que nos diz Antonio Candido, em palestra sobre Sérgio Buarque de Holanda: o Modernismo de 1922 encontrou em São Paulo uma liberdade que o Rio, por ter sido corte e resguardar tesouro cultural, não propiciava – a de não ter cultivado uma tradição¹).

Inúmeros são esses modelos emulados e podemos iniciar destacando o enunciar de um desconcerto do mundo – tônica de Camões e da poesia europeia dos séculos XVI e XVII. Os versos de “Correm turvas as águas deste rio” são um vivo exemplo desse desnorteio existencial: “Tem o tempo sua ordem já sabida;/ O mundo, não; mas anda tão confuso,/ Que parece que dele Deus se esquece” (CAMÕES, 2008, p. 528), e não por acaso essa instabilidade se materializa na imagem heraclítica do rio. A poesia de Faustino, de teor conflituoso e agônico, não raro denuncia, como em “Balada”, semelhante incongruência. O dístico de abertura desse texto é um claro exemplo de beleza estilística e da cosmovisão da ruína: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura” (FAUSTINO, 1985, p. 115). Note-se o que expressam os decassílabos expostos: a personalidade é impoluta, mas o mundo a

contamina com seus desacertos, sua trágica imparidade. Na verdade, a lírica de Faustino retoma, nesse particular, a convulsão emotiva de Camões, o qual – por apresentá-la em larga medida – tornou-se, em suas éclogas, o poeta de um “bucolismo intranquilo” (Cf. FRAGA, 1989).

A pulverização do mundo no moinho do tempo é tópica de Faustino, calcada nessa tradição que Luís de Camões consolidou: “Inês, Inês, quem sobrevive, quem,/ Nos filhos que fabrica?”, indaga um eu-lírico do vate brasileiro (FAUSTINO, 1985, p. 56), em poema não finalizado e de preclara referência a *Os Lusíadas*. Vale sublinhar: aqui, a repetição verbal sinaliza certa incompreensão, alguma perplexidade. Em outro poema longo e memorável, escrevemos o autor:

[...] paz de sentinela/ maravilhada à vista/
de si mesma nas algas/ do tumultuoso vento,
/ de seus restos na mágoa/ do tumultuário tempo,
/ de seu pranto nas águas do mar justo
–/ maravilha de estar assimilado/ pelo vento repleto/
e pelo mar completo – juventude
(FAUSTINO, 1985, p. 59-60).

Novamente a imagem da água vem refletir o tempo como tumultuário contra a juventude. Camões, por sua vez, mostrando a metamorfose de tudo, expunha, em “De vós me aparto, ó vida! Em tal mudança”, a alegria enquanto véspera da dor: “Não sei para que é ter contentamento/ se mais há de perder quem mais alcança” (CAMÕES, 2008, p. 276).

As metamorfoses que desembocam na finitude geram a angústia do renascentista Camões, mas antecipando a contrição tipicamente barroca de um Gregório de Matos (para ficarmos na língua portuguesa). Não é por acaso que o célebre “Mudam-se os

¹ Cf. <https://m.youtube.com/watch?v=wXgG0GR7CYg> (acesso em 09/08/2020).

tempos, mudam-se as vontades” será recuperado, em seu espírito, no conhecidíssimo “Nasce o Sol, e não dura mais que um dia”, do Boca do Inferno. Temos, então, o Camões de verve maneirista.

O poeta português antecipa o Romantismo apresentando a morte como solução para o sofrimento terreno e, em sua cosmovisão, vida é vetor hermenêutico (marca tipicamente romântica): “E sabeis que, segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos” (“Enquanto quis Fortuna que tivesse”). Mário Faustino, por sua vez – e para usar as palavras de Artur Ataíde (2010) –, guarda um “romantismo resistente” (cf. “Alma minha gentil, que te partiste”). Similar a Camões e suas amadas platônicas, Dante e sua Beatriz ou Petrarca e Laura, Faustino vê a presença do ser amado como entrada no paraíso. É o que nos revela “Inferno, eterno inverno, quero dar”:

*Inferno, eterno inverno, quero dar
Teu nome à dor sem nome deste dia
Sem sol, céu sem furo, praia sem mar,
Escuma de alma à beira da agonia,
Inferno, eterno inverno, quero olhar
De frente a gorja em fogo da elegia,
Outono e purgatório, clima e lar
De silente quimera, quieta e fria.
Inverno, teu inferno a mim não traz
Mais do que a dura imagem do juízo
Final com que me aturde essa falaz
Beleza de teus verbos de granizo:
Carátula celeste, onde o fugaz
Estio de teu riso – paraíso?*

(FAUSTINO, 1985, p. 173).

Note-se, primeiramente: a escolha lexical mais culta semelha a do Camões dos sonetos; além disso: assim como um texto inteiro pode ganhar um valor adjetivo – como a *Canção do exílio* lida por José Guilherme Merquior) – também qualidades podem ser

expressas em elementos substantivos. É o caso, aqui, de “inferno”, “inverno”, “outono”, “purgatório”, “estio”. Já não são coisas ou eventos; antes, aparecem adjetivais (a metáfora semântica gera uma translação de categorias). Mas é exatamente isto que Saraiva e Lopes apontam como inovador em Luís de Camões:

Com imagens-símbolos formulares, consegue impor por momentos ao espírito do leitor um senso do real bem diferente do senso comum: certas qualidades tornam-se coisas substantivas, se não mesmo elementos ou essências, tais o verde, a luz, dos olhos amados; ou, pelo contrário, como que descobre as qualidades neve, fogo, água – dizemos qualidades e não coisas, porque tais palavras trazem apenas à poesia o matiz afectivo despertado por certas associações de ideias ou impressões (LOPES; SARAIVA, 2010, p. 314).

Ponto de contato: o barroquismo, que se vislumbra no jogo de antíteses e é típico do soneto camoniano, reaparece aqui em todo vigor: lar frio, praia sem mar. E, todavia, com a “concentração emocional” que Camões emprestou a tal forma fixa. Nessa chave barroquizante, o precioso amor e o mundo emergem como antítese. Para que um se faça viável, o outro deve ser derrotado. Em medida considerável, já em Camões se verificava uma tal cosmovisão: o abandono da vida objetiva se compensava, afinal de contas, com a cristalização mental da pessoa amada. Veja-se o poema, de Faustino, que merece comparecer na íntegra:

*O mundo que venci deu-me um amor,
Um troféu perigoso, este cavalo
Carregado de infantes couraçados.
O mundo que venci deu-me um amor
Alado galopando em céus irados,
Por cima de qualquer muro de credo,
Por cima de qualquer fosso de sexo.*

*O mundo que venci deu-me um amor
Amor feito de insulto e pranto e riso,
Amor que força as portas dos infernos,
Amor que galga o cume ao paraíso.
Amor que dorme e treme. Que desperta
E torna contra mim, e me devora
E me ruma em cantos de vitória...*

(FAUSTINO, 1985, p. 171).

Entre Faustino e Camões, portanto, outra interseção se detecta: a possibilidade de se experimentar o amor sem o saborear em sua seiva carnal: reabilitação do idealismo platônico (não é outra coisa que dizem os versos “Por cima de qualquer muro de credo,/ Por cima de qualquer fosso de sexo”). Por fim, a perversidade do pior dos deuses – Eros – se notabiliza como outro camoniano *remake*: “Amor que dorme e treme. Que desperta/ E torna contra mim, e me devora/ E me ruma em cantos de vitória...”.

2.1. Um Camões menos casual do que previsto

Comparações guardam sempre o risco da proximidade fortuita: interseções casuais, contingentes, intercâmbios que alargam pouco a leitura dos textos pareados. De fato, cada qualidade elencada poderia, isoladamente, servir de cotejo a inúmeros poetas de filiação diversa. Todavia, a proximidade entre os autores *em todos os pontos enumerados* já nos daria elementos para um servir de lente estética para o outro, independente das noções de influência e de intencionalidade (importa se Faustino, por exemplo, pretendeu retomar Camões ou se o poeta português deságua na sensibilidade do brasileiro. Mas também importa – e sobretudo – que as poéticas dialogam e que, borgianamente, os poetas anteriores também são influenciados por aqueles que os

sucedem). Mais curioso, porém, é que, indo aos projetos inconclusos de Mário Faustino, lá flagramos os desideratos de escritura que ele alimentava: a poesia camonianiana é absolutamente central naquela que seria sua vertente épica – a contramão da cartilha literária dos anos 50, no Brasil. Dizendo de outra forma, a presença de Camões na obra de Faustino é muito mais densa e constante do que a mera menção noticiosa que faz Mendonça Teles ao poeta “aeromorto”, em seu *Camões e a poesia brasileira* (cf. TELES, 2001, p. 252).

O poema inacabado, intitulado “A reconstrução” (FAUSTINO, 1985, p. 99), seria composto de oito partes perfazendo longa narrativa e, de acordo com os documentos que se tem, apenas a primeira seção estaria concluída. Reaparecem, ali, os versos decassílabos e brancos – dessa vez a relatarem uma tragédia velada, a iminência da ruína descrita numa atmosfera fantasmática (“O céu, de incendiar-se ameaçado,/ Recolhe suas nuvens. E demora/ Em reinos mais pacíficos o sol,/ Temente desta aurora. [...] Não falo/ A língua destes cânticos, não danço/ A dança destes ritos. [...] Faz sempre noite/ Neste país [...]”). No cenário agônico descrito, a fauna se inscreve num imaginário macabro e romântico (“[...] De rapina/ São todas estas aves, o morcego/ Geme no ar enquanto nos monturos/ O rato ri dos homens [...]”) e a imagem tátil do frio é uma constante no poema, constituindo o seu *leitmotiv*; a baixa temperatura traduz a reduzida, ou rarefeita, ventura. Justificando o título, porém, vislumbra-se nos versos um fio de esperança e o eu-lírico, herói épico, seria o arauto de novos e auspiciosos tempos: “Enfim todo um clamor de riso e canto/ Em língua nova e minha. Esta cidade/

Aberta não me opõe fossos nem muros [...]”. Todas as partes estão previstas no plano de Faustino, em que também se conhecem as leituras que dariam lastro aos blocos poéticos.

Das oito divisões mencionadas, nada menos do que cinco preveem, de algum modo, a presença do autor d’*Os Lusíadas* como suporte criativo. Na quinta parte, Mário Faustino parafrasearia, metalinguisticamente, o incontornável “Sôbolos rios que vão”; já no excerto seguinte, o escritor lusitano assumiria o posto que Virgílio ocupou na *Divina comédia*: “Camões acompanha o poeta nos infernos” (FAUSTINO, 1985, p. 106); na sequência, o vate quinhentista estabelecerá um diálogo com o eu-lírico de “A reconstrução”; num “Pequeno roteiro” final, lemos enfim textualmente:

Luís de Camões será o Virgílio de minha peregrinação. Fica a meu lado, Luís de Camões, agora. (Tomo as armas que ele pendurou nos salgueiros e que nunca mais ninguém usou, bem como a lira que ele abandonou para chorar sôbolos rios...) (FAUSTINO, 1985, p. 108).

Em uma palavra: o timbre camonianino na composição poética do escritor de *O homem e sua hora* está longe de figurar um acidente. Trata-se, antes, de uma presença premeditada, de um epicentro a gerar sismos, um dueto de coloraturas. E, à maneira de *ritornello*, a coda volta ao introito: numa cena literária em que a fratura do verso se converteu em *status quo* e em que certa discursividade ganhou atestado de óbito, a poética de Mário Faustino significou desvio e atrito. Não apenas o verso tradicional estava, embora redimensionado, presente em sua escritura, e não somente a composição literária reacendia

a chama do legado épico em suas canônicas modalidades: ambas as coisas vinham acrescidas da escolha em tornar central, no processo criativo, uma personalidade representativa da própria tradição em língua portuguesa. Claro: também Faustino cultivava o fragmento; entretanto, ele servia como célula poética, matéria-prima de um tecido mais coeso:

Na última fase de sua poesia, Mário Faustino projetava reunir os poemas-fragmentos que escrevia, em longos poemas que seriam publicados de cinco em cinco anos. Morreu dois anos depois da decisão desse projeto (CHAVES, 2004, p. 51).

É notório, portanto, que semelhante propósito o distinguia decisivamente do credo literário hegemônico de então. Diríamos mais: Faustino, emitindo a plenos pulmões o sopro da utopia, ainda não saboreara o desencanto de um Haroldo tardio, em seu clássico ensaio de *O arco-íris branco*.

Referências

- ATAÍDE, Artur Almeida de. *O Romantismo resistente e o Classicismo possível*. Recife: Bagaço, 2010.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHAVES, Lília Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *De Anchieta aos Concretos* (org. Maria Eugênia Boaventura). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Poesia completa, poesia traduzida*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- FRAGA, Maria do Céu. *Camões: um bucolismo intranquilo*. Lisboa: Almedina, 1989.
- LOPES, Oscar; SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira e o mito camonianino em língua portuguesa*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

Bandeira: vida & verso

Paulo Franchetti

Professor titular aposentado da Unicamp e autor, entre outros, de *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (Editora da Unicamp, 2012), *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (Edusp, 2001) e *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (Ateliê Editorial, 2007).

Num artigo de 1940, Sérgio Buarque de Holanda escreveu que foi Manuel Bandeira “quem primeiro entre nós empregou o verdadeiro verso livre”. A afirmação tem impacto, mas vale a pena notar também que, nesse texto, integra uma concessiva, pois o ponto a afirmar é que, para o poeta modernista (“iniciador do movimento modernista”, tinha escrito Sérgio na *Fon-fon*, em 1922¹), “não se tornou necessário o abandono dos ritmos tradicionais”.²

No mesmo artigo, o crítico apontava o que lhe parecia uma característica marcante da poesia de Bandeira:

As imagens raramente obedecem em seus poemas a uma escolha. As coisas triviais, quotidianas, podem valer mais para ele do que as realidades vistosas. E isso não por simplismo voluntário, mas certamente pela convicção de

*que há nelas mais importância, maior interesse poético.*³

Quando, muitos anos depois, em 1958, retomou esse texto e o ampliou para servir de introdução à obra reunida do poeta, suprimiu essa formulação, junto com um trecho de crônica do poeta que parecia apoiá-la: “falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais”.

Logo mais será interessante retomar essa passagem. Mas, antes, registre-se um dado de época. O texto de 1940 era uma resenha das *Poesias completas*. Nesse volume, em que veio a *Lira dos cinqüent’anos*, já era sensível a diminuição da prevalência do verso livre (essa pedra de toque do Modernismo) no conjunto da obra.⁴ Junto

¹ “Manuel Bandeira”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 144.

² “Poesias completas de Manuel Bandeira”. *Ibid.*, p. 277. A frase é: “... pois apesar de ter sido ele quem primeiro entre nós empregou o verdadeiro verso livre, não se tornou necessário o abandono dos ritmos tradicionais para que nos desse algumas das suas criações poéticas mais audaciosas”.

³ *Id.*, *Ibid.*, p. 281.

⁴ No que diz respeito ao equilíbrio entre verso livre e verso medido tradicional, a evolução de Bandeira é clara: se em *Libertinagem* só havia 3 poemas em versos medidos, contra 35 em versos livres, em *Estrela da manhã* há um perfeito equilíbrio, que será rompido em *Lira dos cinqüent’anos*, em que praticamente dois terços dos

com o lançamento do livro, aconteceu também a candidatura de Bandeira à Academia Brasileira de Letras. Nesse contexto, Sérgio parecia empenhado em rebater algum hipotético “censor superficial e desatento” que verberaria como defeito a versatilidade dessa poesia de metro e de tom vário, reafirmando “a unidade profunda que no entanto subsiste em tudo quanto escreveu Manuel Bandeira”. Para fazer frente a esse desafio, buscou – por meio de uma comparação rápida e algo cruel com Ronald de Carvalho, tomado como exemplo de academicismo poético – indicar a singularidade do autor de *Libertinagem*. Por fim, sem trazer mais elementos, concluiu: “unidade na variedade: é essa realmente uma das fortes impressões que confirma em nós a leitura do volume de *Poesias completas*”.⁵

Já em 1958, a “unidade superior de toda a sua obra” não parece mais um problema a exigir demonstração, embora o aproveitamento da primeira parte do artigo de 1940 ainda traga Ronald como *sparring* dos verdadeiros modernistas. Mas nem por não parecer deixa de ser uma questão, para a qual Sérgio aventa respostas. A primeira delas é que a unidade se daria pelo constante esforço do autor em “ultrapassar-se a si mesmo”.⁶ Esforço esse plenamente realizado e que “nenhum leitor familiarizado com seus diferentes aspectos deixará de reconhecer logo ao primeiro contato”. Mas isso, é claro, não basta, pois o esforço de

poemas usam o verso tradicional. Apenas como curiosidade: na sequência da obra, em *Belo belo* e *Opus 10*, a distribuição volta a ser rigorosamente equilibrada; já em *Estrela da tarde*, há amplo predomínio do verso e das formas tradicionais, sendo três quartos das peças em verso medido, contando entre elas 11 sonetos e 1 sonetinho. ⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 282.

⁶ Holanda, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009, p. CLIX.

ultrapassar-se a si mesmo pode ser característica de vários poetas de estilos e personalidades diferentes. Ou seja, esse ultrapassar-se, para ser reconhecido como próprio desse poeta, deve ser um ultrapassar-se específico, com uma marca pessoal. O que Sérgio não explica.

A questão que subsiste é que no mesmo texto ele afirma que o verso livre “foi um instrumento bem adequado à sua expressão lírica” (p. CLXII), e que:

Quando procura ajustar-se às medidas dos velhos cancioneiros e mesmo às formas quinhentistas, o que sucede numerosas vezes, desde seu livro de estreia [...], é como se a expressão lírica de Manuel Bandeira tivesse de súbito encontrado um instrumento congenial (p. CLIX).

É claro, portanto, que é preciso buscar, além da questão formal, a unidade da obra: na particularidade desse impulso lírico que ao mesmo tempo encontra no verso livre um instrumento adequado e reconhece nas formas quinhentistas um instrumento congenial.

Aliás, a noção mesma de “obra” termina por ser de alguma maneira relativizada, quando lemos:

*Ao oposto de certos artífices de nossos dias, ele [M.B.] não tem e jamais teve a ambição de objetivar as efusões líricas em alguma construção totalmente independente e bem-equilibrada. Sua poesia não quer ser um artefato. Exige a presença viva e permanente do autor, não apenas à sombra de uma inteligência eficaz; nisso denuncia bem sua qualidade lírica, no sentido pleno da palavra*⁷

Sérgio não desenvolve essa postulação, mas talvez aí resida o traço de singularidade dessa poesia, que atravessaria e se sobreporia à sua diversidade de registros formais.

⁷ *Id.*, *Ibid.*, CLXI.

De fato, se há um ponto de força a partir do qual toda a poesia de Bandeira se ilumina é este: a presença viva e permanente do autor.

A propósito, Sérgio registrou, no texto de 1958, que:

Essa absorção dos acidentes da vida exterior no próprio mundo íntimo exprime-se reiteradamente em toda a obra poética de Manuel Bandeira, mas é sobretudo típica do primeiro livro.

Fiquemos com a primeira parte – “ex-prime-se reiteradamente em toda a obra” – e agora juntemos-lhe aquela afirmação de 1940 – a de que as coisas triviais podiam valer mais para esse poeta do que as realidades vistosas, e que não são “escolhidas”, no sentido de selecionadas por sua carga poética ou seu apelo pitoresco. Por fim, se acrescentarmos a equivalência que o próprio Bandeira estabelece entre “o mais profundo” e “o mais cotidiano”, podemos pensar que para Sérgio – e para quase toda a crítica posterior – é isso que permite ao leitor reconhecer a marca de Bandeira.

O mais profundo no mais cotidiano, aliás, talvez não seja a melhor maneira de definir o tom predominante nessa poesia. O mais pessoal no mais cotidiano, a transformação do mais cotidiano no mais íntimo talvez fossem formulações mais adequadas. De fato, é nessa direção que vai o estudo assinado por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido, em 1966.⁸ Falam eles ali de dois modos poéticos – adesão ao real e subversão dele por deformação voluntária – e afirmam: “entre os dois modos poéticos, ou os dois polos da criação, corre como unificador um Eu que se revela incessantemente

[...]” (p. CLXIV). E como efeito de leitura anotam: “a nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica deste Eu, que, ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida” (p. CLXIV).

Na sequência, ressaltam “a adesão fervorosa à realidade material do mundo” e nela radicam a impressão de “espontânea naturalidade da sua poesia, que tem a simplicidade do requinte” (p. CLXV), bem como a capacidade de “aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos” (p. CLXVI).

Esses mesmos pontos tinham merecido a atenção, em 1940, de Álvaro Lins, num breve artigo que traz algumas das observações mais agudas que podemos ler sobre a compleição da poesia de Manuel Bandeira.⁹ Do ponto de vista de Lins, a conquista da voz mais pessoal do poeta resulta “da harmonia que ele realizou entre as forças inconscientes da inspiração e a força disciplinadora da razão”. Mas o ponto mais importante não é essa tensão, mas o resultado do seu equilíbrio: o poeta seria capaz de “uma disciplina que atinge o ascetismo e que dá constantemente a impressão de uma pobreza franciscana”. “Tem o gosto da pobreza, da solidão, da simplicidade”. Na sequência, o crítico propõe que essa pobreza é, na verdade, um anseio de profundidade, pureza e perfeição. Portanto, uma abdicação do supérfluo. Um derivativo dessa atitude seria a capacidade de “exprimir um máximo de poesia num mínimo de palavras”.¹⁰

⁸ Souza, Gilda de Mello e Candido, Antonio. “Estrela da vida inteira”. Repr. in Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., pp. CLXIV e ss.

⁹ Lins, Álvaro. “Crítica literária – Poesia”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., p. CXLV e ss.

¹⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. CXLVII.

Numa direção contrária ao que propõe Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, Lins vai dizer que Bandeira:

*É um solitário que exige o nosso esforço, a nossa vontade, o nosso despojamento. Só exprime os homens na medida em que esses homens procurem colocar-se dentro dele. Para sentir a sua poesia será preciso subir até ao poeta e identificar-se com ele, porque nunca descerá para se identificar conosco.*¹¹

Entretanto, apesar de opostas, creio que são formulações complementares, pois ambas enfatizam a demanda de identificação, pelo leitor, do lugar de onde fala o poeta. A oposição do ponto de vista, no caso, justifica-se porque Álvaro Lins escrevia ainda quando a obra de Bandeira estava em progresso. Os Souzas, escrevendo já 12 anos após a publicação de *Itinerário de Pasárgada*, representam o momento de leitura em que a forma específica de ser da poesia de Bandeira está solidificada. Ou seja, aquela demanda de identificação da voz pessoal, do contorno biográfico que dinamiza a estética da pobreza e a escolha dos temas, era sentida em 1940 como dificuldade oferecida ao leitor, gesto aristocrático (para usar a expressão de Lins), mas já na década de 1960 – realizado o milagre da transubstanciação – era lida como *fait accompli*, ou seja, como facilitador da leitura, aproximação ao leitor.

Outro ponto que parece assente na melhor crítica é a importância do verso livre para a libertação do melhor do poeta. Na verdade, parece já um lugar-comum afirmar que o momento decisivo para a obtenção do tom mais característico da poesia de Bandeira seja *Libertinagem*.

¹¹ *Id.*, *Ibid.*, p. CXLVI.

Onestaldo de Pennaforte, já em 1936, incumbiu-se de demonstrar como Bandeira foi, desde os primeiros livros, um experimentador de novas soluções para o verso tradicional.¹² Na verdade, um experimentador que não raras vezes produzia experiências de acentuado sabor cultista – que no vocabulário de combate modernista poderiam ser classificadas como parnasianas. E o próprio Bandeira percorreu amplamente sobre o seu conhecimento e exercício exaustivo do verso medido.

Mas é nas suas reflexões sobre o verso livre, assim como no seu embate a esse respeito com Mário de Andrade, que se encontra uma pista para compreender melhor a construção da figura poética de Bandeira e a obtenção do tom pessoal inconfundível, que lhe permitirá, todo o tempo, manter ao lado da versificação modernista a tradicional – que, com o tempo, como já se viu, vai inclusive predominar.

No *Itinerário de Pasárgada* (1954), Bandeira nos diz que:

*O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente a força de estranhos dessensibilizantes.*¹³

E também:

Ora, no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido (p. 39).¹⁴

¹² Pennafort, Onestaldo de. “Marginalia à poética de Manuel Bandeira”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit, pp. XCIII e ss.

¹³ Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 38.

¹⁴ Retoma aqui Bandeira um ponto de debate com Mário de Andrade, nos primeiros tempos modernistas, quando censura ao poeta paulista o uso de versos de cadência tradicional de entremeio com versos livres. Para a compreensão do sentido do verso livre para Bandeira, são de especial interesse as cartas, de outubro de 1922, identificadas com os números 5, 6 e 7 neste

O ponto a ressaltar é que, nas duas frases, o verso medido surge como uma forma de sensibilidade. Ou talvez possamos dizer, para maior clareza, um condicionante da forma de sentir ou apreender a realidade (pelo poeta) e um filtro a moldar a percepção do leitor.

Sérgio Buarque já havia apresentado essa questão de modo bastante incisivo. No seu texto de 1940, quando atribui a Bandeira o “verdadeiro” verso livre, o que tem em mente é que ele permite “abandonar uma forma impessoal já amaciada pela usura”. E isso, para Sérgio, vale tanto para a impessoalidade das formas tradicionais quanto para a impessoalidade das inovações, como o verso livre generalizado a partir do Modernismo – em contraste com o qual o de Bandeira seria tão “verdadeiro” quanto, concomitantemente ou depois, a sua poesia medida. De fato, num artigo de 1950, o crítico escreve:

*Os poemas que não nos oferecem a menor aspereza, a mínima resistência, porque evocam, através de palavras-chave, do timbre e até do ritmo, a imagem do já visto, sentido, assimilado e geralmente aprovado, tendem sem dúvida a encontrar, de parte dos críticos indolentes, uma aceitação mais pronta [...] Pode-se dizer que se trata, aqui, de uma aceitação adquirida, preexistente e originada em sugestões estranhas ao poema. O resultado é que uma interpretação automática vem a tomar a dianteira sobre o exato valor do contexto...*¹⁵

Daí a sua postulação, em 1958, de que ao eliminar o filtro do ritmo tradicional (e da disposição anímica a ele vinculada,

poderíamos acrescentar), há uma conquista de objetividade:

*A realidade [...] só se deixa captar, por sua vez, de modo pleno, mediante um recurso à deliberada dissolução dos compassos e medidas tradicionais, à ruptura de todas as convenções formais e estéticas.*¹⁶

Portanto, para Sérgio, a liberdade não é evidentemente uma conquista ou um objetivo em si, mas uma condição de acesso à realidade, sem o filtro da sensibilidade imposto pelas formas tradicionais: “Liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos”. Esse é um ponto importante para Sérgio. Tanto que, em outro contexto, num artigo de 1950, usando uma passagem de I. A. Richards, condena os poemas que não conseguem violentar as expectativas comuns do tempo: “examinados nos seus pormenores, revelam uma impersonalidade extrema, uma absoluta ausência de caráter individual, seja no ritmo, seja no fraseado” (p. 248). E por fim, citando o autor americano, aponta para pior efeito de sentido: “Poderiam ter sido elaborados por uma comissão de escritores”.¹⁷ Bandeira, nesse caso, é sempre o contraexemplo referido: o poeta, ao longo da sua carreira, faria o esforço de proteger e manter a sua individualidade contra “a perspectiva dessas reações” (p. 248).

Na sua difícil conquista do verso livre, um dos faróis de Manuel Bandeira foi um texto que ele refere várias vezes: “Em busca do verso puro”, de Pedro Henriquez-Ureña.¹⁸

volume: Moraes, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁵ Holanda, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 2. Cit. 247-8.

¹⁶ *Idem*. “Roteiro de uma poesia”, cit., p. CLVI.

¹⁷ *O espírito e a letra – estudos de crítica literária*, vol. 2. Cit., p. 248.

¹⁸ Reproduzido em UREÑA, Pedro Henriquez-. *Estudios métricos*. Obras completas, Tomo III. Santo Domingo: Secretaria de Estado de Cultura/Editora Nacional, s/d.

A radicalidade do ensaio de Ureña reside na sua identificação do ritmo como pura repetição, mas não porque no seu interior se repita este ou aquele elemento, nesta ou naquela ordem ou posição, como o acento ou a duração. Isso, para ele, são atualizações históricas de uma fórmula ideal. O verso, em sua pureza, se define como tal por ser uma unidade rítmica dentro de uma série. Uma unidade rítmica, portanto, que não só integra uma série, mas é definida por ela. Uma unidade rítmica que, apesar de definida como tal, não tem identidade rítmica quando isoladamente considerada, “não aceita apoios rítmicos exteriores; se contenta com o impulso íntimo de seu voo espiritual”.¹⁹

Manuel Bandeira fez um bom resumo desse ensaio de Ureña na conferência “Poesia e verso”,²⁰ e interpretou corretamente o seu anseio e conceito de “verso puro”, ao escrever no *Itinerário de Pasárgada* aquela reivindicação de que mesmo o verso medido eventualmente inserido num conjunto de versos livres não deveria ser percebido como tal, mas sim como um fragmento de fala comum ou como elemento que só significa pela posição na série e não pela associação a uma disposição de espírito “poética”.

Rigorosamente falando, nos termos de Ureña adotados por Bandeira, o verso realmente “puro”, cujo ritmo é determinado exclusivamente pelas pausas de fim de verso, sem qualquer outro apoio de recorrência, poderia ser entendido (uma vez que é determinado apenas por essas pausas) como discurso dividido em linhas. Já a prosa, sendo

esse o único traço distintivo do “verso puro”, seria o discurso corrido, cuja divisão em linhas não busca a marcação de pausas capazes de definir uma série rítmica.²¹

Outro ponto que deve ter encontrado ressonância em Bandeira, embora ele não o refira diretamente, é que, para Ureña, no primeiro pós-guerra, o ideal do verso puro caminhava junto com outros ideais de pureza e reconstrução por meio da radicalidade, da recuperação da simplicidade:

Si es verdad que nuestro tiempo cava hasta llegar a la semilla de las cosas para echarlas a que germinen de nuevo y crezcan libres; si el empeño de simplificación y de claridad toca a los fundamentos de los valores espirituales, y del valor económico, y de la actividad política, y de la vida familiar, ¿por qué no ha de tocar a las formas de expresión? Reducido a su esencia pura, sin apoyos rítmicos accesorios, el verso conserva intacto su poder de expresar, su razón de existir. (p. 463)

Além de Ureña, outro escritor, hoje pouco lembrado entre nós, teve marcante presença na reflexão de Bandeira sobre a questão do verso: Carlos Vaz Ferreira. O título de seu trabalho mais conhecido (*Sobre la percepción métrica*)²² será retomado pelo poeta numa crônica de 1942: *Percepção métrica*.²³ O que Bandeira encontra nesse

²¹ A propósito, para Ureña a prosa não se confunde com a linguagem falada. Aliás, para ele, a última proeza do desenvolvimento da prosa é justamente a sua imitação convincente da linguagem falada. A prosa, tal como a entende, é uma derivação do verso. Ou seja, um discurso que perdeu ou negou a segmentação por meio de pausas “arbitrárias” para compor séries rítmicas (Ureña, *Op. cit.*, p. 465-7).

²² Ferreira, Carlos Vaz. *Sobre la percepción métrica*. Barcelona: Imprensa Elzeviriana, 1920. A publicação em livro, na verdade, é apenas a republicação isolada em volume, com correção de galhas, do texto que saiu originalmente em outro livro do autor, *Ideas y observaciones*, de 1905.

²³ Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas*, vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 352.

¹⁹ *Ibidem*, p. 464.

²⁰ Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Cit., p. 1.184 e ss.

trabalho de 1920 é algo em que ele mesmo se reconheceu:

Aquele espírito de compreensão que se funda no conhecimento da boa tradição aliado à curiosidade de novas formas, desejadas não para destruição das velhas mas para ampliá-las e completá-las.

O ponto central do livro de Vaz Ferreira é a afirmação de que a percepção métrica pelo ouvinte ou leitor é uma disposição ativa. Que há uma forma de ouvir versos e uma forma de ouvir prosa. E que a forma de ouvir versos permite, por exemplo, que um mesmo verso pronunciado em segmentos por 3 atores (e interrompido ainda por um toque de clarim) seja organizado, pelo ouvinte, como um perfeito decassílabo.²⁴ E é também essa forma de ouvir que permite, segundo Vaz Ferreira, que numa dada estrofe as sinalefas não se façam na leitura, mas que o ouvinte as processe como tais, “se tem ouvido poético”, para recompor versos harmoniosos.²⁵

Para Bandeira, na inflexão já observada para a predominância do verso medido e das formas tradicionais a partir de *Lira dos cinqüent’anos*, o ensaio do autor uruguaio tem agora a mesma importância que teve o do dominicano na época do verso livre.²⁶

²⁴ O verso em questão é este, de Zorrilla, com a devida marcação teatral:

García – No puede más mi corazón de fiera.
Sálvese, sí...
(Don García va a salir de la tienda, en cuyo momento suena la señal de un agudo clarín. Don García se detiene.)
Arjona – El clarín!
Pueblo – Um caballero!

²⁵ *Ibidem*, pp.14-5.

²⁶ “O ensaio de Carlos Vaz Ferreira pode colocar-se entre os mais notáveis do gênero e ao lado do de Pedro Henriquez Ureña ‘En busca del verso puro’” (p. 352). Essa afirmação, aliás, permite ver como a questão do retorno à metrificação tradicional era importante para Bandeira, e como ele sentia ser necessário confrontar “o contexto

Mas o que de fato interessa aqui é que Bandeira, na sua crônica, afirma dois pontos: o primeiro é a proposição de que:

Assim como se pode falar de uma sintaxe ideológica, se poderia também falar de uma métrica ideológica, que, levando em conta certos movimentos da alma, ousa quebrar num verso o ritmo geral do poema para o conformar ao ritmo interior que o inspira (p. 353).

O segundo é, por meio da citação que encerra a crônica, afirmar que o verso totalmente livre:

Es tendencia buena, natural, legitima (siempre que sea además, no em lugar, de la versificación reglada, y en los casos en que responda más a necesidad espontánea que a deliberado propósito).²⁷

Num texto notável dos anos de 1960, Wilson Martins desenvolve a tese de que Bandeira, “o maior poeta brasileiro contemporâneo”:

*Jamais esteve, na verdade, no centro das revoluções literárias, nem mesmo nas suas linhas de força predominantes. Ele sempre foi um poeta ‘paralelo’ e, em termos de pura apreciação estética, eliminando tanto quanto possível do nosso espírito as considerações, mesmo inconscientes, de história literária, pode-se pensar que uma das suas singularidades foi a condição necessária da outra: ele pôde ser sucessivamente ‘o maior poeta contemporâneo’ na medida mesmo em que não era o ‘poeta mais típico’ ou mais representativo de cada momento.*²⁸

objetivista e mecânico dos legisladores do Parnaso”, em 1942 – no período, portanto, do que depois se convençionalmente denominar Geração de 45. Porque a verdade é que o livro de Vaz Ferreira, após as postulações iniciais que são de fato estimulantes, perde-se numa minuciosa e algo preciosa análise da versificação francesa, sem levar muito adiante aquilo que tão enfaticamente propõe como ponto de partida da sua reflexão.

²⁷ Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas*, vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 356.

²⁸ Martins, Wilson. “Poeta contemporâneo”. In: Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*, cit. p. CLXXXIII.

O que Martins surpreende nessa formulação é justamente a nota mais pessoal de Bandeira, que se realiza de várias maneiras. Pela inserção da sua biografia como elemento mítico a organizar não só as imagens principais da sua poesia, mas ainda a motivar as escolhas estilísticas; pela sua recusa em ceder às tendências dominantes, mas sempre a elas respondendo com simpatia ou curiosidade (a recusa ao automatismo seja do verso medido, seja do verso livre polimétrico modernista; o retorno às formas clássicas a partir dos anos 40; a prática de poemas concretos na década seguinte).

Desses fatores, entretanto, o que parece mais relevante é a vinculação obra/vida, no sentido de fazer de cada escolha e de cada momento literário uma resposta a um anseio de realização ou a uma reação a uma fatalidade. Essa vinculação, que é lentamente construída ao longo da poesia e da prosa publicada – estrategicamente exposta como as vicissitudes de um “poeta menor”, isto é, que não se ergue acima dos limites da própria individualidade –, tem o momento de esplendor em *Itinerário de Pasárgada*, obra sem semelhante em nossa literatura, pelo que realiza de fusão vida-e-obra, demonstração de competência técnica e potencialização do arsenal imagético de origem particular.

Para toda a crítica posterior à publicação desse livro (1954), será ele referência ineludível e guia preferencial na incursão no universo poético de Bandeira. E talvez por isso mesmo, dado o peso que nesse depoimento se dá à libertação pelo verso livre, seja um pouco sensível em toda parte um certo apagar das luzes sobre a produção posterior de Bandeira, especialmente sobre a última coletânea, *Estrela da tarde*. A “maneira”

do poeta termina quase sempre definida a partir dos seus poemas em verso “verdadeiramente livre”, de *Libertinagem* em diante.

Ao mesmo tempo, nosso vocabulário crítico parece ter tido alguma dificuldade de lidar – especialmente nos tempos pós-*new criticism* – com aquilo mesmo que caracterizaria o tom próprio de Bandeira, especialmente nos poemas de recorte mais pessoal, ou melhor, mais vinculados à imagem de “poeta menor”, tísico profissional, o menino da vida que poderia ter sido e que não foi.

Apenas como exercício de deslocamento de perspectiva, poderíamos trazer aqui um outro referencial teórico e crítico, que não era desconhecido de Bandeira. Trata-se da poesia de haikai.

O haikai, de uma forma ou outra, esteve presente ao longo do Modernismo. E mesmo antes. Na apresentação do *Pau-Brasil*, como se sabe, Paulo Prado cita um terceto de um poeta francês, tomando-o por haikai japonês, para em seguida falar da poética capaz de “obter, em comprimidos, minutos de poesia”.²⁹ Luis Aranha, por sua vez, tem haicais embutidos nos longos e ousados poemas, tão maltratados por Mário de Andrade. E Guilherme de Almeida, em que pese seu contato com a colônia japonesa, difundiu no país um tipo de haikai acrescido de um adorno precioso de títulos e rimas, uma das quais interna.³⁰ Mas outros cultores houve da forma, um dos quais foi Oldegar Vieira.³¹

²⁹ A propósito, ver: Franchetti, Paulo. “Um certo poeta japonês”. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

³⁰ Sobre o haikai guilhermino, ver: “Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil”. In: Franchetti, Paulo, *Op. cit.*

³¹ Vieira, Oldegar. *Folhas de chá*. São Paulo: Cadernos da Hora Presente, 1940. O livro traz ilustrações de Anita

Numa crônica de maio de 1943, intitulada “Hai-Kais”, Bandeira discorre brevemente sobre o haikai japonês, elogia o livro *Folhas de chá*, de Vieira, por conta de dois haicais que transcreve e, por fim, apresenta sua tradução de cinco haicais de Bashô, quatro dos quais depois incluiria em livro.³² A fonte desse primeiro contato documentado de Bandeira com o haikai japonês é o livro *Matsuo Bashô et disciples – haikai*, de Kuni Matsuo e Émile Steinilber-Oberlin, de 1936.³³ E pode-se imaginar com que prazer terá lido na apresentação de Steinilber-Oberlin trechos como este, sobre Bashô:

E a pobreza – como em São Francisco – é um tesouro para ele, o único que permite, ao Poeta, os contatos íntimos com a natureza, a riqueza das confidências profundas e o segredo de uma vida depurada.

Nesse volume, Kuni Matsuo, além dos comentários interpretativos (dos quais um é reproduzido na crônica), apresenta um resumo dos termos-chave na caracterização da arte do haikai, segundo Bashô: *sabi*, *shiori* e *hosomi*. Embora simplifique bastante o sentido de *sabi*, que dá como sinônimo de sobriedade, ainda assim explica que,

Malfatti e uma introdução em que o autor apresenta as características do haikai. Na época, teve grande difusão. Talvez também porque tenha sido objeto de alguma publicidade, pois concorreu, junto com *Viagem*, de Cecília Meireles, ao prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 1938. Um depoimento do autor, recolhido por Carlos Verçosa, vale a pena ser lembrado: quando Vieira visitou Bandeira, ainda na década de 40, este lhe mostrou uma estante e disse: “É nessa estante que eu guardo os livros de minha preferência, que eu estou lendo e gosto de reler sempre. O seu livro tá aí.” (*Oku: viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1996, p. 383).

³² Bandeira, Manuel. *Crônicas inéditas 2*, cit., p. 384-8.

³³ O livro se encontra disponível em <https://docplayer.fr/50438051-Matsuo-basho-et-disciples-haikai-traduction-de-kuni-matsuo-et-emile-steinilber-oberlin-1936.html> e também é oferecido gratuitamente na Amazon, para Kindle.

para produzir o efeito de *sabi*, “o essencial é a atitude filosófica do poeta, que pode apreciar a beleza da simplicidade natural, nascida da experiência da vida humana”. Já *shiori* seria a expressão harmoniosa de conjunto, enquanto *hosomi* significaria “sutileza refinada do pensamento do poeta que chegou àquele estado de espírito cheio de fineza e quietude”.

Kuni Matsuo apresenta, nesse texto introdutório, uma visão muito moderna, tributária do restaurador do haikai, Masaoka Shiki. Nos tratados da escola de Bashô, porém, encontramos esses termos – e outros igualmente importantes – definidos de uma forma que parece mais abrangente. No que mais diretamente interessa à caracterização do haikai, mas não só – pois também se aplicam a outras artes – são dois: *wabi* e o já referido *sabi*.

Sabi, segundo os tratados, é a qualidade de poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando exprime a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo, como neste haikai de Kobayashi Issa:

*Em solidão,
Como a minha comida –
E sopra o vento do outono.*³⁴

Wabi também conota solidão, mas desta vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É portadora de *wabi* a arte que, com

³⁴ Tradução de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. In: Franchetti, Paulo (Org.) *Haikai – antologia e história*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que se realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia, como nestes versos:

*Àqueles que só se interessam
Pelas flores de cerejeira
Eu gostaria de mostrar a primavera:
No capim, no meio da neve,
Num vilarejo de montanha.*³⁵

Essa maneira de perceber e avaliar um texto não é, por certo, congenial à nossa tradição. Mas o sentimento que produz e as cordas emotivas que toca existem, é claro, entre nós e formam como um *continuum* em tom menor (para glosar o tema) ao longo da literatura ocidental, como em todos os seus livros mostrou, com muitos exemplos, R. H. Blyth.³⁶

A avaliação de um bom haikai ou de uma boa obra de arte (para forçar um pouco o uso deste termo para designar uma sessão de haikai ou de chá) não se restringe, portanto, ou não privilegia o aspecto de realização técnica. A autonomia do objeto estético é algo que parece muito distante do haikai de Bashô. Não que a técnica e seu domínio não sejam importantes. São, e há todo um longo treinamento para o domínio dos passos essenciais de cada arte.³⁷ Mas o distintivo do haikai, o objetivo a que se

³⁵ O poema é de Fujiwara letaka (1158-1237) e foi citado por Sen no Rikyû (1521-1591) – o maior mestre do *Cha no yû* – como exemplo do espírito do *wabi-cha* (tipo de cerimônia do chá em que se utilizam objetos vulgares, porém escolhidos cuidadosa e significativamente pelo mestre da cerimônia). A tradução é de Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti.

³⁶ A propósito, ver Blyth, R. H. *A history of haiku; Haiku* (4 vol.) e especialmente *Zen in English literature and oriental classics*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1942.

³⁷ Entretanto, embora não possamos aqui discutir o seu alcance e implicações, é também célebre a frase de Bashô, na qual o mestre afirma que uma criança de dez anos tem mais possibilidade de fazer um bom haikai à sua maneira do que qualquer letrado muito instruído.

subordina todo o resto, é a sua capacidade de realizar as qualidades indicadas pelos termos que vimos expondo.

Ora, isso tem implicações diretas na forma específica de recepção do haikai. E também, por consequência, na forma de sua produção, porque, quando lemos os comentários tradicionais japoneses (como aquele que Bandeira leu e transcreveu na sua crônica), o que vem para primeiro plano não são as qualidades técnicas do haikai, mas o contexto (real ou imaginário) da sua produção. Alguém já definiu o poema tradicional japonês, o tanka, de uma maneira que serve perfeitamente ao haikai. Aquele seria “cinco linhas em busca de um contexto”;³⁸ este, três – portanto talvez ainda mais necessitado de contexto.

O que impressiona em muitos comentários é não só a profusão dos detalhes conhecidos ou imaginados para o momento em que o poema é feito, mas também o que parece mais relevante: a relação entre o que o poema diz ou faz e o que se esperaria, como reação banal, automatizada, de alguém naquela situação.

E agora, depois dessa breve incursão no universo do haikai, podemos regressar a Manuel Bandeira: a questão que este paralelo buscou destacar é a da leitura contextualizada a partir de uma situação específica de produção do texto poético. Porque é essa situação que permite, do nosso ponto de vista, o maior rendimento da poesia de Bandeira, especialmente aquela em que, para retomar a formulação de Sérgio Buarque de Holanda, “liberdade e objetividade tornaram-se termos rigorosamente correlatos”. Ou, para falar com Bandeira, aquela em que o mais profundo é o mais cotidiano.

³⁸ Miner, Earl R. *An introduction to Japanese court poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1968, p. 28.

Nesse sentido, parece muito precisa a percepção de Álvaro Lins, já referida: Bandeira exige do seu leitor (e cria, ao longo da obra, as condições para isso) uma leitura contextualizada, uma leitura na qual os fragmentos do cotidiano, o grito de desespero ou a expressão crua do desejo sejam vistos não em si mesmos, mas a partir de um ponto de vista, de um contexto pessoal. O que não quer dizer, de forma alguma, diminuição da potência estética ou emotiva. Pelo contrário, é essa poderosa configuração da figura autoral que impede que, como o porquinho-da-índia, o leitor possa fazer nenhum caso das suas ternurinhas.³⁹ E é ela que redimensiona, no conjunto da obra – por meio de uma continuidade reafirmada até mesmo pela prática que o poeta manteve de sempre incluir nos livros publicados poemas pertencentes a outras fases, ou mais condizentes com os que vieram no livro anterior –, sejam os poemas de extração simbolista, sejam os

³⁹ De fato, se não surgissem vinculados a essa forte figura autoral que os dinamiza e contextualiza num amplo universo afetivo e cultural, poemas como “Porquinho-da-índia”, “Andorinha” e alguns outros do tipo provavelmente só teriam a oferecer ao leitor uma singular dose de pieguice.

de feição clássica, sejam aqueles, por fim, em que o poeta se aproxima das tendências dominantes no tempo, como a poesia neomodernista dos anos 1940 ou a poesia concreta na década seguinte.

Para a construção desse lugar especial na literatura e no imaginário brasileiro, o verso livre foi de importância central, pelo que implicou de conquista do coloquial, do prosaico, do corriqueiro – daquilo enfim que foi potencializado ao máximo na definição da figura autoral. Mas quando consideramos em conjunto a obra poética de Bandeira, recusando-nos a recortá-la de modo a obtermos um S. João Batista do Modernismo, ou, pior, um modernista aos poucos mitigado, que no final da vida perdeu o pique e o pulso, talvez tenhamos a tentação – no que toca ao vulto inteiro do poeta – de concordar mais uma vez com Álvaro Lins: “só aparentemente é que o Sr. Manuel Bandeira é um poeta ‘fácil’. Na realidade, muito mais difícil do que o mais hermético dos nossos grandes poetas”. Tão difícil, poderíamos dizer, e quase sempre tão transparente, quanto um bom mestre de haicai.

Um pouco de Grécia na literatura nacional

Sérgio Alcides

Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo. Autor, entre outros livros, de *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea* (Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016).

Era uma vez o identitarismo da nação. Foi há muito, muito tempo. Ele também se espalhou como um fenômeno global – internacional, aliás. E também pretendeu determinar o que podia e o que não podia ser considerado “nacional” na literatura. Em várias partes do mundo, sobretudo em ex-colônias e ex-possessões das potências da Europa e do Oriente Próximo, sábios e doutores se esforçaram para chamar a atenção do público para a poesia “de autoria nacional”, o romance como expressão do “lugar” da nacionalidade. Muitas conferências, artigos e teses dedicaram-se, em academias ao redor do globo, a investigar o não-sei-quê da identidade que se levantava contra os abusos da literatura estrangeira. Admirava-se Goethe, o genial intérprete do espírito alemão. Mas não muita gente dava ouvidos a Goethe, o idealizador dessa quimera, a *Weltliteratur* (algo como “literatura mundial”, ou antes, “literatura-mundo”).¹

¹Ver: Auerbach, Erich. “The Philology of World Literature”. In: Auerbach, Erich. *Time, History and Literature. Selected Essays of...* Edição e prefácio de James I. Porter. Tradução de Jane O. Newman. Princeton NJ: Princeton UP, 2014, pp. 253-65; e Said, Edward. W. “Introduction to Erich Auerbach’s ‘Mimesis’”. In: Said, E.

O império da identidade – do latim *identitas*, no sentido de “mesmitude” – um dia conquistou até a própria Grécia, que segundo o lugar-comum seria o “berço da civilização” e a sede simbólica de um pretensão universalismo. Ironicamente, era um exemplo de “país novo” – mais novo que o Brasil. Emergira em 1832, depois de uma guerra de independência, com a qual se libertara de três séculos de domínio turco-otomano. Guardadas as baionetas, viria a vez das canetas. Caberia a estas esgrimir o que constituiria a nova “helenicidade”, usando a mesma tinta importada usada bem longe da Acrópole pelos poetas da “brasilidade” – ainda que esses termos só fossem inventados cerca de um século depois.²

No Brasil, nem mesmo a integridade territorial estava assegurada, quando a ideia

Humanism and Democratic Criticism. Nova York: Columbia UP, 2004, pp. 85-118.

²Em grego, *hellenikótita* (“helenicidade”) é um neologismo da década de 1920; cf. Bruneau, Michel. “Hellénisme, hellinismós: nation sans territoire ou idéologie?” *Géocarrefour* 77, n. 4: 2002, p. 322; quanto à “brasilidade”, o *Houaiss* data o termo de 1927; Houaiss, Antonio & Villar, Mauro (Orgs.). *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss e Objetiva, 2001; disponível em <https://houaiss.uol.com.br> – acesso em 31 de agosto de 2020.

romântica da nação se estabeleceu em círculos dominantes, durante a Regência. Literatos da Corte aprendiam com sumidades francesas o valor das palmeiras e a essência das cascatas. A visão dos pastores da Arcádia era uma apropriação ilegítima: os neogregos que se ocupassem do bucolismo antigo. E eles ainda tinham seus hoplitas, no bojo de tantas ânforas desenterradas. Nós – isto é: os brasileiros – deveríamos buscar o espelho dos “nossos” próprios aborígenes, os arqueiros infalíveis, em suas pirogas. Pouco importava que, nas cidades de todo o país, a população escravizada fosse muito mais visível, negra e parda, levando nas costas o fardo da má-consciência dos senhores. O “nacional” não era isso: ocultava-se nas matas, fugira para os sertões. Além disso, o genocídio dos povos nativos podia ser convenientemente atribuído aos ex-colonizadores portugueses. Já expulsos de suas terras, os índios sofreriam agora o esbulho de sua imagem, convertidos em símbolo dos atuais sitiados, que a partir do Sete de Setembro seriam informados do seu pertencimento a uma nação brasileira (e não portuguesa).

Já o território grego alcançado em 1832 não dava conta de abrigar toda a nação imaginada, que uma antiga diáspora espanhola bem além dos Bálcãs, pelo Norte da África, na península Anatólia e ao redor do Mar Negro.³ O cultivo da identidade nacional praticamente impunha o projeto político de uma expansão, mas o sonho de uma “Grande Grécia” não demoraria a se tornar um pesadelo, em 1922, com o

³“Havia mesmo uma nação grega em 1832?”, pergunta um historiador; Gallant, Thomas W. *The Edinburgh History of the Greeks, 1768-1913*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2015, ebook. Ver: Beaton, Roderick. *Greece. Biography of a Modern Nation*. Chicago: Chicago UP, 2019, pp. 1-14.

massacre dos gregos anatólios pela Turquia, e depois o drama dos refugiados que se salvaram atravessando o mar Egeu.⁴ Estes viveriam a experiência paradoxal de um exílio grego dentro da Grécia – como “uns desterrados” em sua terra, mais ainda que os brasileiros pressupostos na famosa frase de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*.⁵

Os dois casos exemplificam bem as dificuldades de fixação do local da identidade, que seria um requisito importante, hoje, para a teoria pós-colonial.⁶ Embora um de seus formuladores frise bem que “precisar o lugar de onde se fala não implica exclusivamente uma determinação geográfico-cultural”,⁷ mesmo a situação do sujeito se apresenta incerta, quando se supõe que ele é uma coletividade (e não um indivíduo), na falta de uma coesão segura, seja no espaço, seja na cultura. Quanto à enunciação, sobrevém a suspeita: trata-se de uma coletividade que fala através de um representante, ou antes de um indivíduo que se arvora falar por outros, impondo a todos suas convicções?

Rompidas as “grandes narrativas” da modernidade, inclusive a da formação nacional, outras pautas identitárias se sucederam,

⁴Ver: Doulis, Thomas. *Disaster and Fiction. Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922*. Berkeley CA: University of California Press, 1977.

⁵“(…) somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31; ver também: Clark, Bruce. *Twice a Stranger. The Mass Expulsions that Forged Modern Greece and Turkey*. Cambridge MA: Harvard UP, 2006.

⁶Ver, por exemplo, o conceito de *locus of enunciation* em Walter D. Mignolo. *The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press, 2003, pp. 1-25; além de Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

⁷Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994, p. 26.

seguindo roteiros parecidos. A crítica foi severa com o essencialismo atribuído à nacionalidade, mas nem sempre atentou para o mecanismo dessa atribuição, em si mesmo. Um crítico pós-moderno da “grecidade” chegou a descrever o problema de modo mais abrangente:

*Como qualquer outra noção de identidade, trata-se da ideia de fronteiras fixas e de encerramento: exclui o que não for autêntico e verdadeiro, o não grego, e retrata como unidade autotélica o que é original e eternamente helênico.*⁸

Se é verdade que nunca o lugar da enunciação se mostra neutro, fica implicada nele uma disputa. Mas nem sempre os contendores a explicitam, sobretudo quando se sentem certos demais do chão que têm debaixo dos pés. E assim podem ter uma surpresa ao lidarem com a ficção moderna, cuja especialidade (em prosa e verso) é justamente “puxar o tapete”, desestabilizar as certezas, repropor a consideração do mundo e da experiência.⁹

A marca de nascença da questão da “literatura nacional” é o pressuposto pouco ou nada problematizado de que o lugar de onde se escreve é a nacionalidade – dentro ou fora de seu território geográfico-político. O conceito é muito recente, de procedência romântica: só começou a ser esboçado na segunda metade do século XVIII, junto com a própria concepção de “literatura” da modernidade. Não estranha que essa ideia pareça embaraçosa para quem hoje se dedica a manifestações literárias anteriores. Por

⁸Lambropoulos, Vassilis. *Literature as National Institution. Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*. Princeton NJ: Princeton UP, 1988, p. 100.

⁹Ver: Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1993, p. 4: “(...) uma característica básica de cada ato [de ficcionalização] é que ele cruza algum tipo de fronteira”.

exemplo, o crítico mexicano Antonio Alatorre, especialista na poesia da época moderna, inclusive a chamada “novohispana”, escrita em contexto colonial. Diz ele:

*Nunca me preocupou a maneira como o enorme e generalíssimo substantivo literatura sofre delimitação ou especificação por obra do adjetivo nacional.*¹⁰

Para Alatorre, em princípio, a própria literatura já era por si só um lugar de enunciação, “enorme e generalíssimo”. Aliás, mais que um lugar (um *tópos*), ela era toda uma tópica, um continente de lugares-comuns transmitidos por uma tradição que transbordava da Europa para o Oriente e o Novo Mundo, ou reclamados dessa tradição por letrados de todas as nacionalidades, aonde quer que ela chegasse. Por isso Alatorre dizia que as implicações identitárias nacionais:

*Podem significar muito desde pontos de vista que não são o da literatura, mas do ponto de vista da literatura não significam praticamente nada.*¹¹

Ocorre que, como Alatorre bem sabia, ninguém fala simplesmente desde um só lugar – pelo menos não em nenhuma parte onde os tempos modernos tenham desembarcado. Assim, escrever um poema em Roma ou na Cidade do México não constitui exatamente a mesma experiência – ainda que isso nos séculos XVII ou XVIII não tivesse tanto a ver com a nacionalidade, e sim com a diferença colonial. E, ao lugar de enunciação metropolitano ou periférico, juntava-se um outro, mais abstrato: a própria tradição da cultura letrada. Esta abarcava a ambos, com a cidadania espiritual

¹⁰Alatorre, Antonio. “En torno al concepto de literatura nacional”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 19, n. 2, México, mar.–abr. 1983, p. 6.

¹¹*Idem*.

(por assim dizer) de uma “república das letras”, um lugar-comum, idealizado como uma espécie de meritocracia cosmopolita.¹² Portanto, são pelo menos dois lugares de fala: um chão de terra, um chão de letras – nenhum tão firme quanto seria desejável. A sobreposição era tensa, contraditória, movediça. Em todas as partes. Porém, mais ainda nas periferias coloniais dessa república imaginária, onde a precariedade de suas instituições se mostrava ainda maior.

No século XIX o critério nacional se expandiu e formou seu próprio império, no qual o aparelho político do Estado-nação era apenas uma espécie de pretensa metrópole, com sua aspiração à soberania, nem sempre concedida pelas realidades objetivas. Mas seria arriscado afirmar que nessa expansão ele realmente conquistou também a literatura entre seus territórios, junto com a economia, as finanças, o sistema tributário, o direito, a educação e o monopólio da força. Os exemplos de Lorde Byron, Baudelaire e Flaubert denotam uma resistência tenaz. O de Whitman, por outro lado, leva a pensar que às vezes é a literatura que conquista a nação: entre capa e contracapa, num livro que vai crescendo a cada edição, o leitor abre um país.

Em outras partes do Novo Mundo, porém, muitos literatos viram no expansionismo nacional uma oportunidade para superar aquela condição dual, por meio de um empenho político mais direto. No Brasil, a eclosão de movimentos separatistas de norte a sul, com a crise do Primeiro Reinado e durante a Regência, não impediu uma primeira geração de ideólogos românticos de

se acolher à sombra do projeto imperial, reivindicando precisamente o critério de uma nação brasileira. O autoencerramento da identidade ocultava de seus proponentes o provincianismo que regressava pela porta dos fundos: escrevendo em Paris, onde era estudante, o jovem poeta brasileiro Gonçalves de Magalhães criticava o recurso à ambientação “grega” na poesia luso-brasileira – mas nada sabia sobre a recente revolução balcânica que transcorria na mesma época, na qual perdera a vida um dos ícones literários de seu tempo, certamente metropolitano: Lorde Byron.

Para o futuro Visconde do Araguaia, o problema parecia simples: se a nação é independente, e se a literatura é da nação, então a literatura também deve ser independente, como coisa nacional. Uma concepção metafísica da nacionalidade inspira seu manifesto romântico de 1836, com a tentativa não problematizada de reduzir o lugar de enunciação literária a um único plano fatal: a pátria, identificada com o território do Império, a despeito das ameaças de desmembramento ainda por serem delatadas.

Para Gonçalves de Magalhães, se um povo um dia desaparecer da face da história, então sua literatura dará testemunho à posteridade de seu caráter, dizendo aos interessados: “se pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, porque eu sou o espírito desse povo, e uma sombra viva do que ele foi”.¹³ Tribos ameríndias estariam entre as testemunhas por ele convocadas, dentro dessa concepção, por exemplo em seu poema heroico “A Confederação dos Tamoiós”, de 1856. Porém a mera descrição

¹²Ver: Ferrone, Vincenzo. *Lezioni illuministiche*. Roma, Bari: Laterza, 2010; e Fumaroli, Marc. *La République des lettres*. Paris: Gallimard, 2015.

¹³Magalhães, Domingos José Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. *Nitheroy. Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes* 1, n. 1, Paris, 1836, p. 132.

da paisagem bastaria para caracterizar a identidade do país, como se a essência da nacionalidade se inscrevesse fatalmente até mesmo no mundo natural – ou antes de tudo nele, sendo a nação um valor autóctone, essencialmente indígena.

Nisso, Gonçalves de Magalhães e outros literatos de seu círculo, como João Manuel Pereira da Silva e Joaquim Norberto de Sousa Silva, seguiam a doutrina de autores europeus, como o francês Ferdinand Denis, o alemão Friedrich Bouterwek e o suíço Simonde de Sismondi.¹⁴ Estes, ao tratarem da poesia luso-brasileira, queixavam-se da mesma coisa: faltava índio e sobrava pastor da Arcádia. Foi com essa orientação que o manifesto romântico de 1836 atacou a grecidade luso-brasileira:

*A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil (...). Encantados por esse nume sedutor, por essa bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia.*¹⁵

Mas, se a poética clássica parecia um empecilho à expressão literária da nacionalidade, sua superação era uma questão de tempo. A fatalidade da nação logo se encarregaria de corrigi-la. Porque, segundo Gonçalves de Magalhães:

*Existe no homem um instinto oculto que, a despeito dos cálculos da educação, o dirige; e de tal modo esse instinto aguilhoa o homem que em seus atos imprime um caráter de necessidade.*¹⁶

¹⁴Ver: César, Guilhermino (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. São Paulo: Edusp, 1978; e Rouanet, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

¹⁵Magalhães, Gonçalves de, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶*Ibidem*, p. 147.

Era necessário, portanto, que essa “razão oculta” da história arrastasse os vates à contemplação da natureza brasileira (como se ela fosse uniforme) e dos costumes nacionais (como se houvesse um consenso a respeito de quais deles seriam aceitáveis).

Os efeitos da ênfase inaugural nas exterioridades identitárias da “cor local” foram determinantes e duradouros. Reinavam soberanos quase quatro décadas depois, na época do cinquentenário da Independência do Brasil, quando Machado de Assis publicou, em 1873, seu conhecido balanço da literatura brasileira até então. O traço principal, dizia o escritor, era “certo instinto de nacionalidade”. “Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país”, e há na opinião pública “um instinto que a leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais”, instinto que se manifesta como “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”.¹⁷

Já se escreveu bastante sobre esse artigo de Machado de Assis, mas – salvo engano – ainda não se observou que ele dialoga surdamente com o manifesto romântico de Gonçalves de Magalhães, que introduzira o tema de um instinto nacional como “razão oculta” da história e instrumento para a realização progressiva, no tempo, do destino reservado para a literatura na apoteose identitária da nação. Nesse diálogo, a argumentação de Machado é como um banho de água fria. Diz ele:

(...) manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea; é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto

¹⁷Assis, Joaquim Maria Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: Assis, J. M. M. de. *Crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 430.

*local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.*¹⁸

Um punhado de exemplos brasileiros e estrangeiros bastaria para a refutação, culminando com a menção a obras de Shakespeare ambientadas na Itália ou na Dinamarca, que não impediram o autor de ser “além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”.¹⁹ Machado até reconhece a importância dos assuntos locais numa “literatura nascente”, mas adverte: “não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem”.²⁰ E empobrecimento é o que o articulista aponta, sutilmente, ao comentar seja o romance, que “busca sempre a cor local” e raramente é “puramente de análise”, com seu “grande amor a esse recurso da descrição”,²¹ seja a poesia, tão confiante de ser nacional “só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país”, com sua “nacionalidade de vocabulário e nada mais”.²²

“O que se deve exigir do escritor”, diz a célebre conclusão de Machado, “é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.²³

“*Certo* sentimento íntimo”, escreve ele, em paralelo a “*certo* instinto de nacionalidade”. No entanto, “certo” quer dizer “incerto” – porque é uma certeza a incidência desses pontos, mas é incerta a possibilidade de determiná-los, descrevê-los, fomentá-los. Machado se abstém de qualquer tentativa,

¹⁸ *Idem*, p. 432.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Idem*, p. 434.

²² *Idem*, p. 438.

²³ *Idem*, pp. 432-3.

com a prudência habitual de um cético. Usa o adjetivo no lugar de uma especificação que, uma vez esboçada, já se converteria em restrição, planificação, empobrecimento em termos absolutos e ideais de algo que atua na relatividade dos movimentos da história, encarnado no real cambiante, em processo. Discutir essa indeterminação em face de suas manifestações literárias seria a própria alçada da crítica, da crítica que Machado chama de “doutrinária, ampla, elevada”, cuja falta no Brasil – só no Brasil de então? – “é um dos maiores males de que padece a nossa literatura”.²⁴

Mas não seria essa ausência da crítica um sinal persistente da precariedade daquele outro lugar de enunciação literária, mais propriamente público do que nacional? Não faltaria no império um espaço mais amplo e mais arejado para aquela república letrada, mesmo ao preço de uma dualidade contraditória?

Em aberto: assim Machado prefere deixar o problema. E ele não voltaria a trabalhar nesse artigo, que só foi republicado postumamente, em livro. Essa certa incerteza facilita a frequente confusão entre “instinto de nacionalidade” e “sentimento íntimo”, a qual convém desfazer. A primeira expressão, usada no próprio título, está ligada ao anseio pela emancipação de uma literatura nacional, anseio que se apressou em estabelecer as “doutrinas tão absolutas” que seria melhor frear. Trata-se, para Machado, de um fenômeno compreensível e até louvável como “sintoma de vitalidade e abono de futuro”.²⁵ Mas é dele que o articulista deriva as duras objeções que faz – no que nitidamente se contrapõe a Gonçalves

²⁴ *Idem*, p. 433.

²⁵ *Idem*, p. 429.

de Magalhães. Este apostava todas as esperanças justamente na fatalidade do instinto nacional.

Mas, na segunda expressão de Machado, o indivíduo aparece na frente da nação: é o seu “sentimento íntimo” o que importa, aquela verdade certa de incerto contorno, que sem cores externas nem doutrina prévia o situa no tempo e no espaço. Tal verdade interior também sabe “precisar o lugar de onde se fala”: é um lugar em aberto, dinâmico, que não se reduz a nenhum determinismo, nenhuma teleologia, nenhuma filosofia da história. Seria justo indagar se essa abertura não reclamaria para si um lugar-comum, na esfera diversificada e conflituosa do público, dificilmente redutível a restrições identitaristas.

Problemas semelhantes foram enfrentados por outros escritores latino-americanos, em diferentes momentos. Por exemplo: Alfonso Reyes, em 1932; Jorge Luis Borges, em 1955. Ambos escreveram sob a pressão do essencialismo descritivo reclamado pela identidade nacional, contra o qual reagiram.

Um pouco de Grécia pode ajudar a entender melhor a situação do escritor latino-americano. Mas não me refiro à Grécia da Antiguidade, que foi uma das maiores fascinações de Alfonso Reyes, aquela Grécia de Homero, o poeta imemorial que Borges não cessava de evocar. Falo da Grécia moderna, pós-colonial, bem menos arquetípica. A questão da literatura nacional ali era mil vezes mais complicada do que na América Latina. Evidentemente, ninguém poderia duvidar da existência de uma literatura grega. Em meio a tantas ruínas antigas espalhadas pelo país, estavam as sombras escritas de Homero, Hesíodo, Teócrito, Píndaro, Safo, Anacreonte e muitos outros autores

antigos, formando toda uma coluna do cânone literário do Ocidente. Mas não é difícil perceber como esse passado, para os gregos modernos, ameaçava tornar-se antes uma opressão do que um esteio. Não só pela dificuldade de ombrear com tamanhos gigantes e se tornar contemporâneo deles na hora de escrever, mas sobretudo pela brutal solução de continuidade – imposta por quase dois milênios de história.

A chamada “literatura grega” agora não seria exatamente a possível “literatura nacional” grega, inclusive por ser amplamente vista como um patrimônio da Europa e propagada como paradigma de universalidade. Certamente, era um paradigma etnocêntrico, mas de um etnocentrismo que sequer era dos gregos, como nação, e sim das potências europeias que assistiram impassíveis à rebelião dos *romiói* (os cristãos ortodoxos que falavam grego) contra o Império turco-otomano. A “literatura grega” tinha sido tão expropriada da Grécia quanto os famosos relevos de mármore do Parthenon levados para a Inglaterra pelo Conde de Elgin no início do século XIX (hoje no acervo do Museu Britânico).

Se foram viajantes e críticos estrangeiros que suggestionaram para os românticos brasileiros a ênfase na descrição exterior, para os gregos da mesma época havia todo um helenismo europeu determinando o modelo marmóreo a seguir, com exclusão de tudo de helênico escrito ou cantado entre a Antiguidade e a modernidade, ou no período bizantino na Idade Média ou sob o domínio turco-otomano na Era Moderna. Onde os brasileiros tinham palmeiras, os gregos teriam colunas dóricas.

Para os gregos, tudo se complicava ainda mais porque o cânone “estrangeirado”

tinha sido composto oralmente ou por escrito em diferentes estágios arcaicos ou antigos da língua deles, que não permanecera estática ao longo de tantos séculos. Agora, para ser grego a sério, com toda a marmorização da cor local, seria preciso reinventar o idioma dos clássicos, numa versão depurada da língua real falada pelo povo cotidianamente. Surgiu assim o enorme problema da diglossia: de um lado, a *katharévoussa* purista, a expressão por escrito do Estado e da elite letrada; de outro, o idioma demótico, popular, falado em casa e nas ruas pela nação em geral, inclusive pelos letrados, dentro e fora do território estatal. Qual seria então a língua da “literatura nacional”? A resposta não era nada fácil de encontrar, por depender da disputa entre diferentes concepções literárias. A língua do “sentimento íntimo” de que falava Machado – ou seja: aquela com a qual o sujeito fala consigo mesmo – só poderia ser a falada no dia a dia. Mas talvez a outra, supostamente mais elevada, cuidasse melhor da aspiração exaltada a valores ideais como a beleza e a identidade ou da busca do efeito do sublime. Desse modo, a superação do purismo na literatura neogrega só terminou com a emergência do modernismo, no início da década de 1930.²⁶

Um problema adicional era a diáspora: a língua em seus diferentes registros evoluía de modo diverso em diferentes partes habitadas por comunidades gregas. Vários dos principais escritores da Grécia moderna nasceram em outras terras. Constantino Caváfis, por exemplo, passou quase toda a

vida na sua cidade, que era Alexandria, no Egito. Níkos Kazantzákis era de Creta, que permaneceu otomana até 1898. Yórgos Theotokás nasceu em Constantinopla – a Istambul da Turquia. Como reduzir a um padrão idêntico tanta diversidade de origens e cruzamentos?²⁷ E, principalmente, para quê?

Essas irregularidades são o que pode servir de esclarecimento mútuo entre a Grécia e os países da América Latina, no que tange à literatura. Do lado de cá, herdamos as línguas de extintos impérios, o espanhol para a maioria, o português para o Brasil, o francês e o inglês no Caribe. Do lado de lá, a língua própria teve que ser excluída em benefício de suas formas extintas, a serem restauradas artificialmente. Nos dois casos, impôs-se o projeto de corresponder a noções preconcebidas, de procedência europeia, acerca de critérios metafísicos tais como o “espírito do povo” e o “espírito do tempo” – por meio de um “geral desejo”, para citar Machado, desejo que, por mais instintivo que fosse (segundo Gonçalves de Magalhães), pertencia apenas a uma camada letrada e comprometida, ciosa por instinto de seus privilégios, entre os quais o de determinar o caráter da nação, decidindo, por exemplo, como no caso do Brasil, se esse caráter podia ou não incluir o negro onipresente, enquanto se espelhava no índio ausente por já ter sido expulso ou dizimado.

Às vezes, da cor local, nem todos os tons são convenientes. Sempre seletiva, a descrição identitarista contribuía também

²⁶Ver: Beaton, Roderick. *An Introduction to Modern Greek Literature*. Oxford: The Clarendon Press, 1994; e Tziouvás, Dmitri. *The Nationism of the Demoticists and its Impact on Their Literary Theory (1888-1930)*. Amsterdam: Hakkert, 1986.

²⁷Ver: Dyck, Karen van. “The Language Question and the Diaspora”. In: Beaton, Roderick & Ricks, David (Orgs.). *The Making of Modern Greece. Nationalism, Romanticism & the Uses of the Past*. Farnham UK: Ashgate, 2009, pp. 189-98.

para uma cilada pitoresca que comprimia a multiplicidade própria de nações modernas em estereótipos sempre dóceis ao apetite europeu por exotismo, tropicalismo, orientalismo, helenismo etc. – apetite com o qual a “literatura nacional” sem perceber se solidarizava, pagando a conta, nos melhores moldes coloniais. Nos manuais de história da literatura grega moderna, por exemplo, o final do século XIX é coberto pela chamada *ethographia*, ou “realismo folclórico”, que explora a descrição de costumes e tipos rurais que dominou a ficção grega do período, enquanto o país se modernizava e se urbanizava lentamente, à margem das letras.²⁸ Isto, nos anos em que o grande romance europeu chegava ao ápice, justamente quebrando as tipologias, rompendo o estereotípico, lançando o leitor na incerteza e na indeterminação de seus próprios lugares presumivelmente estáveis.

Assim, um problema semelhante ao enfrentado por Machado desafiaria também os escritores neogregos, como desafiava outros latino-americanos. Mas as temporalidades são relativas, nem sempre coerentes entre si. Antonio Candido fala de dois momentos da cultura brasileira em face de suas limitações condicionantes: a “consciência amena de atraso”, ligada à ideologia de “país novo” e à correspondente convicção de que a expansão da instrução por si só sanaria o problema; e a “consciência catastrófica de atraso”, ligada à constatação do subdesenvolvimento, que para o grande crítico só se afirmou depois da Segunda Guerra Mundial, revelando

uma situação cultural muito mais intrincada, em perspectivas bem menos otimistas.²⁹

Na Grécia, essa virada se deu três décadas antes, em 1922, com a já mencionada “catástrofe da Ásia Menor”. À derrota militar diante da Turquia, seguiu-se um dos massacres mais hediondos do século XX, que dera fim a milênios de presença helênica na Anatólia. Duas consequências imediatas se impuseram, uma social e outra moral. A primeira é que em questão de poucas semanas a população de um país já empobrecido quase dobrou, com a chegada de dois milhões de refugiados anatólios. A segunda é que finalmente a elite política e a letrada tiveram que enterrar, à força, os sonhos de grandeza acalentados desde a Independência, a chamada *Megale Idéa* expansionista; de repente ficou claro que o Estado grego não poderia estender-se até onde a nação chegasse, porque o contrário é que ocorrera: a nação expulsa de outras partes viera refugiar-se no território nacional estreito.³⁰

Essa tragédia moderna teve um impacto cultural profundo, e condicionou vários aspectos do modernismo grego, marcando sobretudo a chamada Geração de 1930. Era um grupo heterogêneo de escritores, em geral alinhados na opção pelo idioma demótico, popular, e alguns dos quais inclinados a uma maior abertura à Europa e a outras influências estrangeiras. Na busca por um lugar de enunciação próprio, a catástrofe do modelo autocentrado levou alguns a concluir que a autenticidade desse local não impunha que ele estivesse encerrado

²⁹Candido, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: A. Candido. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 142.

³⁰A estimativa de gregos mortos na Anatólia em 1922 é vaga: teriam sido centenas de milhares; cf. Beaton. *Greece. Biography of a Modern Nation*, pp. 223-6.

²⁸Beaton. *An Introduction to Modern Greek Literature*, pp. 68-72.

em si mesmo, onde o ressentimento poderia devorá-lo, agora que o antigo devaneio da grandeza se esfumara. Propôs-se então um movimento duplo, em direções que só um olhar esquemático demais julgaria contraditórias: de um lado, a decisão pela língua viva do cotidiano, dentro de um plano particular de expressão literária; de outro, a escolha de não excluir de antemão a aspiração a um plano universal.

Um dos expoentes desse grupo foi o poeta e ensaísta Yórgos Seféris, que viria a ganhar o prêmio Nobel em 1963. Não por acaso, era natural de Esmirna, principal cidade grega da Anatólia, destruída pelas tropas turcas. E foi no contexto de uma polêmica sobre a “helenicidade” (*hellenikótita*) da literatura grega moderna que seus argumentos se aproximaram, em 1938, da posição tomada por Machado em 1873. O adversário do poeta atacava a poesia grega de vanguarda e alegava que as “obras poéticas genuínas” deviam refletir “a descoberta de novos aspectos da vida helênica”, livres de qualquer influxo estrangeiro, porque a única “vida genuína” era aquela “enraizada na terra e no espírito ctônicos”. Nisto consistiria a “helenicidade” da literatura grega.³¹

Em sua refutação, Seféris argumentou que os gregos pouco haviam contribuído para a formação de um “helenismo

européu”, que depois tentaram importar para a Grécia moderna, de maneira que o ideal de “helenicidade” se arriscava a contrabandear para o país, como se fossem autênticos, valores de fato estrangeiros, como o estilo neoclássico da sede da Academia de Atenas.³² De fato, o imponente edifício era obra de um arquiteto holandês, o Barão Teophil Hansen, construído a partir de 1859 sob a supervisão de Ernst Ziller, que era alemão.³³ Erguia-se na rua Panepistimíou como poderia estar na Ilha dos Museus, em Berlim, ou na Cinelândia, no Rio.

Assim como Machado questionava a própria consolidação da literatura brasileira, que para ele estava apenas “alvorecendo” e continuava sem uma “fisionomia própria”,³⁴ Seféris argumentou com a mesma palavra-chave: ainda não se formara a fisionomia de um “helenismo helênico”, enquanto permaneciam incertos os contornos da própria Grécia moderna. E esses traços fisionômicos, diz Seféris, “serão precisamente a síntese de todas as características de todas as obras de arte verdadeiras que tiverem sido criadas por gregos”.³⁵

Frisemos: “verdadeiras” – lembrando que a discussão desse juízo, permanecendo incerta, só poderia caber à crítica, ao lugar-comum da esfera pública, em aberto, não ao critério fechado da identidade nacional. Para Seféris, a adoção da língua

³¹Para uma reconstrução da polêmica entre Seféris e Constantino Tsátos, ver: Doulis, Thomas. “The Strategy of George Seferis: The Individual Poet and the Greek Tradition”. *The Texas Quarterly* 11, n. 2, Austin TX, outono de 1968, pp. 72-88; e Leontis, Artemis. *Topographies of Hellenism. Mapping the Homeland*. Londres, Ithaca NY: Cornell UP, 1995, pp. 135-9. Ver também: Jurado, José Antonio Moreno. “Reflexiones em torno a ‘Diálogo sobre la poesía’”. In: I. M. García Galvez (Org.). *Giorgos Seferis: 100 años de su nacimiento*. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Cipriotas, 2002, pp. 53-9.

³²Seféris, Yórgos. “A Dialogue on Poetry”. In: Seferis, G. *On the Greek Style. Selected Essays in Poetry and Hellenism*. Tradução de Rex Warner & Th. D. Frangopoulos. Londres: The Bodley Head, 1967, p. 95.

³³Cf. Biris, Manos & Kardamitsi-Adami, Maro. *Neoclassical Architecture in Greece*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, pp. 138-52. Ver também: Calotychos, Vangelis. *Modern Greece. A Cultural Poetics*. Oxford, Nova York: Berg, 2003, pp. 30-35.

³⁴Assis, Machado de, “Notícia da atual literatura brasileira”, p. 429.

³⁵Seféris. “A Dialogue on Poetry”, p. 95.

popular foi um primeiro passo “na direção da verdade”:³⁶ o abandono da expressão artificial, restrita à elite e atrelada ao projeto expansionista do Estado. Seria então possível a elaboração literária de um “sentimento íntimo” que contribuísse para delinear uma fisionomia helênica ainda indefinida, desde um lugar de enunciação mais aberto e múltiplo, nem por isso menos preciso.

Décadas depois, a crítica pós-moderna grega atacaria o nacionalismo da Geração de 1930.³⁷ Sem entrar no mérito da questão, valeria a pena verificar como a orientação nacionalista pode prescindir da redução identitária para se afirmar: a militância coletiva não é necessariamente essencialista, nem está na dependência da mera descrição de atributos exteriores. Para Seféris, quanto ao problema da “helenicidade”, seria preferível não antepor uma solução postíca ao seu desenrolar histórico; daí o conselho que dá a seus confrades, para que buscassem a sua verdade particular, “não perguntando-se como podem ser gregos, mas confiando no fato de que, por serem gregos, as obras nascidas de sua alma não poderão ser senão gregas”.³⁸

Poucos anos antes, Alfonso Reyes escrevera, também em contexto polêmico, sob ataque identitarista: “A literatura mexicana é a soma das obras dos literatos mexicanos”.³⁹ E Borges, em 1955:

³⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷ Ver, por exemplo: Lambropoulos. *Literature as National Institution*, pp. 44-65; Leontis. *Topographies of Hellenism*, pp. 132-71; e Calotychos, Vangelis. “The Art of Making Claques: Politics of Tradition in the Critical Essays of T. S. Eliot and George Seferis”. In: Layoun, M. N. *Modernism in Greece? Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement*. Nova York: Pella, 1990, pp. 81-136.

³⁸ Seféris. “A Dialogue on Poetry”, p. 95.

³⁹ Reyes, Alfonso. “A vuelta de correo”. In: Reyes, A. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económico,

*Tudo o que nós, os escritores argentinos, fizemos com felicidade pertencerá à tradição argentina, de igual modo como a abordagem de temas italianos pertence à tradição da Inglaterra por obra de Chaucer e Shakespeare.*⁴⁰

E, antes de todos, Machado, em 1873, sobre a emancipação de uma literatura brasileira:

*Essa outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.*⁴¹

Em todos esses casos, nota-se uma preocupação em via de mão dupla, entre o particular e o universal, com a aposta de não haver contradição entre esses termos, e sim certa interdependência, como quer Candido, ao falar em “assimilação recíproca”.⁴² O ponto crucial, onde o particular e o universal podem cruzar-se, é precisamente a esfera do público, lugar de enunciação, de recepção, de crítica, de conflito e livre debate – enfim, da “abertura”, segundo a palavra alemã que a designa, *Öffentlichkeit*.⁴³ Daí a gravidade do protesto de Machado sobre a falta da crítica no Brasil, onde a opinião pública

vol. 8, 1996, p. 439. Reyes está nesse artigo respondendo a comentários negativos que recebeu do crítico nacionalista Héctor Pérez Martínez.

⁴⁰ Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. In: Borges, J. L. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 273.

⁴¹ Assis, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira”, p. 429.

⁴² Candido. “Literatura e subdesenvolvimento”, p. 155.

⁴³ Ver: Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, tradução de Thomas Burger & Frederick Lawrence. Cambridge MA: Polity, 1989; Koselleck, Reinhart. *Crítica e crise. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução de Luciana Villas Bôas. Rio de Janeiro: Contra ponto, 1999; e Taylor, Charles. *Modernity and the Rise of the Public Sphere*. Stanford CA: Stanford UP, 1992.

era “malformada ainda, restrita em extremo, pouco solícita”.⁴⁴ Tão indeterminada quanto o “sentimento íntimo” de que falava Machado é a “verdade” almejada por Seféris: a abertura é seu lugar e sua paisagem. Por meio dela, o íntimo se abre para o público, transfigurado.

Também se relaciona a esse horizonte o amargor que Seféris manifesta – na sua “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”, ao constatar a incompletude da fisionomia espiritual da Grécia, cujos “poucos marcos discerníveis” aparecem rodeados por “uma grande extensão” indistinta. “Essa extensão”, diz ele, “por vezes isola cruelmente o artista que deseja viver nesse

⁴⁴ Assis, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira”, p. 429.

lugar, ora secando-o, ora dissolvendo-o no vazio”.⁴⁵ Eis aí uma sensação inassimilável à identidade da nação, que não pode saná-la por si só, com nenhuma pintura da cor local.

Esse amargor é também uma parte do lugar da enunciação, para Seféris. Lugar não comum, decerto, onde talvez o poeta grego se encontre junto de Machado, Reyes, Borges e tantos outros escritores do Novo Mundo e de outros mundos novos como a Grécia moderna. Sem “razão oculta”, sem filosofia da história e sem nenhum instinto nem nenhuma certeza de que alguma fisionomia possa definir-se além daquela que eles próprios forem desenhando.

⁴⁵ Seféris. “A Dialogue on Poetry”, p. 97.

Alberto da Costa e Silva

Entrevista concedida à *Revista Revestrés*

Participaram dessa entrevista: André Gonçalves, Salgado Maranhão (escritor, convidado), Samária Andrade e Wellington Soares

O apartamento na rua das Laranjeiras, no bairro de mesmo nome, no Rio de Janeiro, tem um amplo espaço, dividido em duas salas. Em uma delas, uma grande biblioteca ocupa toda a parede, tendo por companhia mesa, um abajur aceso, muitos livros nas prateleiras e documentos empilhados. Na outra área, as paredes estão cobertas por obras de arte, que passeiam por estilos diversos. Ali, também, grandes sofás e várias cadeiras e poltronas revelam – ou deixam imaginar – que, por aquele ambiente, circularam e circulam muitas pessoas, ideias, conhecimento: é um local acolhedor e aparentemente preparado para sediar longos encontros. Em diversas mesas e prateleiras, várias esculturas. De variados tamanhos e arrumadas e expostas com visível cuidado, têm temática africana – ou remetendo à África e suas personagens e tradições.

Quando chegamos para a entrevista, Alberto da Costa e Silva já nos aguardava. Sentado em um dos sofás, tinha uma pintura quase abstrata com uma figura de Cristo a quase abençoá-lo por trás. Silencioso, com postura ereta e elegante, ao mesmo

tempo com aparência frágil e firme, era o senhor de seus domínios.

Após as apresentações de praxe e o pedido dele por alguns minutos de espera antes de iniciarmos a entrevista, por ter amanhecido com algum desconforto físico, Alberto da Costa e Silva, recuperado, pediu que lêssemos em voz alta todas as perguntas, em sequência: queria saber quais eram para organizar o pensamento e ir respondendo em seguida. Assim o fizemos. A cada pergunta, ele: “a próxima”. Uma das perguntas fazia referência ao atual momento da diplomacia brasileira. Ao ouvi-la, antecipou a resposta: “um diplomata não comenta o trabalho de outros diplomatas”, pedindo que fosse excluída. Após ouvir todas as questões, determinou: “vamos lá, vou começar pela primeira”. E seguiu respondendo uma a uma e, aqui e ali, nos cobrando por algum esquecimento: “você pulou uma”. O desconforto passou e a voz, em alguns momentos baixa e entrecortada, se tornou firme. Alberto, bem-humorado, disse: “vocês perguntaram sobre meu pai, e isso me fez ficar bem”.

Alberto Vasconcellos da Costa e Silva é filho de Antônio Francisco da Costa e Silva

e de Creusa Fontenelle de Vasconcellos da Costa e Silva. Seu pai, mais conhecido como Da Costa e Silva, é, para muitos, o grande poeta do Piauí, e inclusive autor da letra do hino piauiense.

Alberto, o filho, também se tornou poeta, além de ensaísta, historiador, memorialista e diplomata. Recebeu em 2014, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Camões, um dos mais importantes prêmios literários em português e instituído pelos governos do Brasil e Portugal para laurear autores que contribuíram para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural da nossa língua. Em julho de 2000 foi eleito para a Cadeira de número 9 da Academia Brasileira de Letras, a qual presidiu nos anos de 2002 e 2003. Nascido em 1931 e formado pelo Instituto Rio Branco em 1957, foi diplomata em Lisboa, Caracas, Washington, Madri e Roma. Foi também embaixador na Nigéria, no Benim, em Portugal, na Colômbia e no Paraguai, e é acadêmico correspondente da Academia de Ciências de Lisboa. Costuma repetir que, ao se tornar diplomata, realizou um sonho que era do pai: “Mas ele era muito feio, e naquela época isso era importante e não conseguiu. Hoje isso não existe mais, senão ninguém seria diplomata”.

Seus estudos o converteram em um dos mais importantes intelectuais brasileiros. É especialista na cultura e na história da África, com título de *Doutor Honoris Causa* em Letras pela Universidade Obafemi Awolowo (ex-Universidade de Ifé), da Nigéria (1986), e em História pela Universidade Federal Fluminense (2009) e pela Universidade Federal da Bahia (2012). Recebeu aproximadamente 40 condecorações no Brasil e em países como Portugal, Colômbia, Paraguai, Peru, Togo, Espanha, Itália,

Egito, Costa do Marfim, entre outros. Tem mais de 35 obras publicadas, entre ensaios, poemas, antologias, livros sobre História e literatura infanto-juvenil, além de três livros onde escreve sobre suas memórias.

Nesta entrevista, são flagrantes a influência e o carinho de Alberto da Costa e Silva pelo pai. Como revela ainda o documentário *O retorno do filho*, de Douglas Machado, que explora a relação afetiva e poética entre pai e filho, e também seus livros de memórias e o discurso de posse na ABL, no qual Alberto escreveu: “*Ponho a mão nessa mão que a saudade deixou para sempre no meu ombro... Só isto quis e quero: cumprir esse vaticínio, ser o que o meu pai sonhou ser*”.

Perguntado como preferia ser chamado, se poeta, embaixador, comendador, respondeu: “Chamem-me como quiserem. Isso não importa”.

Então, aí está nossa conversa com Alberto da Costa e Silva. O homem. O filho. O poeta, filho do poeta.

Entrevista

Salgado Maranhão *Dentre as tantas contribuições que as culturas africanas nos deram, quais nos caracterizam e sequer nos damos conta?*

Alberto da Costa e Silva O africano não deu contribuições para o Brasil: o africano ajudou a formar o Brasil! (fala com ênfase) Não são apenas contribuições, não deixou aqui lembranças, ele realmente ajudou a criar o país. Esse país foi criado com o esforço de vários povos, decerto, mas com a presença muito forte das várias vertentes africanas. Não foi só um grupo africano que influenciou o Brasil, foram muitos, e com

culturas completamente diferentes, mas que marcaram a nossa vida. Eu diria que a maneira de andar do brasileiro, a maneira de sentar, a maneira de conversar, as palavras que ele usa, o ritmo das frases, tudo lembra a África, mas não é igual à África. O Brasil não repete a África, o Brasil reinventa a África. Temos tendência a procurar a contribuição que a África deu à música brasileira; a África não deu, a África foi um dos componentes da música brasileira. A música popular tem uma raiz africana, não tem raiz portuguesa. Não tem raiz no século 19 francês. Entre a África e o Brasil tem uma permanente troca, de maneira de viver, de maneira de sentir, pensar e atuar, de falar, dizer, criar. É muito mais profundo do que, simplesmente, contribuir.

André Gonçalves *E o que podemos ver de mais evidente nessa construção?*

ACS Há pontos semelhantes, idênticos, nos quais se pode rastrear a presença negra. Por exemplo, veja a parte religiosa. Há uma tendência por parte de muitos historiadores de considerar que religiões de vertentes africanas são todas ligadas à veneração dos orixás. Mas os orixás só existem, na África, em uma região muito pequena, que é no sul, sudoeste da Nigéria, e no sudeste da República do Benim. Só nesse pedaço, nesse pedacinho, é que se conhece os orixás. O que aconteceu? Quando vieram para o Brasil, sobretudo, no fim do século 18 e início do século 19, eram povos africanos acostumados a grandes cidades, urbanos, puderam manter seus cultos quase como eram na África. Digo “quase como eram” porque, na África, Oxum era a deusa de determinado rio, mas esse rio o escravizado

não traz com ele para o Brasil. Chega ao Brasil e não traz mais Oxum no rio, mas na alma. De certa maneira ele altera o que trouxe com ele. O que era dele continua aqui, mas em outro plano. Você tem coisas curiosíssimas. Você tem lemanjá, que é uma ameríndia, e que aparece em muitas imagens no Brasil como branca, e até loira! São processos de enriquecimento único que são formadores, e são formadores porque também aí entra o papel dos artistas, dos intelectuais. Por que você quando fala em religiões de matriz africana lembra imediatamente de orixás, dos iorubás? Porque houve um sujeito chamado Jorge Amado, outro chamado Caribé, Dorival Caymmi, outro chamado Pierre Verger, e vai por aí. Essas pessoas fizeram, dos orixás, deuses, divindades nacionais. Deram a eles o prestígio que tinham os deuses gregos. É a soma de tudo isso que faz quase impossível você distinguir o que vem da África, o que vem de Portugal, o que vem da Itália, o que vem da Alemanha, o que pertence ao índio. Por exemplo: o Curupira. O que é o Curupira? É um anãozinho cabeludo, que tem os pés voltados para trás para iludir os caçadores, para impedir que os caçadores destruam os animais da floresta. Eu, quando era menino, soube que isso era uma lenda tupi, até que, quando comecei a estudar a África, descobri que os anõesinhos cabeludos com os pés para trás para enganar os caçadores e que falam por assovio tinham vários nomes e diferentes formas. Existem também na África. Então lhe pergunto: o que é africano nesse personagem brasileiro e o que é ameríndio, e o que é ameríndio e africano em outras coisas mais? O que mais me chamou atenção quando cheguei pela primeira vez na África, além das roupas, a beleza

das roupas, foi a maneira como as pessoas andavam e se sentavam. Era inteiramente diferente na África ocidental do que havia visto em Portugal. Eu estava morando em Portugal, nessa época.

Samária Andrade *O senhor foi um dos primeiros intelectuais brancos a estudar sobre a negritude...*

ACS Não sou, não sou... Muitos antes de mim já estudavam, não vou citar nomes porque vou esquecer algum...

Samária Andrade *E o que seus estudos traziam de novo em relação aos que eram desenvolvidos até então?*

ACS A única novidade que eu trouxe para os estudos foi que dediquei a minha atenção para a África. Em geral se estudava, se preocupava com o africano no Brasil. Eu achei que precisávamos estudar o africano na África, estudar a história da África. Os costumes africanos, as lendas africanas, para entendermos o Brasil. Não que o Brasil seja igual à África, nem parecido, o Brasil é diferente das várias Áfricas, são vários Brasis. Os descendentes de africanos deram grande contribuição aos estudos. Teodoro Sampaio, por exemplo, que era negro, escreveu sobre a contribuição do tupi na geografia nacional. Vários deles se dedicaram aos estudos dos indígenas, da antropologia urbana. Então era isso que realmente me interessava: os africanos na África. Quando descobri a África, aos 16, 17 anos, me interessei pela sua história porque achava que ela ajudava a conhecer a história do Brasil. Comecei a estudar Zumbi dos Palmares, sobretudo, para entender de onde veio aquela

organização social, de onde é que vieram aquelas paliçadas, porque elas eram diferentes das paliçadas indígenas. Posteriormente me interessei pelo estudo da África pela África, não apenas pelo que havia de África no Brasil. Mas pela África em si, pela África que estava lá, pela África que foi, pela África que é. Para ter também orgulho das raízes do outro lado do oceano. Se nós temos orgulho de nossa herança grega também temos de ter orgulho de nossa herança cabinda, mandinga, iorubá, fon, fanti, alufá e vai por aí, diferentes culturas que ajudaram a formar o Brasil. Interessei-me pela África pelo que eles nos deram, uma história artística extraordinária, que não era estudada nas escolas, o que poderia aumentar a autoestima dos brasileiros.

Wellington Soares *O senhor tem um ensaio sobre Castro Alves, o poeta baiano conhecido como “o poeta dos escravos”. Esse título é um título merecido? O perfil do negro nos poemas de Castro Alves é realista?*

ACS Não, não é realista, mas ele merece o título. Castro Alves foi vital na luta pela abolição, foi um personagem importantíssimo. Ele fez poesia social da maior qualidade. Ele não recolheu as paisagens africanas da boca dos escravizados, ele foi buscá-las no orientalismo francês, europeu. Então os escravos falam das palmeiras do deserto, poucos escravos vieram do deserto. A maioria veio das savanas ou das florestas. Então ele estava, por assim dizer, contaminado pela estética de seu tempo, mas isso não faz com que deixe de ser um grande poeta, um escritor de paisagens extraordinárias, e que não tenha sido também o grande poeta da abolição. Algumas pessoas dizem que quando

ele escreveu *O navio negreiro* já não havia navios negreiros operando. As pessoas leem mal o Castro Alves. O navio negreiro a que ele se refere é o Brasil! (*fala com ênfase*). O Brasil era o navio negreiro! O impacto que esse poema teve sobre a vida brasileira foi enorme. Também é um pouco difícil nós fazermos ideia de quem era aquele rapaz que morreu aos 24 anos, moreno, com cabelo ondulado, bonito, todos diziam que era um rapaz bonito, com a voz maravilhosa, com um sentimento de palco que poucos atores tiveram. Devia ser uma emoção extraordinária o que ele provocava.

André Gonçalves *Antônio Carlos Secchin disse que o senhor é um escritor que estuda História. Que relação o senhor poderia fazer entre a escrita literária e a escrita do historiador?*

ACS Secchin está certo. Não sou um historiador: sou um poeta que escreve sobre História. Sobre a História da África, sobre a História das relações entre a África e o Brasil. Eu escrevo sobre História naquela concepção antiga, como escrevia Capistrano de Abreu. A História, para mim, sempre esteve ligada à arte literária. Os grandes historiadores são grandes escritores. Se você não for um bom escritor o seu livro de História não fica, a não ser para citações eruditas de pé de página. O historiador tem que escrever com paixão, com imaginação e com entrega. Escrevi um livro sobre Castro Alves e escrevi outra biografia, sobre Francisco Félix de Souza, o Chachá, que foi o maior negreiro de seu tempo. É fácil escrever sobre Castro Alves, mas é difícil escrever sobre Chachá. Para escrever sobre Chachá você precisa ter até certa simpatia pelo traficante

de escravos. Você não tem adesão a ele, mas você tem de olhar, pelo menos, com um olhar caridoso, porque ele foi um grande homem de seu tempo. Para Chachá era perfeitamente natural escravizar um semelhante. Porque, veja bem, até o fim do século 18, início do século 19, a maioria das pessoas e dos homens públicos defendeu em certa medida a escravidão. No mundo todo muita gente defendeu a escravidão. Os iluministas, em geral, achavam a escravidão um mal necessário. E argumentavam que se Sófocles não tivesse escravos não teria escrito suas tragédias, para escrever a *Eneida* Virgílio precisava ter escravos. Mas a vinculação da História com a literatura é muito forte. Há determinados textos literários que são parte da História. As páginas que Marcel Proust dedica ao *affair* Dreyfus valem tanto quanto as que Zola escreveu. Na prática do historiador não deve haver falsidade, mas deve haver imaginação. A partir dos dados que lhe são fornecidos ele precisa imaginar um pouco qual é a atmosfera do tempo que ele está tentando ressaltar. Minha paixão pela África, que não deixou de ter o amparo da influência do Brasil, deriva do fato de que era, e é, ainda, uma história em que há muito lugar para a imaginação, porque, a partir dos objetos, da arqueologia, da história tradicional, das lendas, dos poemas locais, das músicas, você vai tentando compreender como eram essas pessoas. Em última análise, o que me interessa na História é me reencontrar com aquele homem que existiu antes de mim que eu não conheci, e que, provavelmente, não teria conhecido se tivesse vivido na mesma época dele. Reconhecê-lo e procurar refazê-lo, pô-lo diante de mim, reconstruí-lo, senti-lo como pessoa humana. Ver o que é que, dele, está em

mim, ou o que é meu que está nele. É contemplar o passado, o homem que se foi e não está mais aqui. Nesse sentido é que eu diria que a História é sempre uma história de homens, e não de fatos. Não é o enredo o que mais me interessa: o que mais me interessa é a personalidade das personagens.

Salgado Maranhão *Considerando suas enormes atividades como pesquisador, que tempo você dedica à sua poética?*

ACS O Ferreira Gullar me disse uma vez que, depois dos sessenta anos, ele só se repetiu. O que não era verdade. Mas ele sentia que não tinha mais, como ele me disse, o vigor da surpresa, que isso tinha passado. Que ele conseguia escrever prosa muito bem e que só conseguia escrever versos que lembravam outros versos dele. Veja o caso do Carlos Drummond de Andrade: os últimos livros de poemas dele têm lembranças do poeta que ele foi. Quer dizer que ele se tornou um mau poeta? Não, mas não tem mais a grandeza que se espera dele. Eu sempre escrevi poucos poemas. Três, quatro por ano. E às vezes destruía a metade, sempre fui muito exigente comigo mesmo. Não quer dizer com isso que eu melhorei minha produção, devo continuar a ser ruim como era antes. Mas o fato é que fui diminuindo, aos sessenta já escrevia menos, aos setenta escrevia um poema por ano, e agora não escrevo nenhum, só escrevo prosa. Agora, curiosamente, o poeta não se divorcia da prosa. Porque em meus dois livros de memórias, *O espelho do príncipe* e *Invenção do desenho*, todos os críticos e leitores destacam a linguagem poética com que eles são escritos. De maneira que acho que o poeta continua lá dentro.

Wellington Soares *O senhor tem um ensaio também sobre Guimarães Rosa, em que o chama de poeta, quando a obra dele é mais em prosa.*

ACS Mas ele se considerava um poeta. Tanto é que no livro *Corpo de baile*, aquele livro de novelas, são poemas, poemas em prosa. Os poemas do Rosa, naquele livro dele, *Magma*, são muito ruins. Ele não o queria publicado, a família publicou depois que ele morreu. Ele não queria. Agora, *Campo geral*, a história de Miguilim, é um texto mais fino, mais generoso, mais sofrido. É uma maravilha de texto! Tenho para mim que é a coisa mais importante que o Rosa escreveu. E ele sabia disso, porque em uma carta ele me disse: “Alberto, o Miguilim é o que eu tenho de mais meu”. A linguagem do Rosa era a linguagem da poesia. E esse ensaiozinho meu sobre o Guimarães Rosa poeta tem o seu interesse, porque nele descrevo como foi a posse do Rosa na Academia Brasileira de Letras. Durante três anos ele não foi tomar posse, porque achava que quem tomava posse morria. E foi o que realmente aconteceu. Três dias antes de tomar posse ele me telefona na Secretaria Geral do Itamaraty e diz: “Alberto, você está muito ocupado? Então venha aqui à minha sala”. Eu fui à sala dele, ele fechou a porta para não ser interrompido e pôs um bloco na minha mão, e um lápis. E disse: “Eu vou ler o meu discurso, o que vou fazer na Academia, que é a coisa mais importante, a última coisa importante que vou fazer na vida. Você, por favor, tome nota de todos os erros, pausas de respiração, o que tiver, mas não me interrompa para que eu possa ir até o fim, e me faça as observações depois”. E começou a ler o discurso: estava perfeito. Dois dias depois fui à

posse dele. Ele repetiu o discurso como tinha lido para mim, ele sabia o discurso de cor, mas fingia que lia (*risos*). Essa é uma visão de poeta, não é verdade? Telefonei para ele na véspera da morte perguntando se poderia vir ao Itamaraty para dizer umas palavras no hasteamento da bandeira, cerimônia que se faz todos os anos no Dia da Bandeira. Ele me disse: “Peça desculpas aos nossos colegas, mas não vou porque estou muito gripado”. Morreu naquele dia. Morreu falando ao telefone com a secretária dele: “Estou morrendo, estou morrendo”, e ela “Rosa, desligue o telefone para eu chamar o médico”. E ele respondeu: “Você está esquecendo que eu sou médico!” (*risos*). O Rosa era um personagem muito interessante. Era muito ele próprio, sem disfarce, sendo todo ele disfarce, a começar pela gravatinha borboleta.

Salgado Maranhão *Apesar da enorme luta dos negros para ocupar espaços de excelência na sociedade brasileira, você é esperançoso para um futuro próximo?*

ACS Eu sou esperançoso e confiante. Embora reconheça que os avanços conquistados foram insuficientes. Que é preciso realmente que os descendentes de africanos, mais caracteristicamente os descendentes de africanos, cheguem a todos os patamares da sociedade brasileira. Não vale só lembrar que Juliano Moreira era negro, que Teodoro Sampaio era negro, que Nilo Peçanha era negro...

Wellington Soares *Machado de Assis era negro...*

ACS Machado de Assis hoje é considerado negro, na época dele não consideravam...

Que Lima Barreto era negro, Antenor Nascentes, todos eles mestres nas suas áreas, não há melhor geógrafo que Teodoro Sampaio, e numerosos outros. Tem aqueles que hoje consideramos negros, mas eram considerados, na época deles, mulatos, como Machado de Assis, Nelson Carneiro, que foi senador pelo Rio de Janeiro e ninguém se lembra que era descendente de africanos; mas ele se lembrava, tinha isso presente o tempo todo, porque o irmão dele, Edison Carneiro, grande antropólogo, era estudioso dos negros da Bahia. Não basta que esses tenham atingido o reconhecimento de seu tempo, porque essas foram pessoas excepcionais, grandes homens, gênios, personalidades sem competidores. É preciso, sobretudo, que nem todas as pessoas precisem ser gênios excepcionais para serem notadas em seu tempo e exercerem funções importantes na vida coletiva. À medida que os negros não são incorporados na plenitude dos seus valores nós deixamos de ficar mais ricos, nos empobrecemos. E veja bem: quando você anda pelas ruas do Rio de Janeiro, ou de várias outras cidades brasileiras, você vê que essa presença, de descendentes de africanos, é marcante. Mas não é sentida como tal, é como se eles passassem invisíveis nas ruas. Acho que os descendentes de africanos já estão no movimento para ocupar esses espaços, que são deles. Mas ainda falta muito. Nós não somos uma democracia racial, nem nunca fomos. Isso foi invenção do Estado Novo. Mas nós aspiramos a ser uma democracia racial. O brasileiro aspira a ser parte de uma sociedade sem discriminação por cor, origem ou qualquer outro fator. Nós aspiramos, mas não somos. Por enquanto nós somos um povo que, pode-se dizer, em que nos

divertimos juntos, mas trabalhamos separados. Se você vai a uma torcida de futebol não vai saber quem é branco, quem é preto, se é mulato, você não discrimina. No carnaval também. No geral as pessoas discriminam sem ter a consciência de que estão discriminando. Discriminam em gestos simples. Por exemplo, ao entrar em um hotel, se você é atendido por um funcionário negro pensa que ele é um subalterno, que ele é carregador, não que ele é o atendente do hotel. Ou se estranha que, em determinado ambiente, haja pessoas, digamos, coreanas, descendentes de africanos. Muitas vezes há o sentimento de estranheza. Você corrige, mas já teve o sentimento. Você precisa estar em um estado de correção permanente para corrigir seus desvios de discriminação. O brasileiro não quer ser racista, mas é racista. Mas é, e por quê? Porque, desde criança, ele foi ensinado.

Wellington Soares *“Escravidão, e não corrupção, define a sociedade brasileira”, diz Jessé Souza. O senhor concorda com isso?*

ACS Culpa-se a escravidão por tudo, mas ela já acabou há muitos anos. Somos nós os responsáveis pelas injustiças no país. Nossos antepassados foram responsáveis pelas injustiças no país na época deles! Não adianta ficar culpando nossos antepassados sempre. A culpa é nossa. A minha geração, por exemplo, perdeu grandes oportunidades de mudanças sociais. Nós não aproveitamos. Eu tenho a impressão que, antes de mais nada, é preciso mudar a maneira de ensinar o Brasil às crianças. Que desde a escola as crianças aprendem a estimar os colegas ditos “de cor” e a ter orgulho de sua história, da história de seus antepassados. Não

vamos esconder a escravidão: é preciso lembrá-la sempre como uma chaga terrível, a mais infame das maneiras de se subjugar e conservar trabalho. O trabalho dos outros! Devemos, acima de tudo, ensinar às crianças o quanto elas devem ao escravizado, o quanto elas devem a quem ensinou a fazer determinadas comidas, a quem ensinou a batear ouro nos rios, a quem primeiro produziu ferro no Brasil. É preciso que se veja o negro não só como alguém que sofre, mas alguém que sofre e constrói, que é criador, que é inventivo, é inteligente, e foi um agente de mudança essencial nesse país.

Wellington Soares *Uma cena que guardo na memória é do senhor, no relançamento do livro Zodiaco, em Teresina, recitando de cor e bastante emocionado poemas de seu pai. De que modo Da Costa e Silva e obra marcam a sua vida? (a pergunta se refere a um dos relançamentos do livro de Da Costa e Silva; Zodiaco foi publicado pela primeira vez em 1917).*

ACS Meu pai foi a coisa mais marcante da minha vida. Deu toda a orientação da minha vida. Na minha vida fiz aquilo que ele gostaria de ter feito, se tivesse podido. Ele, por exemplo, queria ser diplomata, e não foi. Eu fui! Ele não conseguiu se candidatar à Academia Brasileira de Letras, eu me candidatei. Toda a minha vida foi uma perseguição de repetir o meu pai. Repetir não, repetir não é a palavra. Fazer aquelas coisas que ele teria gostado de fazer e não fez. Meu pai foi uma presença constante na minha vida desde menino. Ficou doente aos 45 anos de idade. Porque era um homem doente, tinha todo o tempo para o menino que eu fui. E ele passava horas conversando

comigo, lendo poemas em inglês, em francês, em italiano, em português. Desenhando, ele desenhava muito bem, tinha um traço muito bonito. Ele fazia os desenhos que eu pedia que fizesse. Quando passeava comigo pelas ruas de Fortaleza, ia me dizendo os nomes dos passarinhos que cantavam, os nomes das plantas, ele sabia tudo. Para o menino que eu era, ele era o senhor da palavra, o senhor da vida! Uma pessoa que marcou toda a minha existência. Quando ele se foi, quando ele morreu, foi um baque, que me deixou desarvorado, sem saber o que fazer, uma casca vazia. Não tinha nada dentro de mim. O que mais existia dentro de mim era a lembrança de meu pai. É muito difícil explicar uma relação tão especial. Ele me ensinou algumas das coisas mais importantes que consegui aprender. Com uma enorme paciência, ele tinha horror a quem maltratava uma criança. Ele sabia, como poucos, o valor das palavras. Os últimos 15 anos, 20 anos de vida ele passou sentado em uma cadeira de braço, com um livro aberto, lendo, ou fingindo que lia. E foi pela voz dele que ouvi Mallarmé perguntar se era um sonho o que ele amou, “estas ninfas eu quero perpetuar”. Foi pela voz dele que ouvi Whitman pela primeira vez. Foi um professor de belezas. A presença dele é a coisa mais profunda que há na minha poesia. No primeiro volume de meu livro de memórias, *Espelho do príncipe*, você vai encontrar toda essa presença marcante dele em momentos importantes da minha vida de menino e de adolescente.

Wellington Soares *O Piauí tem dado ao longo desses anos e governos o reconhecimento merecido ao poeta Da Costa e Silva?*

ACS Recentemente um colega meu de Academia foi ao Piauí e, quando voltou, me disse: “Fiquei estarecido com o carinho com que seu pai é lembrado no Piauí. Não havia pessoa que não perguntasse por você, por causa dele”. E eu acho que o povo piauiense tem dado todo o carinho ao seu poeta. Porque Da Costa e Silva foi o poeta do Piauí, toda a poesia dele ressoa Piauí. Da última vez que fui a Teresina fiquei um pouco perplexo com o abandono da praça-monumento Da Costa e Silva. Aquela era uma praça-monumento que era um exemplo para outras cidades de como cultuar o poeta pelos seus versos. Lembro que, quando foi inaugurada, ela não tinha o busto do poeta: ela tinha os versos do poeta. E nem isso sei se está preservado atualmente, e em que condições está. Eu não vou ao Piauí já há uns cinco ou seis anos, mas da última vez que fui me deu tristeza ver a praça semiabandonada.

Wellington Soares *A notícia boa é que em Amarante há um espaço dedicado a Da Costa e Silva (Amarante é a cidade natal de Da Costa e Silva).*

ACS Esse eu vi. Da última vez que fui ao Piauí já vi a casa, e até fui chamado para ver a sala dedicada a meu pai. É difícil fazer um museu sobre Da Costa e Silva porque Da Costa e Silva não guardava nada. Não guardava papéis, não guardava provas de livros, não guardava coisa nenhuma. Meia dúzia, uma dúzia de fotografias era o espólio da lembrança dele. Mas ele lembrava sempre do Piauí. Lembro de uma vez, quando eu era menino, em Fortaleza, que um grupo de rapazes do Piauí foi visitar meu pai. Quando minha mãe os anunciou, meu pai: “rapazes

de minha terra!", e correu para abraçá-los. Embora estivesse em um processo de depressão enorme, que o vitimou, ele entregou a esses rapazes do Piauí o melhor de sua ternura, o melhor de suas lembranças e o melhor de seu benquerer.

André Gonçalves *E Amarante está presente na obra de Da Costa e Silva com carinho...*

ACS Na primeira vez que fui a Amarante, faz muitos anos, faz décadas, fiquei realmente deslumbrado com a beleza da parte antiga da cidade. Se fez muito claro em mim porque o poeta fez aqueles versos "A minha terra é um céu, se há um céu sobre a terra; É um céu sobre outro céu, tão límpido e tão brando", porque é exatamente isso. Aquele casario, aquela rua de casas antigas, é realmente um esplendor. Quando veio aqui o Douglas Machado, apresentar o filme *O retorno do filho*, as pessoas que assistiram à sessão, eram cerca de trezentas, disseram: "Amarante é bonita mas não está nos guias turísticos, é tão bonita quanto as cidades antigas de Minas Gerais". E felizmente foi preservada e está viva, porque não foi preservada com coisas mortas, continua viva. E a presença do poeta está ali, permanente. Nesta casa, quem está ali, além de um poeta, é o meu pai.

Samária Andrade *O senhor foi diplomata, embaixador, viveu em vários lugares diferentes, no Brasil e mundo afora. Como o senhor se relaciona com o Piauí?*

ACS Eu me considero piauiense de coração. Eu nasci em São Paulo, fui gerado no Rio Grande do Sul. Vivi muitos anos de

minha vida em Fortaleza, depois no Rio de Janeiro. Depois fui por esse mundo de Deus, em Portugal, na Venezuela, nos Estados Unidos, na Itália, na Espanha, na Nigéria, no Benim, em Portugal novamente, na Colômbia, no Paraguai. Em todos esses momentos eu me senti piauiense. Todas as vezes que fui ao Piauí senti uma espécie de perfume no ar. Isso a gente traz no sangue. A gente sabe que é dali, que ali é a fonte de tudo.

Wellington Soares *O senhor quer ser lembrado como embaixador, como poeta, ensaísta, africanista...*

ACS Eu não quero ser lembrado como nada. Talvez eu seja lembrado pelos meus livros, como um velhote simpático que conversava sobre assuntos a respeito dos quais ninguém mais conversa. Como um avô que conversa sobre as cantatas de Bach com os netos. Aquele velhote exótico, estranho, que tinha umas manias curiosas, se interessava por arte, se interessava por história, se interessava por mitologia, que se interessava, sobretudo, pelo bom uso das palavras. O uso preciso e claro das palavras. Mas se alguém um dia quiser lembrar, lembrar que houve o filho de um poeta piauiense que também escreveu, que esse filho do poeta piauiense foi também poeta. O melhor que pôde foi ser poeta. Porque foi o destino que lhe deu seu pai, quando ele nasceu. E que está cansado de esperar por um Brasil que não chega.

Wellington Soares *Muito obrigado pela entrevista, poeta.*

ACS Serviu?

Antônio Torres

Entrevista concedida a Diego Mendes Sousa

Escritor, jornalista, advogado, indigenista, ambientalista e ativista cultural.

“Quando olho para trás, o que vejo é o melhor lugar para um escritor ter nascido. Pois do meio agrário e ágrafo de onde vim o que não faltava era contador de histórias ao pé de um fogão de lenha, para espantar o medo em noites cheias de fantasmagorias. Era como se as carências do nosso cotidiano nos levassem ao reino da fabulação.”

A 13 de setembro de 1940, nascia o romancista Antônio Torres na cidade de Sátiro Dias, na Bahia. Neste ano de 2020, comemoram-se os seus 80 anos de vida, coroados pela apresentação de um novo enredo ficcional, intitulado *Querida cidade*, que sairá nos próximos meses pela Record, casa editorial desse gabaritado Escritor.

Com exclusividade para o *Domingo com Poesia*, o poeta piauiense Diego Mendes Sousa dialoga com o universo literário de Antônio Torres, imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), onde é o sétimo ocupante da emblemática Cadeira 23. Autor seminal, detentor do Prêmio Machado de Assis da ABL (2000), pelo conjunto da obra, além de

um dos galardoados com o Prêmio Jabuti de ficção (2007), por melhor romance.

Antônio Torres publicou *Um cão uivando para a lua* (1972); *Os homens dos pés redondos* (1973); *Essa terra* (1976); *Carta ao bispo* (1979); *Adeus, velho* (1981); *Balada da infância perdida* (1986); *Um táxi para Viena d’Áustria* (1991); *O centro das nossas desatenções* (1996); *O cachorro e o lobo* (1997); *O circo no Brasil* (1998); *Meninos, eu conto* (1999); *Meu querido canibal* (2000); *O nobre sequestrador* (2003); *Pelo fundo da agulha* (2006); *Sobre pessoas* (2007); *Minu, o gato azul* (2007) e *Do palácio do Catete à venda de Josias Cardoso* (2007).

Seus livros estão traduzidos em diversos idiomas e espalhados por mais de vinte países do mundo, como Argentina, Alemanha, Bulgária, Croácia, Cuba, França, Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Portugal, Espanha, Holanda, Paquistão, Vietnã, Israel e Romênia.

Testemunha Antônio Torres, que sua imaginação criativa flui do onírico. É através do sonho, que o enredo dos seus escritos e o fio condutor dos seus temas afloram em simbologias ficcionais.

Em uma conversa franca, aberta e direta, Antônio Torres abre o seu baú de imagens, memórias, caminhos e esquecimentos, sem jamais se afastar do compromisso com a realidade brasileira. Histórico e humano, Antônio Torres reconta a sua infância, faz retratos com os seus pares, fala dos seus projetos, revela os seus sentimentos, mas antes dispara: “Quer dizer, ia, até entrar nesse tempo em suspenso, no qual tudo ficou imprevisível”.

Entrevista

Diego Mendes Sousa *Em setembro de 2020, será comemorado os 80 anos do seu nascimento. Como é saber-se reconhecido em um país de poucos leitores?*

Antônio Torres Pertencço a uma geração bem-lida, bem-criticada, bem-estudada, bem-traduzida, muito viajada. E que vai da Porto Alegre de Moacyr Scliar à Manaus de Márcio Souza, passando pelo Paraná de Domingos Pellegrini Júnior, São Paulo – com Ignácio de Loyola Brandão e João Antônio –, o Rio de Nélide Piñon, Ana Maria Machado e Sérgio Sant’Anna, as Minas de Oswaldo França Júnior, Ivan Ângelo, Roberto Drummond, Wander Piroli e Luiz Vilela, a Bahia de João Ubaldo Ribeiro, só para citar alguns casos exemplares – e de ficcionistas –, e nesses não pode faltar outro gaúcho, nascido em Santana do Livramento, o meu saudoso amigo Flávio Moreira da Costa.

Não me cabe dizer se estou ou não entre os que tiveram o seu quinhão de reconhecimento. Ou melhor: entre os que ainda o têm. Aqui e ali cruzo com alguém que me acena simpaticamente, e vou em frente. Quer dizer, ia, até entrar nesse tempo em

suspenso, no qual tudo ficou imprevisível. Como a comemoração dos meus oitentos com o lançamento de um novo romance chamado *Querida cidade*, que a Editora Record havia programado para agosto. Agora, “é a espera debaixo deste céu descampado”, como está escrito em um romance de 1976, chamado *Essa terra*.

DMS *Em 2013, você foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Qual o significado de estar na linhagem sucessória de Machado de Assis?*

AT Significa um legado histórico extraordinário. A Cadeira 23 da ABL, fundada pelo Bruxo do Cosme Velho – que a ocupou de 1897 a 1908 –, tem a seguinte linhagem sucessória: 1 – *Lafayette Rodrigues Pereira*, o conselheiro de D. Pedro II e autor de trabalhos jurídicos notáveis, e que veio a dar nome à cidade em que nasceu, em Minas Gerais, e a uma rua de Copacabana, na qual morou o poeta Carlos Drummond de Andrade. 2 – *Alfredo Pujol*, que foi um brilhante jornalista e advogado, o primeiro a fornecer uma visão abrangente da obra de Machado de Assis em 7 conferências publicadas em livro, hoje uma referência necessária. 3 – *Otávio Mangabeira*, um homem de letras que foi ministro do Exterior e governador da Bahia, tendo se destacado por sua eloquência, habilidade política, dignidade e honestidade. 4 – *Jorge Amado*, que dispensa apresentação. 5 – *Zélia Gattai*, que foi a companheira perfeita de Jorge, consagrada na literatura a partir da publicação de *Anarquistas, graças a Deus*. 6 – *Luiz Paulo Horta*, o jornalista e escritor que viveu na música até morrer, encontrando nela as portas da transcendência.

Pronto. Está dado o peso da responsabilidade que me coube.

DMS *O seu patrono é José de Alencar! Que importância tem essa confluência do destino para sua formação intelectual?*

AT Agora você me leva de volta a um lugar esquecido nos confins do sertão baiano, sem rádio e sem notícias das terras civilizadas. Sem livros. Ali, em uma manhã ensolarada, uma professora chamada Teresa pôs os seus alunos em fila, para que cada um lesse em voz alta um trecho de uma *Seleta escolar* – que vinha a ser uma antologia de contos, crônicas, poemas e pequenos capítulos de romance. Um desses trechos inundou a sala, fez o sertão virar os verdes mares bravios da terra natal de José de Alencar, onde canta a jandaia, na frente da carnaúba. O efeito dessa leitura foi simplesmente fabuloso. À noite, viajei em águas, faunas e floras de sonho. Além de não fazer a menor ideia de como era o mar, não conhecia a jandaia e a carnaúba, nem de pluma, nem de folhagem, pois pertenciam a outras paisagens, e distantes, como a do Ceará. Foi esse o primeiro impacto que as linhas iniciais de um romance me provocaram, instalando-se como o lugar da imaginação, e aqui se reinstalando como o da memória. Quem sabe aquela leitura em voz gaguejante do começo de *Iracema* tenha sido o marco zero do meu destino de romancista?

DMS *Como nascem as histórias das suas narrativas?*

AT Às vezes, de alguma coisa no presente que me remete a uma situação vivida

no passado. Como em uma noite de sexta-feira, em São Paulo, para onde eu havia me transferido do Rio de Janeiro, já casado com a Sonia, que me pediu para lhe contar uma história da minha infância. Enquanto puxava pelas minhas memórias, via sinais de enternecimento em seu rosto. No sábado, logo ao acordar, comecei a escrever um conto, intitulado *Segundo Nego de Roseno* – hoje incluído no livro *Meninos, eu conto* –, e que viria a dar origem ao romance *Essa terra*. Em outras vezes, meu inconsciente trabalhou por mim enquanto eu dormia. Foi assim em *Um táxi para Viena d'Áustria*, e no ainda inédito *Querida cidade*, que nasceram de um sonho.

DMS *Aos 32 anos de idade, você estreou com o livro "Um cão uivando para a lua" (1972). O que esse livro representa para a sua trajetória enquanto escritor?*

AT Lançado em uma quinta-feira em uma livraria de Copacabana, na segunda-feira seguinte *Um cão uivando para a lua* viria a ser saudado por Aguinaldo Silva, no jornal *Opinião* – um semanário de circulação nacional pra lá de bom – como “*uma feliz estreia*”. O entusiasmo do Aguinaldo acabou levando praticamente toda a crítica a tomar conhecimento desse livro, o que por sua vez puxou os leitores. Registre-se que eu não o conhecia. E de lá para cá só o vi uma única vez, e de raspão, sem tempo para demonstrar a minha gratidão pela porta gigantesca que ele abriu a um ilustre desconhecido que adentrava a literatura sem qualquer apadrinhamento. A minha sensação é a de que *Um cão uivando para a lua* foi lançado no dia, mês e ano certos. Ou seja, deu sorte. O que,

como dizia Jorge Amado, todos precisamos. Portanto, muita sorte para os livros e seus autores.

DMS *Podemos considerar o romance Essa terra (1976) como a sua obra-prima?*

AT Há controvérsias. Ana Maria Machado, por exemplo, lhe diria, como já fez de público, que esse pódio é de *O cachorro e o lobo*. Que dá sequência ao *Essa terra*, abrindo caminho para uma trilogia, fechada com *Pelo fundo da agulha*.

DMS *Conte-me sobre a sua vivência no Junco, o seu torrão natal no interior da Bahia, e a relação com as imagens oriundas da sua infância.*

AT Quando nasci, o Junco já se chamava Sátiro Dias. Era um distrito de Inhambupe, no semiárido da Bahia, a apenas 210 quilômetros de Salvador, distância que parecia enorme devido à precariedade da estrada para a sede do município, dali a sete léguas, e a ausência de qualquer meio de comunicação, a não ser o correio, que chegava de oito em oito dias, no lombo de um burro. Hoje, é uma pequena cidade tão interligada ao mundo quanto qualquer outra de maior porte. Quando olho para trás, o que vejo é o melhor lugar para um escritor ter nascido. Pois do meio agrário e ágrafo de onde vim o que não faltava era contador de histórias ao pé de um fogão de lenha, para espantar o medo em noites cheias de fantasmagorias. Era como se as carências do nosso cotidiano nos levassem ao reino da fabulação.

DMS *É sabida a sua admiração pelo poeta baiano Castro Alves e a sua ambição, desde*

jovem, de ser poeta! O que lhe desvirtuou do caminho poético?

AT Foi um professor do Ginásio de Alagoinhas, cidade a meio do caminho da capital, quem me fez mudar de rumo. – Você se expressa melhor em prosa do que em verso – ele me disse, baseando-se em uns exercícios de escrita que eu vinha publicando em um jornalzinho feito pelos alunos que faziam parte do Grêmio Littero-Recreativo Castro Alves. Levei a sério aquela observação. Mas sem jamais perder o meu fascínio pela poesia. A falta de talento para ela acabou me empurrando para a ficção.

DMS *O jornalismo teve influência no seu processo criativo? Os romances históricos nasceram desse olhar investigativo?*

AT Além de jornalista, fui redator publicitário, com passagens por grandes agências de São Paulo, do Rio e de Portugal, onde vivi três anos. E se o jornalismo me ensinou a ver o mundo, a publicidade me ensinou a contar isso rapidinho.

DMS *Gosto muito do cronista Antônio Torres. Sobre pessoas (2007) foi um livro que me marcou sobremaneira. Quem são essas pessoas?*

AT São figuras célebres das letras, da música, do cinema, do esporte e da História: Fernando Sabino, Glauber Rocha, Garrincha, Monteiro Lobato, Jorge Amado, Faulkner, Jorge Luís Borges, Dalton Trevisan, Tônia Carrero, João Saldanha, Tom Jobim, Miles Davis (todos os trompetes havidos e a haver), Vinicius de Moraes, e muita gente mais, lendária ou não.

DMS *Meninos, eu conto (1999) é o seu único livro de contos. Por que os romances predominaram no seu fazer literário?*

AT Comecei escrevendo contos. O primeiro foi publicado em uma revista, em São Paulo, e o segundo em um jornal do Porto, onde vivi um ano e meio. Perdi os dois. A ideia inicial de *Um cão uivando para a lua* era a de um conto centrado num louco a bater papo consigo mesmo. Mas a história avançou e deu no que você sabe: uma dúzia de romances, com apenas quatro contos pelo caminho. Três estão no livro *Meninos, eu conto* e o outro, que se intitula *Atrás da cerca*, foi publicado na antologia *Malditos escritores!*, organizada por João Antônio, e também em Cuba, na revista da Casa de las Américas, e, mais recentemente, em Portugal, numa edição da Editora Teodolito com a Fnac, para o Dia Mundial do Autor. Sem dúvida, minha produção de contos é pequena. Mas é possível que no futuro eu venha a ser lembrado apenas pelo conto *Por um pé de feijão*, incluído por Ítalo Moriconi entre os *Cem melhores do século*, e que não para de sair em livro didático, além de ter sido escolhido pelo Ministério de Educação da França, em 2015, como prova do

“Agréation”, concurso para professores de língua portuguesa nas escolas francesas. *Quelle surprise!*

DMS *Seus livros estão traduzidos em diversos idiomas. A que você atribui esse sucesso editorial no exterior?*

AT Tenho romances e contos publicados em mais de vinte países, o que não significa sucesso editorial no exterior. Meu finado amigo Carlos Heitor Cony definia à perfeição o espaço conquistado pelos escritores brasileiros lá fora: *um sucesso de estima*. O que já é bom, diga-se. Pior seria se nem isso tivéssemos. Só Jorge Amado, ao seu tempo, e Paulo Coelho, no presente, foram além disso. Muito além, reconheça-se.

DMS *Se lhe fosse dada uma oportunidade de um reinício literário, o caminhar seria o mesmo?*

AT Não dá para me ver reiniciando pela mesma trilha. Até porque ao longo da caminhada venho pegando atalhos variados, ao passear por cenários urbanos, rurais e da História. O que virá daqui pra frente? Aguardemos o próximo capítulo.

João Almino

Entrevista concedida a Diego Mendes Sousa

Escritor, jornalista, advogado, indigenista, ambientalista e ativista cultural.

"(...) há duas razões principais para situar histórias em Brasília, a primeira é que é uma cidade como nenhuma outra; a segunda é que é uma cidade como qualquer outra, onde existem angústias, desesperos, tristezas, desgraças, ódios, tragédias, alegrias, esperanças, êxtase, amor, enfim todas essas emoções com que se constroem as ficções."

João Almino de Souza Filho, o benjamim de uma família de sete irmãos e alfabetizado em casa, cujo genitor era leitor de José Lins do Rego (1901-1957) e de José Américo de Almeida (1887-1980), chega aos seus setenta anos de vida neste ano de 2020.

Nascido em 1950, o escritor João Almino, embaixador e imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), autor de sete fecundos romances, pioneiro na elevação de Brasília, capital federal, como urbe literária, conversa com o poeta piauiense Diego Mendes Sousa, em entrevista exclusiva para o *Domingo com Poesia*, sobre a sua história pessoal, intelectual e diplomática.

João Almino é autor das narrativas de *Ideias para onde passar o fim do mundo*

(1987), *Samba-enredo* (1994), *As cinco estações do amor* (2001), *Livro das emoções* (2008), *Cidade livre* (2010), *Enigmas da primavera* (2015), *Entre facas, algodão* (2017). Seus romances ganharam versões em inglês, francês, italiano e espanhol. Dentre os diversos prêmios, foi galardoado com o Casa de las Américas de Cuba.

Cidadão do mundo, João Almino é um cultuado ensaísta de literatura, além de um teórico da filosofia, da política e da história, com pensamentos sobre utopia, autoritarismo e democracia, tendo publicações seminais nos temas, como em *Os democratas autoritários* (1980), *Era uma vez uma constituinte* (1985), *500 anos de utopia* (2017) e *Dois ensaios sobre utopia* (2017).

Morou em outros países, como Estados Unidos, México, França, Inglaterra, Portugal, Espanha e, atualmente, reside no Equador, onde exerce a função de Embaixador do Brasil.

Andarilho, o seu olhar sobre a estética literária possui contornos singulares. É detentor de um estilo próprio, que prima pela formalidade estrutural do romance, a pontuar o tempo e as imagens de maneira

proustiana, com verossimilhança e com a força técnica das mais esmeradas palavras.

Sua linguagem é fotográfica, cinematográfica e tecnológica. Suas personagens são também ciganas e emblemáticas, transportadas de um romance a outro, sempre com novas razões, a propósito de Paulo Antônio Fernandes e de Berta.

João Almino é um mestre da narrativa, apurado, brilhante e definitivo, o que torna o seu universo ficcional encantador.

Neste diálogo com João Almino, conheceremos um escritor de inteligência privilegiada, que teve a oportunidade de ser amigo dos excepcionais criadores Octavio Paz e Álvaro Mutis, bem como de ser discípulo de Foucault, Barthes, Bourdieu e Claude Lefort.

Professor visitante de literatura em universidades importantes como Berkeley, Chicago e Stanford, João Almino ainda nos ensina que *“a relação do homem com o tempo é algo que perpassa todas as narrativas como uma obsessão, sob a forma das camadas de história, do presente ou do instante ou ainda do apagamento ou da recuperação da memória”*.

Entrevista

Diego Mendes Sousa *João Almino, nordestino, um potiguar de Mossoró! Conte-me um pouco da sua infância sob as bênçãos de Santa Luzia, padroeira da sua casa natalícia.*

João Almino Bem lembrada a festa de Santa Luzia, em dezembro. Em uma das paredes de minha casa havia uma imagem da santa segurando um prato no qual se viam dois olhos. Um tanto inquietante.

Morei em Mossoró, até os doze anos, na Rua Dionísio Filgueiras e em uma casa

onde eu e todos os sete filhos de Natália e João nascemos. O mais velho, José, morreu antes de completar um ano. Sou o mais novo. Minha irmã de idade mais próxima, Maria José, também já morreu. Os demais, meu irmão mais velho, Pedro, e três irmãs, Salete, Fátima e Bernadete, vivem atualmente em Fortaleza. Durante minha infância, a rua era tranquila e, à exceção de um grupo escolar, inteiramente residencial. Eu brincava nas calçadas ou nos terreiros das casas com os amigos. Brincadeiras de bola de gude, de financistas trocando notas de carteira de cigarro Continental ou Hollywood. No final da tarde, as brincadeiras envolviam também as meninas, cantigas de roda, berlinda. Com os primos e primas, havia lutas de faroeste ou batizados de bonecas. O grupo escolar naquela nossa rua foi o primeiro em que estudei. Uma escola pública. Resisti a ir para a escola. Assim entrei já no segundo ano, e minha primeira professora foi minha irmã mais velha, Salete, que já havia me ensinado a ler e escrever em casa. Depois fui transferido para uma escola particular, para onde eu caminhava a pé. Uma única sala, onde Dona Maria Clotilde colocava todos os alunos do primário, do primeiro ao quinto ano.

DMS *Aos doze anos de idade, você ficou órfão de pai e a sua família migrou do Rio Grande do Norte para o Ceará. Qual a representatividade da presença paterna em sua vida?*

JA A meu pai, João Almino de Souza, devo o meu nome e o amor pelos livros. Nunca frequentou escola, foi autodidata, mas lia muito, sobretudo histórias de santos e livros de história do Brasil e universal. Tinha uma pequena biblioteca na qual encontrei alguns

romances de escritores regionalistas nordestinos. Elogiava minhas primeiras tentativas de escrever um livro, ou seja, os garranchos que eu fazia em um caderno de escola. E assim foi quem primeiro me incentivou a escrever.

DMS *A terra de José de Alencar é considerada berço de grandes escritores. Ter residido lá lhe inspirou a carreira literária?*

JA Não diretamente, mas tudo que a gente vive de alguma forma pode se transformar em experiência literária, no meu caso não através de uma transposição direta, porque continuo preferindo a ficção à autoficção. Em Fortaleza passei minha adolescência, período sempre muito marcante na vida de cada um. Morando e estudando no Ceará, e já que você cita José de Alencar, foi obrigatório entre os treze e os dezesseis anos ler praticamente todos os seus romances. Eu fazia resumos e espécies de resenhas de cada um deles. Confesso que mais do que *Iracema*, cuja poesia vim a apreciar, ou *O guarani*, me encantava a leitura do divertido *A pata da gazela*, de *Senhora* ou de *Lucíola*. Mais até do que Fortaleza, o sertão do Ceará me marcou muito. Ainda quando morávamos em Mossoró, os períodos de férias passávamos sempre no Benfica, fazenda de meu avô onde mamãe tinha nascido e crescido. Ficava perto do Bom Jardim, depois Potiretama, de Ereré e de Iracema. É uma região sertaneja do Ceará próxima aos limites do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Meu pai era potiguar, de Pau dos Ferros.

DMS *Você se formou em Direito pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Como foi esse percurso de Fortaleza para o Rio?*

JA Na época não havia concurso para o Instituto Rio Branco em Fortaleza. Então me aventurei. Decidi ir para o Rio com a ideia de me submeter ao concurso para a carreira diplomática. Não conhecia ninguém no Rio. Mas, como em Fortaleza era diretor de cursos e dava aulas de inglês no Instituto de idiomas Yázigi, consegui chegar ao Rio com um emprego na sede da Avenida Rio Branco daquele Instituto. Tinha também o dinheiro ganho em um concurso nacional sobre direito de autor e da venda de um sítio, a Santa Maria, nos arredores de Mossoró e herdada de papai.

DMS *Seu mestrado é em Sociologia, pela Universidade de Brasília (UnB). A mudança do Rio de Janeiro para Brasília foi motivada pela carreira diplomática? Conte-me sobre a sua pioneira visita ao Planalto Central e sobre as suas andanças pelo mundo.*

JA Minha mudança para Brasília se deu depois que concluí o Rio Branco no Rio, já para começar a trabalhar no Itamaraty. Mas havia estado em Brasília alguns anos antes. Uma irmã, Salete, justamente a que foi minha primeira professora, então morava lá, com o marido, funcionário do Ministério da Agricultura. Naquela breve passagem por Brasília escrevi dois contos, que nunca foram publicados, porém inspiraram personagens de meu primeiro romance.

De Brasília segui para Paris, em uma época de intensa efervescência cultural. Depois Beirute em plena guerra civil. No México tive o privilégio de manter contato com um círculo muito interessante de escritores (Octavio Paz, Álvaro Mutis, Enrique Fierro, Ida Vitale, Alberto Ruy Sanchez e tantos outros). Um capítulo do que viria a ser meu

primeiro romance foi publicado na revista *Vuelta*, antes, portanto, de que fosse publicado no Brasil. A lista é longa: Washington, Lisboa, Londres, Miami, Chicago, Madri. Em San Francisco fui quase vizinho do poeta Michael Palmer, com quem colaborei em alguns projetos. Destaco que me deu muita satisfação ser professor visitante de literatura em Stanford, Berkeley e na Universidade de Chicago.

DMS *As suas primeiras dicções ficcionais frutificaram à beira do Sena. Como foi essa sua vivência nessa ambiência?*

JA Foi um período rico em muitos aspectos. Vinha escrevendo um romance, que tardou a ser concluído, mas teve partes escritas em Paris. Também foi uma época de intensa atividade intelectual. Tive a oportunidade de frequentar cursos de grandes mestres, como Foucault, Barthes e Bourdieu. Mas sobretudo me aproximei do filósofo Claude Lefort, que foi meu orientador de tese. E em Paris conheci minha mulher, a artista plástica Bia Wouk, e com ela tenho duas filhas, Letícia Wouk Almino, arquiteta, e Elisa Wouk Almino, escritora, tradutora e editora.

DMS *Em 1987, veio a lume o seu romance de estreia Ideias para onde passar o fim do mundo, texto inovador e musical, que inaugurou, historicamente, a fundação de Brasília através da ficção. Por que Brasília?*

JA De fato Brasília aparece em meus sete romances, até mesmo no mais recente, *Entre facas, algodão*. Há muitas razões para isso. Foi a cidade onde morei por mais tempo. E criança, ainda em Mossoró, acompanhei a saga de sua construção e ouvi pelo

rádio os discursos de sua inauguração. Mais adiante, quando comecei a publicar ficção, Brasília me atraiu como palco e personagem por ser território relativamente pouco explorado pela literatura (hoje em dia já não mais) e por uma série de razões simbólicas. Entre estas, o fato de que a ideia de Brasília havia acompanhado toda a história do Brasil independente. Já José Bonifácio, antes mesmo da independência, em 1821, sugeria “Brasília” como um dos nomes possíveis da “cidade central no interior do Brasil para assento da Corte ou da Regência” e Machado de Assis, nosso maior escritor, comentava ainda no século dezenove a mudança da capital. Como era uma cidade de cruzamentos, um Brasil de Brasis, eu poderia trazer para ali personagens de vários lugares, entre os quais do Nordeste onde nasci e cresci. Um contraste que sempre me fascinou e explorei na minha literatura é aquele entre o projeto racional e a irracionalidade espontânea, presente por exemplo na proliferação de seitas místicas. Como morei em várias cidades no exterior (hoje somam doze), quis ter um único ponto de referência espacial para meus romances e que ele fosse no Brasil. Até hoje há quem ache que Brasília se presta pouco para a literatura. Que é apenas a cidade do poder. Que uma história que se passe em Brasília se limita aos porões do Congresso ou ao dia a dia da burocracia. Uma vez disse o seguinte: há duas razões principais para situar histórias em Brasília, a primeira é que é uma cidade como nenhuma outra; a segunda é que é uma cidade como qualquer outra, onde existem angústias, desesperos, tristezas, desgraças, ódios, tragédias, alegrias, esperanças, êxtase, amor, enfim todas essas emoções com que se constroem as ficções.

DMS *Depois de Ideias para onde passar o fim do mundo, veio o quarteto de obras em que a tônica literária Brasília é intensificada. Quais os retratos, os temas e o signos narrativos desses romances?*

JA São muito diferentes um do outro, mas existe um universo ficcional próprio que tentei criar para esses romances. Alguns personagens migraram de um livro para o outro, sendo vistos de ângulos ou a partir de momentos distintos. Em vários dos romances, existe um diálogo entre a linguagem literária e outras linguagens, a fotografia, o cinema, o computador, o blog. A relação do homem com o tempo é algo que perpassa todas as narrativas como uma obsessão, sob a forma das camadas de história, do presente ou do instante ou ainda do apagamento ou da recuperação da memória.

DMS *Seu estilo é sofisticado, fluente e aberto. Enigmas da primavera (2015) pode ser considerada a sua obra-prima?*

JA Deixo para os críticos decidir, se é que existe alguma. Isso foi dito a respeito de *Cidade livre*. E recentemente, pelo crítico Hans Gumbrecht, a respeito de *Entre facas, algodão*.

DMS *Em que contexto foi escrito Entre facas, algodão (2017)? Há nele fragmentos de uma infância reencontrada? Você foge da autobiografia, mas sempre ficam as centelhas de algo perdido...*

JA A ideia era não escrever a clássica história da volta às raízes. O personagem faz uma viagem no tempo e no espaço procurando

essa volta ao passado, mas esse passado vai sendo redescoberto ao longo da viagem. Seu presente vai lhe trazendo surpresas, e seu futuro vai sendo reescrito. A viagem é sempre e só de ida.

DMS *Atualmente, você é Embaixador do Brasil no Equador. Vive em Quito, cidade conhecida como la mitad del mundo e onde João Cabral de Melo Neto também serviu. O poeta pernambucano exerceu alguma influência sobre o homem e sobre o escritor João Almino?*

JA Desde adolescente sou leitor de João Cabral. Ele e Graciliano Ramos são os dois escritores nordestinos que mais li e reli, principalmente porque sempre admirei a força das linguagens que empregaram, com economia de palavras. O estilo da *secura*. No ano 2000 escrevi um longo ensaio sobre João Cabral, fazendo uma leitura de sua poética de "A pedra do sono" até "A educação pela pedra." Recentemente, quando vim para Quito, me interessei particularmente por seus poemas equatorianos. Em geral, quando se pensa em associar a obra de João Cabral a lugares, com razão vem à mente imediatamente Pernambuco, sobretudo Recife, e a Andaluzia, especialmente Sevilha. No entanto, esses poemas equatorianos têm força e qualidade à altura de sua obra, contendo várias de suas características essenciais, como são a ausência de retórica e a imagem concreta, mineral, da palavra.

DMS *Aprecio o seu olhar fotográfico ante o mundo. A fotografia imprime visões simbólicas sobre os seus romances? De onde vem o insight para a arte da fotografia?*

JA Desde adolescente tenho me interessado pela fotografia. Cheguei a fazer algumas exposições e a publicar um livro de fotos. Talvez por essa razão exista uma visualidade nítida em meus romances ou pelo menos em passagens deles. Um dos romances, *O livro das emoções*, é escrito através da lembrança que um fotógrafo que ficou cego tem de fotografias que para ele têm uma alta carga emocional. O leitor, ao “ler” as fotografias, que nunca vê, poderá compor as peças do romance.

DMS *Você foi eleito em 2017 para a Academia Brasileira de Letras (ABL). O que significa ser um imortal em um país que pouca importância dá a sua cultura?*

JA Acredito na importância das instituições. E a Casa de Machado de Assis é, no âmbito da cultura, uma longa e sólida instituição brasileira, tendo recolhido as

mais distintas tradições, sendo portanto plural, nunca sectária e sempre mantendo sua independência. Por essas razões tenho muita satisfação em contribuir, na medida de minha capacidade, com seu papel histórico e cultural.

DMS *Além de um brilhante romancista, você é também um conceituado pensador e ensaísta sobre utopia, autoritarismo e democracia. O que ainda esperar do Brasil?*

JA O Brasil surpreende para o bem e para o mal. Uma vez, ao escrever sobre Machado de Assis, discorri sobre o “pessimismo como método”. Um pessimismo que não significa abdicar de toda a esperança, mas apenas em ter capacidade de enxergar os lados mais negros da realidade, os riscos, os possíveis precipícios. Melhor não esperar nada e tentar contribuir para manter e aprofundar a democracia e para que o futuro seja melhor.

POESIA

William Soares dos Santos

William Soares dos Santos (1972) é carioca, professor da UFRJ e escritor. Realizou várias publicações. Dentre seus trabalhos literários, destaca-se o livro *Poemas da meia-noite (e do meio-dia)* (Editora Moinhos, 2017), ganhador do Prêmio PEN Clube do Brasil de 2017 para

poesia e finalista do 3.º Prêmio Rio de Literatura no mesmo ano. Seu mais recente livro de poemas é *Três sóis* (Editora Patuá, 2019). É finalista do prêmio Jabuti de 2020 com a sua tradução do romance *A Cidade do Vento* de Grazia Deledda. Página do autor: <http://williamsoaresdossantos.com.br/index.html>

andarilho

Do livro *Rarefeito*, de 2015.

*ando pela tarde,
sob o sol que me transborda,
sou jogado pelo vento
que insiste em me desnudar,
mas nada pode
findar a minha
marcha,
nem a dor mais intensa,
nem o ronco rouco do mar.*

o frio

Do livro *Rarefeito*, de 2015.

às vezes,
quando chove, venta
e a noite é rara,
tenho de sair entre o vendaval,
até sentir prazer no frio que
abraça o meu coração.
o frio me inunda.
e, ao receber todo o
orvalho em meu corpo,
posso sentir que tenho
um coração quase meu.

Os elefantes

Do livro *Poemas da meia-noite (e do meio-dia)*, de 2017.

*Quem
defenderá a vida dos elefantes
quando a África sangrar?*

*Quem,
no meio da floresta adentro,
enfrentará a tormenta das noites
sem sono e dos dias sem lembrança?*

*Quem
preservará a memória dos elefantes?*

*Quem
ouvirá o seu canto inaudível e
fará revelar os antigos caminhos
pelos quais a matriarca da manada
guiaria seus filhos
ao antigo e derradeiro lugar
dos seus ancestrais?*

*Quem
chorará, como choram os elefantes,
diante do corpo sagrado da matriarca
a repousar em meio à relva que,
pouco a pouco, a resguarda
em seu irremediável
destino?*

*Quando
seremos como os elefantes
e arrancaremos de nós toda
a ganância, todo o ódio, toda a fúria
que nos faz infimamente pequenos
diante da grandeza,
perene grandeza, dos elefantes?*

Deseo & alma

Do livro *Raro*, de 2018.

*Deste-me
dois sachês
de chá
trazidos de seu
país distante.*

*Em um deles
estava escrito
deseo
e, no outro,
alma.*

*Era como se tu
me dissesses
“desejo a tua alma”,
simples assim.*

*Tomei o deseo
(ou fui tomado por ele,
já não posso dizer)
em uma tarde solitária,
quando eu buscava
abrigar alguma paz
em meu coração,
o que me lembrou de
um poema de
Leopoldo Lugones
que fala da tarde
que ilumina a
paz de uma
morada.*

*O chá me levou,
com os perfumes
que exalava,
aos pampas por mim
desconhecidos.*

*Confesso, tive vontade de
descortinar o teu corpo
distante naquele dia.*

*Pena que nunca tivemos
nem o tempo,
nem a oportunidade
do ocaso
que nos embalasse
na espuma de
Afrodite.*

Boa Esperança

Do livro *Três sóis*, de 2019.

*Estive em Boa Esperança
e ali,
em um dia no qual a
cerração intensa da manhã
cobria as copas das árvores,
por algum destino
não palpável,
remotas reminiscências
de uma infância perdida
se renovaram.*

*Vi ressurgirem imagens
antigas
de uma casa cheia
de primos
agora mortos,
agora esquecidos,
agora dispersos pelo mundo
e que,
no entanto,
insistem em permanecer em
minha lembrança
atroz.*

*Vi ressurgirem
imagens
de minha tia italiana,
que tinha na boca
um idioma distante que
entrou
(e não saiu mais)
em
meu coração,
e que trazia,
também,
suas receitas antigas
de polentas que espantavam
o gosto da miséria
daquele nosso pequeno
mundo.*

*Vi borbotarem
imagens
de minha tia cigana
que embalava meus
sonhos de conhecer
países distantes e
que me
fazia previsões
de um raro destino.*

*Vi renascerem
imagens
de minha tia negra
que evocava
(sempre às escondidas)
os espíritos de seus
ancestrais,
de uma África distante,
apenas
para me abençoar.*

*Vi materializar-se a imagem
mestiça de meu avô,
com sua força negra e indígena,
indecifrável para mim.*

*Vi brilharem
novamente os olhos azuis
de minha avó portuguesa
e a sua tez branca
que se fundia com a
luz da manhã.*

*Sobreveio-me o carinho,
agora distante,
de minha mãe
e o brilho apagado de seus
olhos verdes
em pele moura.*

*Tudo isso em um pequeno
canto do Brasil
que nunca se quis,
nem jamais quererá
ser
o país do
futuro.*

Leonardo Antunes

Leonardo Antunes (São Paulo, 1983) é autor de *Lícidas* (2019, Zouk) e de *João & Maria – Dúplice coroa de sonetos fúnebres* (2017, Patuá), que recebeu os prêmios: AGES (melhor livro de poesia) e Açorianos (melhor livro de poesia e livro do ano). Professor de Língua e Literatura Grega na

UFRGS, tradutor do *Édipo Tirano* de Sófocles (2018, Todavia), atualmente dedica-se a uma tradução da *Iliada* de Homero em decassílabos duplos e à composição de um poema épico de sua autoria, *Miriade*. Os poemas desta seleção pertencem ao livro *Regressos*, a ser lançado em breve pela Editora Martelo.

Crer-se gênio malgrado todos os malgrados

*Crer-se gênio malgrado todos os malgrados,
de modo altivo, prepotente, presunçoso,
porém discreto e extremamente elaborado,
senão irônico e talvez obsequioso,
com adereços afetados, circunlóquios,
virtuosismos excessivos e excrescentes,
eventuais depreciativos solilóquios,
mas de humildade exposta artificialmente,
até que, seja por milagre ou competência,
se faça enfim alguma coisa quase nova,
alguma coisa grande, em autorreferência
(que pela referência o gênio se comprova),
para entender ao fim de tudo, resoluto,
que a novidade dura apenas um minuto.*

Amor fati

*Criatura de carne, putrescível,
plasmada nalgum ventre turvo e quente,
a fim de que do ventre te alimentes
de alheia criatura, deglutível,*

*se acaso te desejo, é permissível
chamar-te, à revelia do decente,
por todos os vocábulos somente
reservados ao mundo inteligível?*

*É fás que tua forma transitória,
fadada, contra o gosto da memória,
ao íntimo da terra e à sepultura,*

*evoque-se em meu verso perdurável,
do modo com que surge deleitável
aos olhos hoje em dia, com ternura?*

A flor do campo

*Não toques, filha, a flor do campo:
conquanto bela, dura nela
tão pouco tempo o seu encanto.*

*Ela amanhece assim, semelha
à estrela d'alva, sem ressalva
de ser inteiramente bela.*

*Mas ao cair da tarde é finda
a tinta de Hebe em que se embebe,
e como um sonho some, extinta.*

vivendo aprendo coisas dolorosas

*“vivendo aprendo coisas dolorosas”
seria um bom final de um bom poema
que há vários dias tento arquitetar,
mas não consigo; falta força, falta
fôlego, perspectiva, algum sentido –
afundo-me em profundo descaminho.*

*talvez alguém pudesse, gentilmente,
traduzir meu poema para o grego
e perdê-lo nalgum papiro roto,
quase todo ilegível à exceção
de um único brilhante verso meu:
“vivendo aprendo coisas dolorosas”.*

Meus fracassos se erigem como monumentos

*Meus fracassos se erigem como monumentos,
altivos, permanentes, sempre à vista.
São feitos de matéria artificialmente
engendrada – conspícua e duradoura –
e lançam densa sombra sobre as silhuetas
incertas, fugidias, resignadas
do que talvez um dia, sobre a areia, alguém
houvesse registrado algum sucesso.*

Décima de não ser gaúcho – poemeto de alteridade

*Eu não nasci no Rio Grande.
Jamais andei a cavalo.
Por isso mesmo me calo
sobre a glória de quem ande.
Ver como o pampa se expande
infinito na campanha
dá uma vertigem estranha
em alguém que foi criado,
desde pequeno, amparado
nas encostas da montanha.*

*Aqui, a terra é um destino.
Se alguém puxa uma cadeira
e te diz que é da fronteira,
jamais duvides, menino,
do grande orgulho uterino
que nessa origem se imprime.
(Mesmo que penses nos crimes
com que esta terra foi feita,
existe terra perfeita?
Existem homens sem crime?)*

*Eu sou paulista de origem,
paulistano de nascença,
do tipo que não dispensa
pizza, garoa e fuligem.
Eis a causa da vertigem
que me causam as planuras.
Fui criado na lonjura
de Embu das Artes, caipira
lá das Chácaras Bartira.
Origem não se rasura.*

*Mas não sei dizer ao certo
a identidade que tenho.
Às vezes triste eu me empenho
a me olhar de peito aberto
e quando mais chego perto
de alguma definição
é se afirmo, com razão,
que ter nascido paulista
me dá somente uma pista:
a de eu não ser deste chão.*

Carlos

I

*quando eu nasci,
minha mãe chamou-me Carlos:
nome de poeta, ela dizia.*

*porém,
à exceção de minha avó,
que às vezes me chamava de Meu Carlos
(não Carlos simplesmente nome,
mas Carlos adjetivo,
sinônimo suspeito de tesouro),
em casa sempre fui Leonardo.*

II

*no primeiro ano do Colégio
– eterno trauma –
a professora fez-nos plaquetinhas,
cada uma com um nome.*

*peguei a de Leonardo,
que logo me acusou à professora
de ter-lhe arrebatado o nome.*

*já havia um Leonardo,
comunicou-me a mestra.
então,
pelos próximos dez anos,
seria Carlos.*

III

*mas na verdade não fui Carlos.
jamais fui Carlos,
nome de poeta:
fui Carlinhos,
nome de sambista ou traficante,
e fui Carlão,
o borracheiro.*

*mas, nesses dias frios,
inóspitos,
acordando cedo para trabalhar,
às vezes pensativo a mim me digo:
vai, Leonardo,
ser Carlos na vida!*

Mariana Ianelli

Mariana Ianelli nasceu em São Paulo em 1979. É autora de dez livros de poesia, entre eles *Cantões meninas* (2019) e a antologia *Manuscrito do fogo* (2019) que marca 20 anos de poesia. Em 2008, recebeu o prêmio Fundação Bunge de Literatura (antigo Moinho Santista) na categoria Juventude, menção honrosa no prêmio Casa de las Américas (Cuba) em 2011 e foi quatro vezes finalista

do Jabuti (2006, 2008, 2013, 2017). Tem três livros de crônicas: *Breves anotações sobre um tigre* (2013), *Entre imagens para guardar* (2017) e *Dia de amar a casa* (2020). Possui dois livros infantis: *Bichos da noite* (2018) e *Dia no ateliê* (2019). Escreve quinzenalmente, aos sábados, na revista digital de crônicas *Rubem*. Desde agosto de 2018, é editora da página *Poesia Brasileira* do jornal *Rascunho*.

Terra natal

Para minha mãe

*Haverá sempre você
Na substância do mistério desta casa
Que cultiva sombras nos recantos certos
Trepadeiras de domínio imparável
Águas que marulham e entorpecem.
A terra natal não morrerá por esperar.
Será por isso que invisivelmente
Todo o seu corpo treme, mal transpõe a entrada,
E outra face sobre a sua se afigura, plácida fera
De poderes não domados, mas adormecidos...será?
Melhor que as portas não se abrissem,
O relento lhe parisse asas.
Mas a casa o abraça com uma ternura insuportável
Lambe seus pés, fala em sinais às suas razões cegas
Se faz seu álibi em desculpas e fantasmas.
Então você não sabe? Não sabe
Que haverá sempre você na substância
Do mistério desta casa?
Nessa terra em que as jabuticabas brilham túrgidas
Sem pássaro que as devore,
Aqui onde o lobo da montanha
Adormece em cão de guarda,
E a maciez que você toca,
Fresca em suas idades sobrepostas,
Parece humana, parece viva, e é de mármore.*

Verão com vento e García Lorca

*O verão deste ano trouxe um bater de asas
À varanda. Vindo de onde? Vindo de antes.
Dos cata-ventos nas campas de pequenos anjos.
Do vazio de matas pasmas de haverem se tornado campo.
Há janelas que relutam em se apagar na noite
E não será impossível que uma hora
Nossas mais inconfessas angústias se encontrem.
Milhões de animais estão queimando.
Milhões de pequenos olhos alucinados
Estão cegando num fogo não muito longe.
Um poeta que cantava com palavras que gemiam,
Numa dessas janelas que há séculos amanhecem acesas,
Pôs voz no que sentimos sem dizer:
Há ossadas que ressoam. Assombros
Que não se resolvem, nuvens carregadas de meninos,
Calafrios que desovam no seio do verão um pranto azul.
Há uma revoada insana esta noite na varanda.*

Dias felizes

*Em seus melhores dias
Você acredita
Que se um coração subir à boca
Outros virão à tona.
Você se cansa do medo,
Não lhe franqueia mais terreno,
Suas mãos já não tremem.
Mesmo o fracasso tem seus dons
Como uma rara especiaria
Que você também saboreia
Em seus melhores dias.
Continuam a avassalar
Sua alma os olhos dos bichos
Mas sua memória quer rever
Os que viu uma vez e sorriam.
Você se lembra da santa menina
Que agradecia à ignorância
Os males que lhe poupou
E agradece à sorte a casa que tem
E nela poder estar
E morrer sem prejuízo
E tudo isso ser apenas
Uma das músicas do tempo.
Há cartas para serem lidas com urgência,
Outras escritas para daqui a três governos.
Você perde a pressa,
Engata um dia no outro, varando
A madrugada só com a roupa do corpo,
E não sobra um lamento.*

Contrapeso

*Esses, nos altos dos montes,
Que zelam pelos que sofrem
Até que os montes se cansem –
Não há no mundo quem mais se ocupe
Jamais sendo o bastante.*

De passagem

*Seremos os que perderam terreno
Só alargando o abrigo de seus mortos?
Novos jovens tomam a cidade,
Formam tsunamis, tudo lhes pertence,
As ruas, a praça, a poesia no muro,
Espetaculares explosões e seus pretextos.
Passamos num perfume imperceptível
Como livros fora de época.
Só os gatos da nossa memória, que passeiam
Transparentes, farejam esse nosso aroma
De horas maceradas. Só os gatos da nossa memória.
Ou será que numa ânsia de amnésia
Um dia desabrigaremos também eles, nossos mortos?*

Oração das mariposas

*Agradecemos pelo esquecimento concedido
Pelos dias que passamos iludidas
Pelos olhos de coruja que se abrem em nossas asas
Quando pousamos sobre um tronco para dormir
Na forma de uma calma assimilada
Sem que nos vejam olhos de caça ou de cobiça.
Pelo indeterminado da nossa hora
Por serem ainda remotos e escamoteáveis seus sinais
Por sermos subtraídas de nós mesmas tão gentilmente
Que ir morrendo ainda nos dói mais de beleza que de terror.
Agradecemos pela trégua, embora falsa,
Convincente para nós que permanecemos distraídas
Em sérias fugas, penteando, penteando a areia
No oco de um silêncio quase feito de bondade
Como de uma mãe que se finge alheia e longe
Só para ser cúmplice do nosso desejo de existir.*

Ainda

*Ainda alguém não deixa que você desapareça
Ainda existe em você uma Rússia desconhecida
Páginas a desenterrar de uma segunda vida
Das coisas ainda mal pensadas depois de acontecidas
Ainda não foi dito o mais importante nem o mais simples
Ainda de tocaia o grande tempo no tempo pequeno dos dias.*

Escrevo para você

*Ontem a chuva quis honrar velhos deuses
E fez subir os córregos sobre as ruas,
O dia virar noite dupla com as debandadas,
E agora dentro da palavra penumbra
Ressuscitada por estranhas circunstâncias,
No silêncio de um dia seguinte
Que não pôde se desgarrar da noite passada,
Escrevo para você de próprio punho, e sonho
Que uma chama muito fina mosqueia de luz
Esta página, e que, com apenas um gesto,
Meu ou seu, ela poderia lambe uma cidade.*

Ao menos isto

Para Adri Jong

*Esta hora, esta hora fosse nossa,
Iriamos abri-la com os dedos,
Chupá-la igual a uma laranja
E haveria tanto céu
Quanto há na ilha de Páscoa,
O céu e o som remoto de uma flauta,
Uma ave essencial aerando as palavras,
Esta hora fosse nem minha nem sua,
Tal como os furacões de longo alcance
Aos quais se dão nomes maravilhosos,
Daríamos a uma brisa pequena
O nome de Cecília
E à tarde um átomo da branca luz do Taj Mahal,
De espetacular apenas tudo de movediço,
Inumeráveis seres de nuvem
Se revezando,
Um estivemos aqui desenhando-se no ar
Em cristais de gelo,
Esta hora, esta hora fosse outra.*

Sobre a mesa

*Estação telepática
Lua cheia aureolada
Meia lua morena
O som de um sino
E um sabiã
Os ventos vindos do mar
Tanto a noite já me deu.
O luxo dos sobreviventes
Um café quente
Um copo d'água
O choro indecoroso da gata
O louco que passa
Na vez do seu reinado
Inseminando o sono do bairro
Com suas maldições,
Também isso a noite me deu.
Uma barca para o limbo
Ouvidos de morcego
O amor já sem deslumbre
O bendito esquecimento
A arte da demora
E não dizer mais o nome de Deus.
Tudo isso a noite me deu.*

Os amantes de Wuhan

*Até quando? É a pergunta que nubla
Uma cidade na clausura
Desolada pelo terror de um ar irrespirável.
O comércio foi suspenso.
Os abatedouros aquietaram-se.
Os que ainda se arriscam pelas ruas
Praticam a ciência dos fantasmas.
A espera tem cachos de olhos nas janelas
Mas, na casa dos amantes,
Todos os olhos já se fecharam.
Nunca foram tão obedientes
Às exortações das autoridades.
Ocupados feito monges
Justificados pela peste
Estão se percorrendo milimetricamente
Pelos poros, por noites encadeadas
Num único dia sem fim, eles estão se amando
E não têm tempo a esperar que o tempo passe.*

Agora

*Para ver cindida a vida
Me bastou uma menina
A me tomar pela mão,
Uma voz pequenina que não para
E rodopiam os átomos da casa.
Agora esqueço como se ri
O riso dos hipócritas
Agora descuro do medo
Me envergonha a Via Sacra
Nada pode ser mais decisivo
Nem a morte
Que translada, mas não mata
Se é para queimar
Será para falar com o alto céu
Se é para doer
Será por léguas submarinas
Um canto de baleia
Na memória da água.*

Mais tarde

*Há um prazer de infringir que vem mais tarde
Depois culpa e das desculpas consternadas
Um paraíso de pequenos descatos formidáveis
Como sumir com vírgulas, questionar o cânone,
Deixar uma criança pintar sobre uma imagem santa.
Um infringir com perícia, com esmero, como uma arte.*

Império do sol

*A mãe reconhece ao primeiro olhar
É seu filho perdido
Reencontrado
É dela essa dor que ainda mal sofreu,
O filho tocando com os dedos
Sua mão, seus lábios,
Seus cabelos debaixo do chapéu
A lembrança
Num lento amanhecer
Só então ele a abraça, fecha os olhos,
Finalmente
Pode descansar de ver
E de esperar.*

O mesmo amor

*Tantas vezes foi dito seu nome
E agora que ele vem, real, doendo
De beleza, a mesma palavra
Parece outra. Nova. Clarificada
Na sua noite intrínseca.
O mesmo amor, como se agora
Em baixo som, cingindo músculo
E mente, se instalando para ficar.
Vem numa madrugada chuvosa
De fevereiro, a casa calma, ninguém ainda
Em quem provar os seus poderes.
Não parecem ridículos, agora, todos
Os planos para lhe preparar a hora?
Altars, cerimônias, dotes. Não parece
Loucura, agora, a dúvida se irá durar?*

Serviço silencioso

*Nossa noite fora do mapa
Nossa casa, nosso corpo
De selvagens alegrias
Nosso abrigo para refugiados
Como magos socorridos por estrelas
De um longo deserto até aqui,
Nosso posto sem licença
Nossa pupila de lobo
Nosso trunfo, nosso tráfico
De pequenas maravilhas
Necessárias feito pão
Nosso estado sanguíneo
Nossa ética, nossa paixão
Nosso trabalho impossível.*

Emmanuel Santiago

Emmanuel Santiago, nascido em São Lourenço/MG em 1984, é formado em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mestre em Teoria Literária com a dissertação *A narração dificultosa: “Cara-de-Bronze” de Guimarães Rosa* e doutor em Literatura Brasileira com a tese

A Musa de espartilho: o erotismo na poesia parnasiana brasileira, ambos pela Universidade de São Paulo. Além disso, é autor dos livros de poesia *A ave Lúcifer* (Patuá, 2020) e *Pavão bizarro* (Patuá, 2014), crítico literário, tradutor e professor de Literatura. Atualmente, reside em Jacareí/SP.



*Negro neon,
a lua nova
não desvela
a beleza lisérgica
das nebulosas.*

Catástrofe

a Adriano Scandolaro

*A madrugada escorre
pelo horizonte, lenta
e viscosa, feito lesma,
e o céu, num atropelo
de planetas e estrelas,
avermelha-se feito prego enferrujado.*

*Tudo vibra sob
o silêncio elétrico
na luz da avenida
(cadáver dissecado
na mesa de autópsia)
e o sorriso cariado
da lua, escarninho,
paira sobre a cidade;
um acidente na estrada
o entretém: alguém
morre nas ferragens.*

*A cidade: monumental anfiteatro
de concreto, onde astros exercem
seu desprezo por nós; sem catarse
possível, qualquer tragédia é inútil.*

Mefistófeles

*Numa curva da vertigem,
encontrei minha sombra:
tal espectro (aquele
estranho em tudo simétrico
a mim) revelou-me o segredo
das noites, a chave do labirinto
onde vagueia a lua nova, esse
sol de cinzas, astro subterrâneo.*

*Nada me disse: mostrou-me
mármore lunares, Saturno
(absurdo dervixe) e estrelas
girando incineradas no vazio.*

*Voamos, então, sobre a cidade
e, em cada prédio, recitava-se o mistério
das urnas funerárias; o céu fulgia
qual pálida opala; os que dormiam
compartilhavam sinistras histórias.*

*A noite era o fundo de um espelho,
onde meus olhos me encontravam,
mas não me viam: forma não
cristalizada, corpo fora da memória.*

*Com milhares de patas, quimérica
aranha, o delírio tecia uma galáxia
que era também minha face
vista ao contrário, indecifrável.*

*Era preciso recompor-me, juntar
o pó de antigas estrelas em torno
de meu nome, tudo aquilo que chamo
de carne com a língua feita
de chamas, futura matéria de câncer.*

*Mas a língua da carne, com seus
signos sanguíneos, era outra; nela,
não reconheci as palavras da tribo,
nenhum som que não fosse o eco
de vindouras ciências ancestrais.*

*Mefistófeles de mim mesmo, coberto
do manto fosforescente da madrugada,
incendiei igrejas, arquitetei ruínas, liquidei
estrelas que se par
tiam como que
rubins de cris
tal.*

*E a noite se dilatava, ávida
das palavras dos insones,
mas não havia canto que
me desencantasse, apenas oblíquos
hieróglifos de constelações
naufragando na madrugada,*

de s a g r e g a n d o - s e n a i m e n s i d ã o

*Sobre a cidade adormecida, a
madrugada apodrecia, decompondo-se
em cinzas na acidez da alvorada
e sua furiosa fanfarra de arcanjos.*

*E eu, Mefistófeles, satisfeito,
sorrio — está desfeito o feitiço.*

Construindo a madrugada (soneto cabralino)

a Antonio Carlos Secchin

*Não se constrói do dia para a noite
a madrugada e seu frescor de sangue,
como qualquer coisa que viva, cresça,
hemorragia ou algo que se estanque;
brotação espontânea, feito um fungo,
a se espalhar num proceder de câncer
e que venha entranhar-se no horizonte,
remetendo ao que é pântano, mangue.*

*Constrói-se a madrugada por camadas
que vão se sobrepondo nos andaimes
e, sob o peso de milhões de estrelas,
sedimentam-se num rigor constante,
concentrando-se até chegar ao ponto
da estrutura compacta d'um diamante.*

Havendo paz, eu me rebelo (falso sirventês)

*Said my name is called Disturbance
I'll shout and scream
I'll kill the King
I'll rail at all his servants*

Mick Jagger & Keith Richards, "Street fighting man".

*Havendo paz, eu me rebelo
E, então, empunho minha espada,
Terso dos pés até o cabelo,
Que neste mundo não há nada
De mais horrendo e de mais belo
Do que uma liça encarniçada.*

*Fiz destas armas o meu selo:
Manejo espada, escudo e lança,
E meu cavalo de atropelo
É bom corcel que não se cansa
E mais ninguém pode contê-lo;
Eis meu convite pra matança!*

*O jovem príncipe? Magrelo!
As suas tropas? No abandono.
E o velho rei, já amarelo,
A bocejar sempre de sono...
Pois meu dever, meu grande zelo,
É derrubá-lo de seu trono!*

*Toda a nobreza, em seus castelos,
Teme de mim que eu a machuque
E que lhe sirva de flagelo,
Mas esfolar um pobre duque,
Se mais corcunda que um camelo,
Não me requer nem um só muque.*

*Muito melhor, com um martelo,
Esmigalhar um camponês,
Então seus filhos, nus em pelo,
Queimá-los vivos um por vez;
Já a mulher, eu escalpelo,
Depois de dar-lhe a viuvez.*

*Porém o meu maior anelo
É mergulhá-los na chacina,
Desde os senhores dos castelos
Até os servos nas campinas,
E todos eles envolvê-los
Em minhas tramas assassinas.*

*Eu não me rendo nem protelo,
E nem me fio pela sorte;
Em se tratando de duelo,
Sou o fanático da Morte,
O rompedor de todo elo,
O cavaleiro de Altaforte!*

*Havendo paz, eu me rebelo
Contra o covarde no castelo!*

Balada do capitão

Capitão, os negros estão roendo as cordas do navio, estão esburacando a madeira, emporcalhando tudo, suas correntes fazem um barulho medonho, não deixam os homens dormir, eles estão com medo de que os negros escapem na calada da noite e cortem suas gargantas, e rasguem as velas, e atirem seus cadáveres ao mar, depois de violá-los, pois o chicote não consegue mais intimidá-los, capitão, esses negros estão ficando abusados, capitão, estão com um brilho nos olhos que parece coisa do Cão, cheios de ódio, trincando os dentes, esses negros estão armando alguma, capitão, são como ratos roendo o navio, emporcalhando tudo com o ódio viscoso que escorre deles, assustando os homens, que não dormem há dias, agora estão cantando, esses negros e suas bocarras cheias de dentes, vamos moer os dentes deles na porrada, capitão, vamos quebrar o que resta neles de gente, vamos pisar na gente dentro deles até sobrar só o rato assustado, vamos arrancar as unhas e furar esses olhos do Cão, de onde o ódio escorre, antes que esse ódio nos afogue a todos, capitão, capitão, agora é tarde, os negros escaparam e estão matando nossos homens, enforcando cada um no mastro, eles estão rindo, mas não tem alegria nenhuma: ódio só, um ódio salobro como espuma do mar, eles estão matando os oficiais à paulada, estão vindo para cá, o navio pegando fogo, muita fumaça, foge, capitão, agora o capitão despedaçado, estão me esfolando vivo, o navio naufragando em tanto sangue.

CONTO

Ladrão roubado

Angelo Davila

Escritor, jornalista e professor

Joaquim entrou no boteco e acenou por uma pinga. Nem falou, acenou apenas, tão fechado ele estava. Olhou o povo de fora e não enxergou ninguém, que havia muitos conhecidos e não os saudou. Sentou-se pesadamente no tamborete, os cotovelos na mesa e a cara entre as mãos.

O vendeiro logo acorreu com a dose, a garrafa na mão, serviu-o na mesa. Olhou, analisou o Joaquim, esperou a reação dele, ficou perto por instantes, nada.

Joaquim nem se mexeu – não deu o ar da graça. Então botou a pinga no copo, exclamou:

– Uai, homem! Ocê não tinha ido para Goiás?!...

Joaquim talvez nem tivesse escutado. Tinha ido sim, respondeu mentalmente. E agora como justificaria sua volta tão já, se não fazia mais do que algumas horas que dali mesmo despedira-se de todo o mundo, naquele boteco, onde era muito conhecido. Propalara aos quatro ventos que estava indo para Goiás comprar gado, que levava no bolso um pacotão de dinheiro, sua economia de toda uma vida de trabalho e segurança, tostão por tostão guardado,

contado e recontado, do serviço duro na roça, amargado no cabo do guatambu. Cada tostão uma gota de suor, costumava dizer para servir de exemplo aos filhos.

Bebeu a dose. Se fez careta, foi instintiva, dada a acidez da pinga.

Joaquim concentrado, pensando como chegaria em casa. A voz de João, o filho mais velho, ainda escutava lhe dizendo, lhe advertindo, lhe abrindo os olhos:

– Óia, pai! Goiás não presta. Lá tudo é no pinguelo. Tem muito ladrão, muito aventureiro... gente que foge daqui mesmo, criminoso de toda a parte do mundo. O senhor mesmo já cansou de avisar pra gente, pra gente tomar cuidado, saber disso. Vamo' ficar por cá mesmo, pai! Vamo' ponhar este dinheiro a juro com o Sô Inhô. Sô Inhô é homem bom, homem honesto, o que é dele, é dele; mas o que não é, não é. E isso, pai, até se vê o que pode aparecer por aí. Esperar oportunidade, mais dias, menos dias, surge aí coisa no jeito, gente que tem precisão de vender, vende barato. Toda essa vida, a gente tem se dado muito bem com o Sô Inhô. Vamo' ponhar este dinheiro a juro com ele, pai! É muito mais melhor.

Não escutara o conselho do filho. Agora fora roubado, voltava limpo feito buraco de tatu, sem vintém tal como começara a vida há quarenta anos atrás. Lembrava-se bem quando pusera no bolso sua primeira diária ganha com o suor do rosto, tinha doze anos de idade e já desenvolvia trabalho de homem, saía no oito junto com o pai puxando sua enxada de duas libras, novinha, estreia-da naquela época, trazida pelo patrão.

Com que cara chegaria em casa? Como iria se mostrar diante dos filhos, da mulher que ajudara toda aquela luta? Melhor se o ladrão o tivesse morto lá no matinho onde fora assaltado, que assim não precisaria explicar nada, explicar o quê? ... como iria entrar no assunto? Aquilo era coisa de uma vida. O dinheiro na verdade lhe pertencia, ninguém podia negar esse fato, era seu, podia fazer dele o que quisesse. A economia do sacrifício era sua, um direito líquido e certo que ninguém lhe tiraria. Mas acima de tudo, Joaquim queria mais bem era mesmo aos filhos, à família, do que o resto do mundo. Via isso, sentia isso agora bem no fundo... e sabia como todos iam sofrer.

– Tenho dez e não há nenhum sobran-do! – dizia com ênfase em suas conversas, quando entrava assunto de filho, lembrava, e sentiu orgulho de si mesmo porque assim dizia – orgulho como um consolo que nem chegara a clarear de lampejo aquela sua fossa, sua noite escura de ideias.

Também se fora para Goiás, ora, toda a vida desejou criar um gadinho para se ter na hora um leite com fartura, um soro pra leitoadada, uns queijinhos até para vender, e uns merendeiros para o gasto. A bezerradinha de pelo liso esparramada no campo, lumienta, bem-nutrida, porque cuia não, não teria coragem de cuiar a bicharada. Só

tiraria a metade do leite, o poção ficava para os bezerros. Sô Inhô lhe arranjaría o pasto, o homem tinha invernada que não acabava mais, tudo colossa, de terra massapé preta e jaraguá bem-formado, pastama de primeira perdendo de vista. Gado seria até bom para cortar o capim e não endurecer o provisório.

Em Goiás havia muita falta de dinheiro. Lá se compraria gado pelas metades. Con-tava mentalmente as notas de quinhentos e trocava cada uma por uma vaca parida. Marruás não precisaria comprar, Sô Inhô emprestava, tinha de sobra, era só escolher na garrotada antes da castração.

Até os nomes das vacas Joaquim já es-colhera. Uma boa-de-leite se chamaria Gam-eleira, tufa na cuia, leite que ia encher uma gamela. Teria que conseguir uma vaca trouxada, dava sorte a todo fazendeiro que tinha uma vaca dessas no curral, era o que diziam. Outra pintadona mestiça de gir, de muitas cores, mancheta de roxo, se cha-maria Borboleta, e seria do Joaquinzinho, o caçula, dali ele formaria o seu gado – era doido com vaca pintada.

Mas que diabo!... estava tudo tão fá-cil!... o azar fora falar demais. Tinha sempre essa mania, de contar as coisas, até mesmo seus assuntos particulares como dissera, em conversa com o bandido antes do assalto.

“Boca fechada não entra mosquito” – era o ensinamento do seu falecido pai, do seu avô, do bisavô, tataravô... mas qual! seguira o exemplo? Fez foi o contrário, fez foi contar a Deus e a todo o mundo que estava levando dinheiro, e lá mesmo no balcão mostrara o pacotão amarrado com barbante, ali cheio de gente, e ainda saíra esparramando para todo o arraial de São Simão... como fora bobo!

Nem pensara que aquilo ali não era mais o ambiente de antigamente, estava agora infestado de gente estranha com a servizama da Usina nova. Gente de toda laia que por ali aparecia, ladrões, assassinos, fugitivos de toda parte, que o serviço era muito e aceitava-se qualquer um, nem se cogitava de documento. A polícia nunca que dava batida para não atrapalhar, começou a Usina, a captura sumiu...

Aventureiros dos quatro cantos do Brasil misturavam-se naquele movimentão. Todos que chegavam, serviam. Não se cogitava saber informação de ninguém, queriam era gente para trabalhar, apressar a obra. Oh! como fora burro! Hoje aquilo ali, sua terra, mais era um covil de foragidos, isso mesmo, refugiados sob a escravidão do dinheiro, e muito agradecia a Deus por não estar com a boca cheia de formiga uma hora dessa lá no mato onde fora roubado.

– Mais uma pinga? – era o vendeiro puxando conversa. Perguntava e enchia maquinalmente o copo, mesmo porque Joaquim nada dizia, ia só virando a péssima bebida. E gente chegando, fazendo roda, notícia cismando, outra dose, mais outra, outra mais... ia virando de um trago e botava a cabeça de novo entre as mãos. Os lábios caídos parecendo beiços de porco, tonto já, que aquilo ali só poderia ser beiços, assim lumientos, túmidos, sorvetentes.

Às vezes algo lhe vinha à mente, de como iria pagar aquelas pingas se nos bolsos não tinha vintém, de como contaria o caso para pedir a prazo... fiado pra pinga, isso nunca!... jamais teria coragem de tal proceder. Ainda se fosse um pertence, coisa de necessidade, alimentação etc., vá lá, pedia.

Não, não contaria o caso. Falaria primeiro em casa, depois que a estória se

esparramasse, assim sentia-se até reanimado, já disposto a cortar a pé as duas léguas e chegar logo em casa, dizer tudo, desabafar.

Seu cavalo estava amarrado de fora de baixo da sucupira, com certeza já sofrendo de sede, exposto ao sol que virara com tempo bastante já passado no interior do boteco. Não pensava nele, pensava na besta do ladrão, na saída – outra margem do rio, com certeza a roubara também, isso na certa, pertencia a um conhecido seu. Como fora ingênuo, não desconfiara de nada.

Seria bem recebido em casa? – tinha suas dúvidas. Era seu medo. Seria perdoado? Ficariam do seu lado? Ou o recriminariam? Ou dariam graças a Deus por ter se safado com vida? – queria acreditar que sim. Naturalmente que levariam algum tempo para esquecer o prejuízo e recomeçar de novo os antigos hábitos. Ah, sim! – Joaquim suspirou. – Aquilo que era vida! – inclusive ele que precisava por sua vez, mais do que todos, de ser consolado, era o que pensava em consolar.

E se lhe perdessem o respeito? – os filhos. Ah, isso nunca! Jamais se tornaria um traste, jamais! – desviava o pensamento. Seus filhos não fariam tal, Mariazinha até tinha leitura, escutava novela no rádio e entendia toda aquela conversação difícil... ela ia todas as noites lá pra casa do Sô Inhô, gostava de novelas. Joaquinzinho também, a irmã estava ensinando leitura para ele, era muito obediente.

Joaquim quis se levantar do tamborete, fez menção, os filhos, a força da recordação o animava, mas se lembrou que não tinha dinheiro para pagar as doses – voltou, deixou-se cair novamente no assento, acomodou-se e virou com mais sofreguidão outra talagada. Todos o olhavam, espreitavam-no,

seu abafamento não encorajava ninguém a indagá-lo de mais coisa, mesmo o vendeiro não lhe fizera mais perguntas. Aquilo ultrapassava o limite de todos os amigos, ditos amigos, as amizades muitas falsas, não queria saber, havia perdido o interesse por qualquer conversa.

Por isso continuaria bebendo enquanto houvesse gente espreitando, gente curiosa que depois ia gozar o seu fracasso. Sabia que se contasse o fato, sairiam dali locupletados de achar bom, embora por fora no semblante fingissem sentimentos. O mundo era assim – o povo, ninguém mudaria o povo.

la era servir de mofa e fofocas, de comentários maldosos, chamado de covarde, moloide por não ter resistido o bandido. Até o Larindo, poeta cantador, botaria seu nome em cantiga de esculacho. Era mestre para fazer isso, fazia com gente que morria afogado no rio.

Aquela espiação era para saber novidades. Os que sabiam de sua ida para Goiás e agora seu estranho regresso, ali se plantavam querendo o segredo, o vendeiro de novo com outros toques olhando ao mesmo tempo de banda para os presentes, de maneira a querer arrancar a verdade sobre a volta tão brusca do Joaquim, e este seu fechamento cada vez maior. – Pode ser até um caso de polícia – dizia, como se ali houvesse polícia para resolver a situação...

– Mais uma dose, Joaquim? Fala, Joaquim, fala homem! A gente tá aqui pra te ajudar...

O vendeiro oferecia os préstimos, mas pinga não precisava oferecer, era só ir derramando no copo e o Joaquim virava.

– O que te aconteceu, homem? Engoliu a língua? Fala!... às vezes a gente pode te ajudar deveras...

O que lhe aconteceu... porém assim com o álcool na cabeça, já tudo lhe parecia natural. Ora-ora! simplesmente fora roubado, e daí? – essa era boa, o dinheiro não era de ninguém, dele mesmo. Tanta gente não era roubada? Não fora o primeiro nem seria o último.

Mas será que o chamariam de covarde? – sim, de fato era franzino, nunca covarde ou moloide, nem se considerava velho, usado – dizia. Enquanto existisse pinga e lida, o reumatismo não lhe pegaria as juntas como fizera com o Manuelzinho que deixara de trabalhar e de beber, pronto – ficara entreado. Com ele não – isso não ia acontecer. A pinga desembuchava as cordas do corpo e desempenreava o sangue nas veias. Serviço era exercício, saúde, era-lhe a própria vida.

O que lhe aconteceu... tornou a lucubrar-se, pois que ainda lhe parecia escutar a voz do bandido, agora até mais sonante e natural com os efeitos encorajadores do álcool. Parecia-lhe coisa de brincadeira, criança se fingindo de assaltante, não acreditava, nunca fizera mal a ninguém, aquela ordem do homem, o homem dizendo...

Tinham saído juntos de viagem desde a barranca do rio, encontraram lá. O bandido simulando camaradagem, companheirismo, falava subserviente senhor pra cá, senhor pra lá, dizia que ia perto, muito sujo desalinhado, calça rasgada, chapéu cabanado, camisa nova – só a camisa, e bem montado, mula esperta, boa de sela, arreata firme.

– Mal pergunta, esta mula não é a do comrade Tiadora?

O desgraçado aproveitou a deixa:

– É, tou fazendo um mandado pra ele. Vou de trabanda, na dobrada do morro.

– Ah! lá mora um cunhado do com-padre...

Estava tudo dando certo para o bandido:

– É, vou lá...

E prosa vai, prosa vem, o homem entrava com conversa palpadeira querendo confirmação do dinheiro, informando onde tinha gado barato, passando o tempo para se distanciarem do povoado. Tinha tudo premeditado... e Joaquim acabou por contar novamente toda a estória da sua economia tostão por tostão guardado, contado e recontado, o tempo que gastara para juntá-lo, e agora das suas pretensões, soltara a língua, até casos particulares de família contou. O homem caladinho, humilde, aceitando tudo bonzinho de escutar, apoiando, louvando, admirando, só dizendo sim-sior, sim-sior, sior Joaquim...

– O amigo, mal pergunta, é nordestino? ... pois vai ganhar dinheiro aqui na Usina nova. Firma aqui, o amigo vai ficar bem de vida...

Achava que o companheiro estava gostando muito da sua prosa, porque na dobrada, solícito esporeou a mula, correu para abrir uma tranqueira de arame. Apeou, havia um matinho, amarrou a mula, garrou nas rédeas do cavalo do Joaquim, nem pôs a mão no esteio da tranqueira, o Joaquim escutou:

– Vamo'pear, seu Joaquim, ligeiro! – o homem dizia em tom de ordem. Joaquim não entendera bem a situação. Insistiu de novo:

– Vamo' entrar pro mato, seu Joaquim, ligeiro e já!

Puxou seu cavalo pelas rédeas, obedeceu, entrou. Joaquim porém só compreendeu o que estava acontecendo, quando viu a bocuda de dois-canos apontada para ele, com os dois pinguelos arregaçados para trás como duas presas de cobra venenosa. Acrescentou o bandido:

– Passa cá o dinheiro! Me dá tudinho, ou leva duas balas na cara. Pode escolher. Te deixo friinho agorinha mesmo aqui no chão, mode as formigas te comer. Tá querendo ver, demora apear deste cavalo.

Joaquim não queria ver, apeou.

– Dá cá ou morre.

Passou-lhe o pacote de dinheiro. Foi lá embaixo no bolso fundo da calça, assim feito para conduzir o dinheiro, e veio trazendo devagarinho o volume das notas amarrado com barbante. O remorso lhe pesava mais do que o peso do próprio dinheiro. O ladrão pegou rápido o pacotão, meteu-o no bolso, afastou-se e abaixou a garrucha.

Nisso Joaquim reagiu, quis reagir, falou alto, gritou ladrão sem vergonha, que ia dar parte, bandido dos diabos, etc, mas teve logo que calar os bofes. Outra vez a bocuda voltou arregaçada bem no rumo dos seus olhos, e ele fugia para sair da mira ou tirar a cara, mas qual, aqueles dois canos escuros acompanhavam seus movimentos com precisão.

– Fala mais uma coisa só, seu besta! – ameaçou o bandido – fala? Eu quero escutar uma coisa só, repete! que te solto um tiro bem dentro da boca e outro no ouvido mode acabar de matar. Não me custa nadinha, fala?... quero ouvir, tou esperando mode puxar o pinguelo.

Joaquim não falou, nem boquejou, e se o homem não relou o dedo, era porque fugia do ponto, pensava agora.

Tomou o bandido:

– E muito mais melhor eu te esfriar aqui agora, que depois você sair batendo boca por aí. Te mato, caboclo, à toa, à toa...

Daí passou a mão no cabresto da mula, ia montá-la, refletiu e voltou:

– Sabe de uma coisa. Vira a cacunda pra lá, anda ligeiro, bota as mãos na cabeça.

Deu-lhe a ordem e mostrou a garrucha ainda mais perto. Era uma bruta quarenta e quatro, cano longo.

Tais recordações surgiam, cresciam, depois diminuía e se perdiam entre o vozerio do boteco. Joaquim deixava escapar o fio da memória e se mergulhava na confusão alcoólica do pensamento. Desapareciam as recordações, e só aos poucos as ideias vinham se reorganizando, reconstituindo o fato desde o começo. O que lhe aconteceu? ... indagavam os presentes, aventavam hipóteses, seria bom chamar o delegado? – Será que o Joaquim ficou fraco, uai! – seria bom chamar o farmacêutico? – Ainda há pouco esse homem estava bom e saiu daqui para comprar gado em Goiás, atravessou a ponte do rio, tinham visto... será que o animal jogou ele no chão, mas o cavalo tá aí fora amarrado!... olha a calça dele, suja, toda rasgada, grandona, nem parece dele, cabe dois Joaquims dentro... tá esquisito esse homem, não responde a ninguém...

Aí que a ideia lhe reorganizou mais clara. Lembrou-se que a calça não era sua. Contaria como isso acontecera? – iriam rir dele, não contaria. Aquela gente ali querendo alguma coisa sua, um infortúnio, uma desgraça. Gente má! – se pudesse vingaria todo o mundo. Mas e o bandido? – aquele seria o primeiro, os outros não tinham nada com o caso. Afinal era mesmo o ladrão, só ele a causa de toda aquela situação vexatória, humilhante.

Ah, maldito! Cachorro dos Infernos! – tomara que Deus cuidasse dele direitinho para entregá-lo bem vivo ao diabo. Desejou um diabo enorme, perverso, capaz de toda maldade inimaginável neste mundo. Olhasse o que mais lhe fizera aquele desgraçado, não bastaria o dinheiro, e agora também

a calça... foi quando Joaquim se recordou e sentiu a mais terrível humilhação de sua vida, a de ter de chegar em casa daquele jeito, e de ali, a de ser pixado de homem que não honrava as suas calças, isso Larrindo botaria nos seus versos... isso sentiu apesar do adiantado estado de embriaguez em que se achava... e mais os filhos? – o que iriam pensar dele? Iriam tê-lo como um covarde? ... e fora naquela hora em que o bandido ia montar na mula, não montou:

– Passa cá sua calça nova, ligeiro! Tou precisando de uma.

De fato era novinha de brim cáqui durável, confeccionada especialmente para a viagem.

– Toma a minha pra não passar descompostura em família!

Jogou-lhe o trapo. Deu uma gargalhada, montou na mula e dobrou a galope.

Vestiu depressa a calça jogada pelo bandido, afobado querendo arrearpar a fuga dele, na esperança de que a mula desse um refugão e jogasse o miserável no chão com a cabeça quebrada, que assim nem precisaria matá-lo.

Nada acontecera. A danada picou o chão, virou nos pés atendendo as esporas, banou o rabo, sibilou-o no ar nervosamente, e rompeu a galope parecendo compactuar-se com o roubo.

Calça... calça... Joaquim teve raiva da desgraçada. Era por isso que se chamava mula, besta etc., porque era isso mesmo – uma burra. Teve raiva da falta de inteligência dos animais, e por fim se lembrou do resto como as coisas se passaram, reviu-se na cena do roubo, tirou conclusões, então que enfiou devagarzinho a mão no bolso – há muito aquele volume estava ali lhe incomodando, mas pensara que fosse lenço

sujo do bandido, ou outro pertence qualquer dele, e nunca o que realmente era.

Puxou lentamente a pontinha do volume que estava entre seus dedos, reconheceu primeiro os barbantes, depois a fimbria das notas, tirou-o de vez para a fora, observou-o com os dois olhos, teve certeza absoluta, viu que era o seu dinheiro... e assim, com a pinga na cabeça e aquela gente ali asfixando, Joaquim começou a rir. Um riso manso a princípio para dentro de si, para ele mesmo, seu sofrimento, sua própria alma... mas depois o riso foi se avolumando, saiu para fora, tornou-se em gargalhada feroz, louca, espumante e gradativamente maior, sem

tomar fôlego, e sempre com a mão enfiada no bolso, agora as duas mãos envolvendo o pacote, uma por fora, outra por dentro.

Alguém aludiu:

– Ele tá com acesso de riso, isso é perigoso. Joaquim endoidou...

Lágrimas lhe rolavam nas faces. Dobrava mais e mais a gargalhada, tanto, tanto, e não respirava, gargalhando sempre. Aliás; já nesse ponto começou a perder as forças, diminuía o riso, e foi parando de rir assim por meio de engasgos entrecortados, a cabeça se debruçando sobre a mesa, a mão ainda enfiada no bolso, os peitos arquejantes, foi parando, diminuindo, diminuindo até o silêncio.

O guarda-freios

Juan José Arreola

Escritor

O forasteiro chegou quase sem fôlego à estação deserta. A mala enorme, que ninguém quis carregar, o deixara extremamente fatigado. Enxugou o rosto com um lenço, e, com a mão em viseira, observou os trilhos que se perdiam no horizonte. Desalentado e pensativo, consultou o relógio. Era a hora exata em que o trem devia partir.

Alguém, saído não se sabe de onde, lhe deu uma palmada muito suave. Ao virar-se, o forasteiro se viu diante de um velhinho com vago aspecto de ferroviário. Levava na mão uma lanterna vermelha, mas tão pequena que mais parecia um brinquedo.

Observou sorridente o viajante, e este, ansioso, lhe perguntou:

– Me perdoe, o trem já saiu?

– O senhor está há pouco tempo neste país?

– Necessito partir imediatamente. Devo estar em T. amanhã mesmo.

– Vê-se logo que ignora completamente o que ocorre. O que deve fazer, e já, é procurar alojamento na pensão para viajantes – e apontou para o estranho edifício cinzento que mais parecia um presídio.

– Mas eu não quero pousada, quero é tomar o trem.

– Alugue um quarto rapidamente – se é que ainda há algum vazio. Vá por mim. No caso de que possa consegui-lo, alugue-o por mês. Sairá mais barato e receberá maior atenção.

– Você está louco? Eu preciso chegar a T. amanhã mesmo.

– Francamente, eu deveria abandoná-lo à sua sorte. Contudo, vou lhe dar algumas informações.

– Faça o favor.

– Este país é famoso por suas ferrovias, como bem o sabe. Até agora não tem sido possível organizá-las devidamente, mas tem-se feito grandes coisas no setor de publicação de itinerários, e na expedição de boletins informativos. Os guias ferroviários compreendem e interligam todos os povoados da nação; expedem-se boletins até para as menores e mais remotas aldeias. Falta somente que os comboios cumpram as indicações contidas nos guias e que efetivamente passem pelas estações. Os habitantes do país assim o esperam; enquanto isto, aceitam as irregularidades do serviço, e

o patriotismo os impede de qualquer manifestação de desagrado.

– Mas existe um trem que passa por esta cidade?

– Afirmá-lo, equivaleria a cometer uma inexactidão. Mas como o senhor pode observar, os trilhos existem, ainda que um tanto avariados. Em algumas povoações eles estão simplesmente indicados no solo, através de riscos de giz. Dadas as condições atuais, nenhum trem tem a obrigação de passar por aqui, mas nada impede que isto possa acontecer. Eu tenho visto passar muitos trens em minha vida e até conheci alguns passageiros que puderam tomá-los. Se esperar pacientemente, talvez eu mesmo tenha a honra de ajudá-lo a subir para um formoso e confortável vagão.

– E esse trem me levará até T.?

– E por que se empenha em que há de ser precisamente a T.? Deveria se dar por satisfeito se pudesse tomá-lo. Uma vez no trem, sua vida tomará efetivamente algum rumo. Que importância tem se este rumo não for o de T.?

– É que eu tenho bilhete em ordem para ir a T. Logicamente, devo ser conduzido a este lugar, não é!

– Qualquer um diria que tem razão. Na bodega para viajantes o senhor poderá conversar com pessoas que tomaram precauções, adquirindo grande quantidade de passagens. Como regra geral, pessoas previdentes compram passagens para todos os pontos do país. Existe quem já tenha gasto em bilhetes verdadeiras fortunas...

– Eu acreditei que para ir a T. me bastava um. Veja bem...

– O próximo trecho de ferrovia nacional vai ser construído com o dinheiro de uma só pessoa que acaba de gastar um imenso

capital em passagens de ida e volta para um trajeto ferroviário cujo plano, que inclui extensos túneis e pontes, nem sequer foi ainda aprovado pelos engenheiros da empresa.

– Mas o trem que passa por T. já se encontra em serviço?

– Não só esse. Em verdade, existem muitíssimos trens na nação, e os viajantes podem utilizá-los com relativa frequência, porém tomando em conta que não se trata de um serviço formal e definitivo. Em outras palavras, ao subir ao trem, ninguém espera ser conduzido ao local que deseja.

– O quê?

– Em seu afã de servir aos cidadãos, a empresa se vê na obrigação de tomar medidas desesperadas. Faz circular trens por lugares intransitáveis. Estes comboios pioneiros gastam às vezes anos em seu trajeto, e a vida dos viajantes passa por algumas transformações importantes. Em tais casos, não são raras as mortes, mas a empresa, que tudo prevê, adiciona a esses trens um vagão com câmara ardente e outro vagão cemitério. É motivo de orgulho para os condutores depositar o cadáver de um viajante – luxuosamente embalsamado – no ponto de estação que está inscrito no bilhete. Em muitas ocasiões, estes trens forçados percorrem trechos em que falta um dos trilhos. Todo um lado dos vagões estremece violentamente com os golpes que dão as rodas sobre os dormentes. Os viajantes com bilhete de primeira – é outra sábia medida da empresa – se colocam do lado em que há trilho. Os de segunda, padecem os golpes com resignação. Mas há outros trechos em que, de ambos os lados, faltam trilhos. Ali, os viajantes sofrem igualmente, até que o trem acaba totalmente destruído.

– Santo Deus!

– Veja o senhor! a aldeia de F. nasceu por causa de um destes acidentes. O trem foi dar num terreno impraticável. Lixadas pela areia, as rodas foram sendo comidas até os eixos. Os viajantes passaram tanto tempo juntos que, das contínuas conversações triviais surgiram íntimas amizades. Algumas destas amizades se transformaram em idílio, e o resultado foi F., uma aldeia progressista repleta de crianças travessas que brincam com os vestígios do que foi um trem.

– Deus meu, eu não fui feito para tais aventuras!

– Mas necessita ir se preparando; talvez chegue a se converter num herói. Não pense que vão faltar oportunidades para que os viajantes demonstrem seu valor e sua capacidade de sacrifício. Numa certa ocasião, duzentos passageiros anônimos escreveram uma das páginas mais gloriosas de nossos anais ferroviários. Aconteceu que numa viagem de teste, o maquinista percebeu a tempo uma grave omissão dos construtores da rede. Na rota faltava uma ponte exatamente sobre um abismo. Pois bem, o maquinista, em lugar de colocar marcha a ré convocou os passageiros e obteve deles o esforço necessário para seguir adiante. Sob a sua enérgica orientação, o trem foi desmontado peça por peça e carregado nos ombros dos passageiros para o outro lado do abismo, que, além do mais, lhes reservava a desagradável surpresa de ter bem no fundo um rio caudaloso. O resultado da façanha foi tão satisfatório que a empresa renunciou definitivamente à construção da ponte, conformando-se em conceder um atraente desconto nas tarifas dos passageiros que se atrevessem a afrontar este transtorno adicional.

– Mas eu devo chegar a T. amanhã mesmo!

– Muito bem! Me agrada que o senhor não abandone seu projeto. Vê-se logo que é um homem de convicções. Acomode-se na bodega e tome o primeiro trem que passar. Trate de fazê-lo logo; mil pessoas tentarão impedi-lo. Ao chegar um comboio, os passageiros, exasperados por uma espera interminável, saem da bodega em tumulto para invadir ruidosamente a estação. Frequentemente provocam acidentes com sua incrível falta de cortesia e prudência. Em lugar de subirem ordenadamente, se põem a empurrar uns aos outros, quando não, impedem-se mutuamente a aproximação e o trem acaba indo, deixando-os amontoados nas escadas da estação. Esgotados e furiosos, os viajantes maldizem a falta de educação e passam o resto do tempo se insultando e golpeando.

– E a polícia não intervém?

– Tentou-se organizar uma força policial em cada estação, mas a chegada imprevisível dos trens tornou tal serviço inútil e extremamente oneroso. Além do mais, os membros desse corpo policial demonstraram, logo, sua venalidade, dedicando-se a proteger a saída exclusiva dos passageiros endinheirados que lhes davam, em troca desse serviço, tudo o que tinham. Resolveu-se, então, pelo estabelecimento de um tipo especial de escola, onde os futuros viajantes recebessem lições de urbanidade e um treinamento adequado, que os capacitaria a passar suas vidas nos trens, ou a esperá-los. Ali se lhes ensina a maneira correta de tomar um comboio, ainda que em movimento e em grande velocidade. Também se lhes proporciona uma espécie de armadura para evitar que os demais passageiros lhes arrebenhem as costelas.

– Mas, uma vez no trem, estamos a salvo de novas dificuldades?

– Relativamente. Só lhe recomendo que observe muito bem as estações. Pode se dar o caso de que o senhor creia haver chegado a T., e ser apenas uma ilusão. Para ordenar a vida a bordo dos vagões demasiadamente repletos, a empresa se vê obrigada a lançar mão de alguns artifícios. Existem estações que são pura aparência; são construídas em plena selva e levam o nome de alguma cidade importante. Mas basta um pouquinho de atenção para se descobrir a burla. São como os cenários de teatro, e as pessoas que participam delas sabem que é um jogo. Os bonecos revelam facilmente os estragos da intempérie, porém às vezes são uma imagem perfeita da realidade; demonstram no rosto os sinais de um cansaço infinito.

– Por sorte, T. não se encontra muito longe daqui.

– Mas, no momento, não dispomos de trens diretos. Contudo, bem se pode dar o caso de chegar a T. amanhã mesmo, tal como deseja. A organização das ferrovias, ainda que deficiente, não exclui a possibilidade de uma viagem sem escalas. Veja, há pessoas que nem sequer percebem o que se passa. Compram um bilhete para ir a T. Passa um trem, sobem, e no dia seguinte ouvem o condutor anunciar: “Chegamos a T.” Sem tomar qualquer precaução, os viajantes descem e se encontram efetivamente em T.

– Eu poderia fazer alguma coisa para chegar a este resultado?

– Claro que pode. O que não se sabe é se lhe servirá de algo. De todas as maneiras, tente. Suba ao primeiro trem com a ideia fixa de que vai chegar a T. Não converse com nenhum dos passageiros. Poderiam

desiludi-lo com suas histórias de viagens, e até poderia se dar o caso de o denunciarem.

– Que está me dizendo?

– Em virtude do estado atual das coisas, os trens viajam cheios de espíões. Tais espíões, voluntários na sua maior parte, dedicam suas vidas a fomentar o espírito construtivo da empresa. Às vezes a gente não presta atenção no que diz, ou fala somente por falar, sem segunda intenção. Mas eles logo se dão conta de todos os sentidos que uma frase pode conter, por mais simples que seja. Do comentário mais inocente podem extrair uma opinião culposa. Se o senhor chega a cometer a menor imprudência, pode ser chamado às falas; passará o resto de sua vida em um vagão cárcere, no caso de que não o obriguem a descer numa falsa estação perdida na selva. Viaje confiante, consuma a menor quantidade possível de alimentos e não ponha os pés em terra antes que veja em T. alguma cara conhecida.

– Mas eu não conheço pessoa alguma em T.

– Neste caso, redobre de precauções. Terá, asseguro-lhe, muitas tentações pelo caminho. Se olha pelas janelas, está exposto a cair no engano dos espelhos. As janelas estão providas de um engenhoso dispositivo que cria toda classe de ilusões no ânimo dos passageiros. Nem é preciso ser-se fraco para cair nelas. Certos aparelhos, manipulados desde a locomotiva, fazem crer, pelo ruído e os movimentos, que o trem se encontra em marcha. Contudo, o trem permanece parado semanas inteiras, enquanto os viajantes veem passar encantadoras paisagens através das vidraças.

– E isto que finalidade tem?

– Tudo isto a empresa faz com o são propósito de diminuir a ansiedade dos viajantes

e de anular por completo a possível sensação de mudança. Deseja-se que um dia se entreguem plenamente ao azar, nas mãos de uma empresa onipotente e que já pouco lhes importe saber para onde vão, nem de onde estão vindo.

– E você, tem viajado muito nos trens?

– Eu, senhor, sou apenas um guarda-freios jubilado, e só apareço aqui de vez em quando para recordar os bons tempos. Nunca viajei, nem tenho vontade de fazê-lo. Porém os viajantes me contam histórias. Sei que os trens possibilitaram a criação de muitas povoações, além da de F., cuja origem lhe expliquei. Ocorre às vezes que os empregados de um trem recebem ordens misteriosas. Convidam os passageiros a descer dos vagões, geralmente sob o pretexto de que devem admirar as belezas de um determinado lugar. Se lhes fala de grutas, de cataratas ou de ruínas célebres: “Quinze minutos para que vocês admirem a gruta tal ou qual” – diz o amável condutor. Uma vez descidos os passageiros, e que se encontrem a uma certa distância, o trem dispara a todo vapor.

– E os viajantes?

– Vagueiam desconcertados de um sítio para outro durante algum tempo, acabando por congregarem-se, e se estabelecem em colônia. Estas paradas intempestivas se

fazem em lugares adequados, muito longe de toda a civilização e com riquezas naturais suficientes. Ali se abandonam lotes seletos de gente jovem, e acima de tudo com fatura de mulheres. Não lhe agradaria acabar seus dias num destes lugares pitorescos e desconhecidos, na companhia de uma jovem mulherzinha?

O velhinho fez uma careta e se calou observando o viajante com picardia, sorrindo e transpirando bondade. Neste exato momento ouviu-se um silvo longínquo. O guarda-freios deu um pulo, inquieto, e começou a fazer sinais ridículos e desordenados com sua lanterna.

– É o trem? – perguntou o forasteiro.

O ancião pôs-se a correr pela estrada, desabaladamente. Quando se encontrava a uma certa distância, voltou-se e gritou:

– O senhor tem sorte! Amanhã chegará à sua famosa estação. Como disse que se chama?

– X – retrucou o viajante.

Nesse momento o velhinho se dissolveu na manhã clara. Mas o ponto vermelho de sua lanterna continuou correndo e saltando por entre os trilhos, imprudentemente, ao encontro do trem.

Vinda do fundo da paisagem, a locomotiva se aproximava ruidosamente.

O preso

Lewis Nkosi

Escritor e jornalista

Como os seus carcereiros, todos os presos são basicamente iguais. Não importa a cor da pele. Quando lhes falam, tendem a ganhar ignobilmente; há qualquer coisa no timbre das suas vozes que me perturba profundamente. Não é fácil saber o que é. Se me pedissem uma definição, diria que se trata de uma mescla de surpresa ofendida, uma mistura de protesto e escusa, muito indigna de um homem. É como se o preso amasse e odiasse ao mesmo tempo o seu papel, como se respeitasse e desprezasse a um tempo seu carcereiro; no seu conjunto, surpreende-me que o destino pusesse um ser humano em tal posição.

Olho, por exemplo, para o George – esfarrapado, mal-lavado, mal-alimentado, com a pele um pouco pálida pela falta de sol – e fico com vontade de chorar. No fim de contas, o George foi em tempos meu senhor e carcereiro, embora hoje ninguém o dissesse. Um branco com o destino de doze milhões de pretos a seu cargo, e desse número George teve a infelicidade de me ter a mim como seu preso especial. Isso, como

George costumava dizer aos estadistas de visita, era a ‘mais dolorosa de todas as cicatrizes’. Mas mesmo assim, eu sentia um certo orgulho na sua voz ao dizer isto; apreciava muito ter-me como seu preso. De certo modo, estou convencido de que George se teria sentido limitado sem um preso a quem pudesse beneficiar com o seu tipo especial de bondade; por isso, quando ele increpava o destino por tê-lo nomeado meu senhor, eu sabia o que devia pensar a esse respeito.

Nessa altura era alto, forte e bronzeado como todos os sul-africanos *ware*. Eu costumava pensar então que o George emanava uma força peculiar. Tinha, pelo menos, o ar de um homem nascido para comandar. Os seus gestos eram fáceis, a voz desdenhosa, e havia um brilho de troça no seu olhar que era extremamente fascinante. Eu costumava esconder-me na cozinha a inventar alguns dos melhores pratos e doces que havia de fazer para o George, tão persuasiva era a sua personalidade, tão fortes eram os seus gestos; era verdadeiramente um prazer obedecer às suas ordens. Agora vê-se

só a casca vazia do que costumava ser um homem imbuído de um rígido espírito de comando. Aqueles olhos azuis estão agora cor de poeira, as suas mãos e pernas estão definhadas de modo irreconhecível. Bem, é o que o Destino faz aos homens de destino. Pois eu costumava pensar que George era um desses.

Bem vejo que faz uma careta. Suponho que não acredita que o Destino tenha alguma coisa que ver com isto. Talvez não acredite no Destino. Como queira, ninguém é obrigado a acreditar em nada. No entanto, às vezes pensamos: pode ser, mas, pela graça de Deus, porque a qualquer momento os papéis podem trocar-se, não é difícil dar consigo a ferros, sem pão, sem vinho e sem o corpo de uma bela mulher. Como o George!

Devia ter visto a mulher do George quando se casaram. Ainda hoje me faz ferver o sangue vê-la entrar aqui. Meu Deus, que vaca de concurso. Aos quarenta, ainda é rija e roliça, com uma pele viva e cor-de-rosa. Nu, o seu estômago é uma taça de ouro. Não me pergunte como é que eu sei estas coisas. Eu posso ser preto, mas mulheres são mulheres e elas gostam de homens fortes. Para ser sincero, no entanto, às vezes tenho a sensação de que ela vem cá menos para ver o George do que para me ver a mim. Temos um quarto nas traseiras com paredes nuas caiadas e cobertores de malha. Posso falar-lhe das muitas noites que a Francisca e eu passámos ali deitados, preocupados com a posição de George no mundo.

Francisca, que tem uma voz como uma cana ao vento, acaba sempre por choramingar: “Como pode o destino ser tão cruel

para ele, Mulela?” pergunta ela, chegando-se muito a mim. É estranho, dormir ao lado da mulher do George enquanto ele está deitado na cela coberto de trapos e piolhos, torcendo-se na agonia de um desejo não realizado nos últimos doze anos. Às vezes, dói-me o coração só de pensar nisso. Tem havido ocasiões em que eu próprio acabo por chorar. O sofrimento de outro ser humano, quer seja branco, preto, ou amarelo, não é uma coisa muito agradável de ver, muito menos para uma pessoa que costumava ser seu criado, seu escravo, seu preso. Mesmo a taça de mel de Francisca não chega para mitigar o meu sentimento de tristeza. Digo-lhe que não chega (embora ajude) para deter a grande onda de piedade. No entanto, não há necessidade de me sentir superior, não há necessidade de ter pena de George; porque quem é capaz de ser suficientemente valoroso para se levantar aqui e declarar para toda a gente ouvir, que não precisa de piedade? Sim, pergunto-lhe eu. Ninguém. Todos precisamos de piedade – mesmo a Francisca, quente, de pernas suaves, uma autêntica vaca de concurso, precisa de salvação.

Sabe que atualmente se ama sem se sentir amado? Temos a experiência da Graça sem nos sentirmos salvos. Sentimos mesmo um júbilo ocasional mas não conhecemos a verdadeira felicidade. Temos toda a carne de que necessitamos, mas ficamos sempre insatisfeitos e ansiamos por mais. É algum espanto que a filha durma com o pai e a mãe com o filho? Na realidade, acho que estamos numa prisão pior do que a do George. Em comparação, a prisão do George é um pequeno céu. Com um corpo já murcho, o seu desejo sexual está em

vazante. Às vezes tenho a sensação de que, para George, exausto como está pela sua angústia muito especial, um peito nu, suculento, já não constitui problema. Nenhum lampejo incandescente de coxa lhe perturba o sono ou lhe rebenta os diques do corpo à inundação da luxúria que sempre nos ameaça com a ruína.

Vou contar-lhe uma coisa. Dantes pensava que a África era o melhor lugar que havia para viver. Pensava que aqui se podia ficar simplesmente sentado ao sol, a comer mangas e a comer uma mulher quando a necessidade vinha – uma espécie de Jardim do Éden, percebe? Mas isso já não chega. Agora, um corpo já não nos chega: o que nos interessa é o invólucro vistoso. Um mamilo embrulhado em seda e apoiado por fios elásticos e gaze é mais excitante do que a mama suada e caída de uma vendedeira. Do Cabo ao Cairo, de Madagascar a Moçambique, fomos todos lixados, estamos irremediavelmente depravados e desprovidos de verdadeira plenitude espiritual. Por isso, eu pergunto: o que somos nós para termos pena de George, o preso? Embora eu seja agora seu carcereiro, sou também um preso de circunstância, enfureço-me na cela do meu corpo, mas quem me libertará?

Bem sei que deve estar impaciente por vê-lo de perto. Quer examinar o seu estado físico com o pormenor que lhe é devido. Gosto disso. Também os Serviços de Saúde, não é assim?, estão preocupados com ele, com todos esses horríveis boatos de torturas e outras brutalidades de que é melhor não falar, embora eu deva dizer que estou espantado pelo fato de haver gente nesses Serviços (pessoas com a sua educação) que

se deixa enganar por notícias injustificadas nos jornais. Todos nós sabemos como são os jornais – caixotes de lixo de boatos e escândalos, com um amor insaciável pela tragédia e por tudo o que tenha um pouco de mau gosto. Lendo os jornais, chega-se a pensar que aqueles que lá escrevem têm uma moral tão depravada que basta uma baforada de cu de mulher para ficarem em êxtase!

Seja como for, acho que lhe posso dizer francamente, que além dumas ocasionais chicotadas com uma correia de cabedal, que são permitidas pelo Código Prisional, George nunca foi torturado. É certo que uma ou duas vezes me vi obrigado a colocar-lhe o polegar num parafuso, quando se esquecia de me tratar, como é devido, por 'senhor'. Nada de grave, como digo. Por outro lado, no mundo moderno aprendemos já a viver com estas coisas e a considerá-las necessárias. George deu uns gritos horríveis, mas ele sempre foi muito covarde. Enquanto era o mandão e carcereiro, protegido por uma pele branca, não se notava. Acho que também é preciso mencionar o fato de que, quando George mandava aqui, era uma loucura esquecermo-nos de o tratar por 'bwana,' 'baas,' ou qualquer outra forma dessa aborrecida nomenclatura. Quando se tratava de formas de tratamento, qualquer senso de humor que George possuísse abandonava-o totalmente. Dava muita importância a essas convenções sociais. Por isso, não podemos deixá-lo passar, temos de insistir em que observe as mesmas obrigações sociais. Houve momentos em que senti necessidade de lhe aplicar choques elétricos para

o despertar do que parecia ser um lapso de memória fatal.

Claro que coisas destas acontecem numa prisão, não posso negá-lo. Na realidade, se a memória não me engana, uma coisa dessas, muito desagradável, ocorreu o Natal passado. A fim de comemorar o nascimento do seu Senhor e Salvador, tivemos de manter George bem fornecido de álcool, mas, para nosso espanto, ficou terrivelmente embriagado; não tardou a transformar-se num maníaco delirante. Estava, pode dizer-se, nas garras de uma desagradável nostalgia pelos velhos tempos em que era mestre e senhor. Completamente fora de si de excitação, andava de um lado para o outro gritando e espumando da boca; tinha o corpo todo molhado de suor, os olhos saíam-lhe horriavelmente, e as pernas emocionadas batiam como paus no chão. Nunca tinha visto uma coisa daquelas. Esquecera-se completamente da posição humilde a que nos últimos anos o Destino o reduzira: agitava um chicote, dava ordens (embora numa voz de cana rachada) e, de uma maneira geral, comportando-se de um modo bastante desagradável.

Como deve compreender, foi tudo de muito mau gosto. Eu próprio tive de agir rapidamente para fazer o George lembrar-se de que a sua posição tinha mudado. Uns quantos choques elétricos chegaram para lhe restaurar a memória. Além destes pormenores insignificantes, nunca foi maltratado. Na realidade, sinto um certo orgulho no fato de sempre ter tratado George com considerável brandura – especialmente levando em conta o fato de que ele fora em tempos meu carcereiro.

2

Ah, eu sabia! Claro que sabia que você acabaria por chegar aí. Que havia de querer saber como é que George e eu trocamos os papéis. Uma questão interessante. Muito interessante. Poderia escrever livros inteiros sobre esta questão. No entanto, julgo que não é possível uma só resposta.

Há gente que, muito simplesmente, julga que tinha chegado o momento de uma mudança, o que me parece um argumento insustentável seja de que maneira for, pois não há fatos que apoiem tal conclusão. Outros acham que o êxito – riqueza, poder e prestígio – provoca uma erosão do espírito. Sinto-me muito inclinado a não levar em conta sentimentalismos absurdos como este. De qualquer maneira, admitir uma coisa destas seria confessar que visualizo um momento em que eu próprio deixarei de ser carcereiro – uma coisa que só posso considerar uma especulação ociosa.

No entanto, acho que as sementes da destruição de George estavam na sua própria natureza, no próprio sistema que ele lutava para manter, nas próprias assunções metafísicas que ele afirmava tão energicamente. O edifício tinha de ruir mais tarde ou mais cedo. Bem vê, no âmago da civilização de George havia uma loucura bem-concebida.

Toda a gente sabe que nós, Africanos, nunca criamos um sistema metafísico que separasse a Matéria do Espírito. Por isso, nunca acreditamos que o Corpo fosse inferior à Alma, nunca detestamos os chamados ‘apetites sensuais’ como uma coisa indigna de ser cultivada, o que suponho ser a principal razão porque George e os

seus compatriotas se odeiam tanto – não, se desprezam. Estão sempre a elevar o Espírito ou o Intelecto acima do Corpo. Já os viu dançar? A maior parte das danças deles são uma abstração dos movimentos do corpo numa linguagem simbólica. Ah, Mozart, Wagner! Acho que o único cumprimento que posso fazer a este tipo de música é dizer que é ‘sublime’. É criada por gente que está já a abandonar os seus corpos, que odeia o próprio cheiro tímido dos seus orifícios.

Por exemplo, estou convencido de que o George perdeu toda a vontade de governar, de dirigir, até de ser senhor, logo que pôs os olhos na Zázá, uma miúda africana. No dia em que deu por si na cama de Zázá, nu ao lado da sua nudez, não mais o sublime senhor, mas já reduzido à condição de um inválido necessitando do cuidado e do calor que só aquele corpo escuro e tempestuoso parecia poder dar, tornou-se inconsolável com uma dor falsa. Começou a desprezar-se e a desprezar tudo o que lhe fora caro até então. Tornou-se extremamente insuportável e cruel para a Francisca, a mulher; começou a beber até ficar meio idiota; tornou-se zaragateiro, dominador, e julgo que procurava expor-se ao ridículo público como uma maneira de se penitenciar pelos seus pecados e punir a Carne que o desencaminhara.

Só se esqueceu de uma coisa. Na África do Sul, as leis contra a miscigenação racial são muito rígidas; perdoa-se tudo menos enfraquecer aquilo que a imaginação popular concebe como a raça pura. Por isso posso apenas chegar à conclusão de que a maneira como o George andava publicamente com a Zázá se devia ao seu

desejo subconsciente de ser preso e punido. Era a sua maneira de se vingar da Carne a que não podia renunciar e que não podia crucificar. Essa, como pode ver, foi a primeira vantagem que me deu sobre a sua pessoa.

Poderá dizer que a armadilha que a Zázá e eu lhe armamos foi muito bem concebida – mesmo brilhante – mas duvido. Foi tão fácil como esmagar uma casca de ovo. Por outro lado, a única outra vantagem que estarei disposto a reconhecer foi a oportunidade que o George e a sua gente me ofereceram de os conhecer tão bem. Todo o sistema educativo que eles criaram destinou-se a ensinar-me mais sobre o George do que o George teria alguma vez possibilidade de aprender sobre mim. Não admira nada, portanto, que eu acabasse por lhe conhecer todos os pontos fracos. George deixou de ser um livro fechado para mim, passou a ser como um volume velho para quem o folheou durante anos.

O George caiu, pois, como é costume dizer, em sentido bíblico. Viu uma mulher negra que ele desejou. Em vez de manter a necessária mas errada noção da sua raça, de que era superior, sucumbiu ultrajantemente à fraqueza da Carne. Isso foi a sua queda.

Poderá perguntar-me, onde é que eu entro nisto? Como é que eu vim a ser preso de George foi muito simples. De fato, os pormenores, tais como são, pareceriam de menor importância para muita gente. No entanto, eu conheço-o bem: uma geração criada e alimentada por Fatos. Essa, devo avisá-lo, era também a paixão de George. Fatos. Nem por isso me vejo menos obrigado a fornecer-lhe os fatos do caso. No ano

em que fui trabalhar para o George, fora preso por uma acusação de 'vadiagem'. Nessa época, em vez de penas de prisão, costumavam contratar presos para casa de pessoas no campo como 'trabalho prisional barato'. Claro que era uma forma de escravatura com outro nome. Seja como for, em poucas palavras, foi assim que eu vim a ter o George por meu senhor e guardião até ao repugnante momento da mudança.

Imagine-me como eu era então – uma figura viva, libertina, cultivada, possuída por uma mente feliz. Eu era o que no Departamento de Controle de Entradas é conhecido como um 'nativo sem residência fixa'. A esta descrição pouco apropriada, acrescentavam: que eu não tinha 'meios de vida conhecidos'.

Eu sentia realmente um certo orgulho desta descrição oficial, dando a entender, como dava, uma vida de completa irresponsabilidade, muito diferente da vida bem-ordenada do George, evocando a imagem de um homem sem residência fixa, sem laços filiais, um homem constantemente em movimento, uma ave de arribação, por assim dizer, como um marinheiro. Só precisava de uma miúda em cada porto para a imagem ficar completa. Se a queda do George se deveu à fraqueza da Carne, a minha é provável que venha a dever-se a uma imaginação inconstante e a um senso de humor incerto.

Tive sorte, de certo modo, em ter uma certa educação provisória. Acho que não é pouco uma passagem pelo Fort Have University College. Nessa época, eu tinha uma grande reputação, era considerado uma espécie de 'intelectual' – um pensador

audacioso. Alguns amigos brancos, que sabiam que eu era uma espécie de rato de biblioteca com um apetite gargantuesco por livros, (amigos esses, que usavam os seus cartões para me trazer livros da Biblioteca de Joanesburgo 'só para brancos') achavam estranho o fato de eu não ter meios de vida conhecidos. Ficavam geralmente deprimidos pelo fato de eu ter frequentemente de fugir à Brigada de Controle, que muitas vezes prendia africanos desempregados nas ruas de Joanesburgo.

Normalmente, ficava à porta da cervejaria da rua Von Welligh à espera que aparecesse algum amigo bem-empregado e me pagasse uma umqombothi. Ficava à espera escondido à porta, com os bolsos do casaco de fora na esperança de os envergonhar com a minha indigência. À noite, costumava ir à Tia Peggy, onde encontrava gente mais importante: coristas caras, professores, políticos e comerciantes.

3

Muitas vezes, a Helene costumava dizer-me: "Mulela, diz-me cá, como é que tu desperdiças uma oportunidade tão grande de ajudares o teu povo? Um homem com a tua cabeça devia ser mais qualquer coisa além de um palhaço nas festas dos Europeus – sim, porque o que tu fazes é representar – e excitar os egos da pequena-burguesia!"

Tenho vergonha de concordar que nesses momentos só tinha tempo para reparar como o pescoço da Helene era fino e suave. Os ossos da Helene eram os ossos mais finos que já tive o privilégio de ver numa

mulher, preta ou branca. Gostava que a boca dela fosse tão fina e trocista. Embora os seus olhos pequenos, introspectivos, de um azul acinzentado, fossem o fascínio de todos os homens que a conheceram, tinha a tendência para os endurecer desnecessariamente quando me dizia qualquer coisa. Acho que a Helene queria salvar-me, se eu consentisse em ser salvo! As suas coxas cor de leite eram firmemente decididas contra oportunidades perdidas.

De uma maneira geral, eu odiava festas de brancos. Quando começavam a sério, era sempre muito tarde, quando todos estavam já bêbados demais para se poderem divertir. Para começar, essas festas pareciam serpear, pareciam tropeçar e cambalear em conversas pretensiosas, bombásticas. Havia raparigas de pé, encostadas à parede, muito direitas, tesas e segurando firmemente os copos contra ou entre os peitos estreitos, orgulhosos, temerosamente constrangidos, falando com bocas trêmulas a rapazes ansiosos por as largarem e voltarem em triunfo para as mães, para os berços. Essa era, na altura, a gente que desejava saber, como eles diziam, o que acontecera às suas vidas gloriosamente jovens.

Lembro-me das solteironas descuidadas de meia-idade, dos académicos e das anfitriãs melancolicamente inquirindo se era verdade o que tinham lido sobre os “acontecimentos excitantes nos bairros negros à volta de Joanesburgo”. É estranho que tenham sempre assumido que eu sabia o que elas queriam dizer com “acontecimentos”. Sempre que eu perguntasse de que acontecimentos se tratava, elas apenas sorriam, não acreditando no meu desconhecimento. Talvez não acredite, mas uma vez, numa

festa em Lower Houghton, um homem novo, endurecido, seguiu-me até à casa de banho para me murmurar envergonhado, ao ouvido. “Diga-me,” disse ele, “quantas vezes é possível numa noite...” Depois pareceu perder o alento ou a coragem – não sei qual.

Pode crer que estas festas eram uma chatice. As raparigas costumavam avistar-me a falar com alguém de quem eu realmente gostava; então cercavam-me, oferecendo os seus corpos tímidos, desajeitados como em sacrifício, embora fosse claro que ninguém se aproveitaria daquela generosidade numa sala tão iluminada. Ainda parece que estou a ouvir as vozes delas, com uma cantilena de sinos na noite alegre e assombrada.

“Vá, Mulela,” e apertavam contra mim as suas barrigas flexíveis, “ensina-me o kwele! Oh, tu danças bestialmente bem!”

Ou: “Mulela, para, por favor! Por amor de Deus, o que é que as pessoas vão pensar. Claro que nos podem ver pela porta!”

Ou: “Mulela, espero que não penses que isto tem qualquer coisa de pessoal. Ou seja, honestamente, se eu sentisse isso por ti diria está bem, vamos já para casa. Mas não sinto. Só gosto de conversar contigo.”

Ou: “Mulela! Mulela! Por que é que não me comes aqui mesmo, já? Violenta-me! Eu sei que é isso que tu queres! Oh, és tão bruto e cruel!” Isto acontecia normalmente pelas três da madrugada, quando o fim da festa estava a aproximar-se e o peso do branco era talvez pesado demais para os seus ombros débeis.

Não, eu preferia festas negras, na maior parte cocktails ilegais, com os seus variegados habituéis de tipos hi-fi, assaltantes de

bancos, raparigas alegres e políticos sem escrúpulos. Nessa época, em que eu não fazia ideia de onde havia de vir o próximo almoço, os políticos africanos eram uma grande bênção para mim. Para ganhar uns tostes, costumava escrever-lhes os discursos, que eles depois liam no largo em frente da Câmara, com centenas de cidadãos brancos espantados ouvindo-os com grande admiração, embora eu me arrisque a dizer que se eles tivessem tempo para pensarem para além da linguagem bombástica ter-se-iam sentido muito infelizes quanto aos sentimentos expressos.

Tinha notado há muito tempo que os políticos africanos preferiam uma sintaxe embrulhada, longos períodos enrolados e frases ornadas e melífluas a fim de arrastarem as massas. Desconfiavam dos discursos que pareciam comunicar algo concreto e prático. Acima de tudo, os políticos africanos não tinham confiança na ação; daí não lhes agradarem as frases concisas. No entanto, para ser justo, devo explicar também que este amor pela linguagem florida deriva do tradicional amor dos Africanos pela poesia. Os Africanos têm uma grande admiração pela linguagem. Por isso, os comícios das tardes de Sábado em frente da Câmara satisfaziam a necessidade de desabafar sobre o apartheid e ao mesmo tempo a fome de poesia.

Eu costumava ficar horas sentado a descobrir palavras que se enchessem de vento, quanto mais coloridas melhor. Costumava empilhar orações subordinadas umas sobre as outras até ao clímax de uma oração principal aniquiladora, onde o orador se deteria com um ar de dignidade aliviada, normalmente para receber os aplausos.

Em consequência de tudo isto, tornei-me bastante popular entre os políticos e, ao mesmo tempo, ganhei algum dinheiro. Cheguei mesmo a pensar em estabelecer-me com um negócio de escrever discursos. Quantas mais leis de apartheid o governo publicava, mais comícios de protesto havia e mais discursos eram precisos. Eu considerava-me uma espécie de artista, realmente um artesão da palavra, produzindo o tipo de prosa que unia um autêntico mérito literário com um apelo dramático às massas.

Às vezes era quase divertido, porém, receber encomendas de escrever discursos para comunistas africanos inexperientes assim como para comerciantes 'piratas' transformados em políticos. Às vezes tinha de os escrever ao mesmo tempo. Nessas ocasiões, o problema era não deixar que a mão esquerda soubesse o que a direita estava a fazer. Para os comunistas, tinha um bom estoque de frases ofensivas, já prontas, como 'instrumentos das potências colonialistas,' 'imperialistas desencadeadores de guerras,' e 'parasitas capitalistas'. Aos moderados negros ambíguos, temperava-lhes os discursos com um certo absurdo inócuo, como 'que os nossos descendentes possam afirmar...' ou a mais segura: 'para que todos, irrespectivamente de raça, cor ou credo, possam viver em paz!' Esta provocava sempre muitos aplausos.

Só uma vez fiz uma terrível confusão. Trabalhava ao mesmo tempo em dois discursos, um para Rabalala, o jovem comunista, e o outro para uma espécie moderada de político africano que não queria grandes sarilhos com o governo pois isso podia

fazer-lhe perder importantes concessões comerciais nas áreas brancas. Era o tipo de homem para quem eu gostava de escrever discursos. Sentar-me à beira do abismo numa situação revolucionária parecia-me uma coisa muito perigosa; mas, sendo uma pessoa moderna, aprecio muito a ironia e a ambiguidade. Como estes políticos africanos tinham de ter muito cuidado em não ofender o governo, mas precisavam, ao mesmo tempo, de conservar a popularidade junto das massas a fim de terem poder de negociação com o Conselho Branco, eu tinha muitas vezes de escrever longos discursos ponderosos com o ar de serem graves e vagamente radicais, mas na verdade sem dentes.

Seja como for, enquanto estava a escrever este discurso, não sei bem por que nem como, misturei-o com o de Rabalala, o jovem, comunista, e animei-o com algumas frases marxistas muito ressonantes como: ‘as inerentes contradições do sistema capitalista que provocarão o seu colapso total...’ Isto declarou aquele mui digno político numa reunião de Diretores aturdidos, que se ergueram indignados e entregaram praticamente o pobre homem à polícia de Segurança de Joanesburgo.

Este foi o meu último trabalho, pois fui preso pouco depois por “vadiagem e suspeitas,” e entregue a George Hollingwrth como ‘preso trabalhador’.

Bem, cá está o George Hollingworth, um homem reduzido à poeira da infâmia e da ignomínia. Nessa altura, era um homem asseado, trabalhador, empregado numa fábrica eletrônica; se não era feliz disfarçava muito bem. Isto é, até à chegada da Zázá. Você devia ver a Zázá para fazer ideia da

impressão que devia ter feito num homem casado e feliz como o George, um homem com razoáveis solicitações e também uma razoável repugnância por carne preta. Na realidade, não basta dizer que a Zázá chegou. Não, ela tomou a casa de assalto. Uma mulher pequena, viva e escura, de vinte e quatro anos, delicadamente musculada, delgada como um bambu, cheirava a uma vinha bem-cuidada, e, por baixo da saia simples de ganga e do suéter, escondia um corpo que parecia escuro demais, quase azulado com ameaça sexual.

Sim, lembro-me muito bem do dia em que a Zázá chegou. O George estava a ler os jornais da tarde, sentado, como de costume, na sua cadeira de braços favorita, falando para Francisca, que estava na cozinha, enquanto eu me entretinha a arranjar as flores à entrada. Era aquela hora suave de cocktail de âmbar, em que o mundo parecia extremamente doce quando a Zázá entrou na sala de estar dos Hollingworth, o seu corpo astuto, incauto, assolando o ar parado, subtropical, a sua pequena boca atormentada, quase avinagrada de desdém imerecido.

George levantou-se, arranjou as roupas e voltou a sentar-se. “Por que é que não bate antes de entrar?” gritou. “Mas quem é você? O que quer?”

“Sou a Zázá”, disse a nossa Vênus escura. E a sua boca torceu-se com as preocupações tortuosas do mundo. “Esta é a casa do Sr. Hollingworth, não é?”

Naquele momento, parecia que na casa havia demasiadas perguntas que só poderiam ser resolvidas mais tarde. “Sou a criada,” disse a Zázá. “A Repartição mandou-me.” E aquilo, como já disse, foi o início de

todos os problemas que, como diz a canção, iriam cair sobre a cabeça do George como chuva.

4

Agora vou ver o George. Espero que você não seja muito sensível. O corpo dele não é muito agradável de ver. Sofreu mudanças terríveis, que todos lamentamos muito.

Claro que você gostava de saber o fim da história. Já sabia que sim. Claro que somos todos abutres, todos gostamos de conhecer as desgraças alheias. Mas não há nada a perder. Em resumo, o George, que sempre fora razoavelmente asseado e trabalhador, levantando-se de madrugada para chegar a horas à fábrica, começou a sofrer umas mudanças perturbadoras. Os sintomas eram conhecidos: perda de apetite, mudanças cíclicas de uma extrema depressão para uma extrema euforia, uma expressão sonhadora e sempre distraída. Começou a perder o interesse pelo emprego; ficava muito tempo em casa, talvez por não se sentir bem, embora isso não o impedisse de andar sempre à volta da cozinha onde a Zázá trabalhava. Estava sempre a chamá-la por tudo e por nada, o que fazia a rapariga andar numa fona o dia todo a entrar e sair do quarto do George. Como já esperávamos, não tardou a dar-lhe prendas: comprava-lhe vestidos, roupa interior de seda, soutiens e meias de nylon. Comprou-lhe joias e todos os tipos de bugangas. Era óbvio para mim que, com o tempo, a oferta à feminilidade africana seria o próprio George – esta esplêndida

masculinidade europeia, que a sua espécie considera investida com a mística da riqueza, do poder e do prestígio. Nessa altura, a Zázá e eu tínhamos um plano – a armadilha – muito bem organizado. Era a altura de eu sair da prisão e instalar lá o novo preso: George Hollingworth.

Tenho pensado muitas vezes que a principal causa da queda de George – a razão da rápida desintegração que tem lugar quando os homens da sua raça querem qualquer coisa e se sentem frustrados – foi a ilusão que eles têm de que, mesmo maltratado, o escravo não só os ama, como os auxiliará a manter o seu poder para sempre. Como crianças pequenas, querem ser amados porque se julgam inexprimivelmente belos e irresistíveis. Não importa as injustiças que cometam, criam fantasias de ficarem para sempre nos braços de mulheres escravizadas, neste caso a escura e monótona ama, amante e mãe, todas numa só, para sempre entoando canções de embalar ao rapazinho de olhos azuis sem idade.

Antes da Zázá o deixar passar a noite com ela, tínhamos já preparado uma declaração, aguardando só a sua assinatura, admitindo o crime, consentindo George em nos entregar a casa com tudo o que continha. A transferência foi feita através de uma firma de advogados africanos. Tivemos o cuidado de que as fotografias ficassem nítidas para que as provas fossem irrefutáveis. Um caso bem claro de chantagem, dirá o senhor. Bem, mas o mundo não é um lugar muito agradável para viver. Ou é? Foi isso o que nós tivemos de aprender à custa de muito sofrimento enquanto o George

alimentava a ilusão de que o mundo era para ser conquistado e amado.

O caso é que tive de manter o George aqui preso. Estou convencido de que ele prefere as coisas assim. Não tem para onde ir. Para a sua gente, o seu crime seria imperdoável; os seus bens já não lhe pertencem; e a Francisca... bem, eu admiro muito a Francisca. É mais uma prova de como as mulheres são adaptáveis e férteis em expedientes. Estou convencido de que as mulheres sempre sobrevirão a todos os impérios. São salvas pelos seus instintos.

Antes do senhor entrar para ver o George, queria fazer-lhe uma pergunta que sempre me preocupou. Quanto tempo acha que eu vou ficar como carcereiro dele? Ah, não tem importância, por mim acho que a minha posição é impregnável. Sim, acho que sim: impregnável. Tomei todas as precauções. Acho que consegui evitar qualquer dos erros e armadilhas que fizeram cair George Hollingworth!

Ah, lá está a mulher dele, a Francisca! Veja bem aquelas pernas de gazela, o poder daquelas coxas. Que vaca de concurso!

O menino de Copacabana

Marcos Konder Reis

Poeta

A primeira vez que fomos juntos a Copacabana, logo à saída do Túnel Novo, e no momento em que sentimos entrar pelas janelas do loteação a claridade marítima, percebendo a contração de alegria na face do menino, como se o ar da praia houvesse despertado nele uma lembrança de amor, eu disse: o Leme é para lá.

– Para lá? repetiu, como se não tivesse compreendido.

– Do lado do coração, insisti.

– Você disse que o Leme fica do lado do coração?

Calei-me. A pergunta, confesso, me pareceu bastante tola. Dobramos na esquina da Rua Barata Ribeiro, e tornei-me a virar para ele, dizendo: isso é Copacabana, um bairro de cimento armado, entre o mar e as montanhas.

– Entre o mar e as montanhas, repetiu, permanecendo completamente sério.

– A praia, prossegui, é uma curva elegante, rara mesmo de tão elegante. Uma curva de vagas, de areia clara, e uma parede vertical de arranha-céus. A faixa de asfalto ao pé dessa parede curva chama-se

Avenida Atlântica. Quando você a vir, talvez compreenda porque Manuel Bandeira chamou-a de Atlântica, e então terá compreendido a metade de Copacabana.

– Onde estão as montanhas? perguntou-me o menino.

– Por trás dos edifícios, respondi, a gente não as consegue ver.

– Por trás dos edifícios, repetiu. E como se chama o mar?

– Ora, mas isto, francamente, você não pode deixar de saber.

– Pergunto se ele se chama Oceano.

– Oceano Atlântico, retorqui irritado.

– Mar Oceano, disse o menino.

– Ou Mar Atlântico, se você preferir.

– Prefiro, respondeu-me, como quem constata pela primeira vez um sentimento de alegria.

O tráfego intenso do feriado impedia o movimento livre dos veículos, mas o menino não parecia impacientar-se com a demora do percurso, nem se punha curioso a olhar os lugares por onde íamos passando. Procurei romper o silêncio: um baita esqueleto de cimento, como o de um monstro.

– De um peixe, disse o menino.

– Talvez, tão próximo da praia... comentei.

– De que peixe? perguntou-me o menino.

– Ora de que peixe, fiz com raiva, de um baita de um peixe, sem dúvida.

– De uma baleia, disse o menino.

– Não creio que pudesse ser tão grande.

– De uma baleia muito grande, disse o menino.

– Porque de uma baleia? Por causa...

– Sim, disse o menino, por causa de Jonas.

Resolvi topar a parada e disse: e onde está o Profeta? Mas o menino não me deu resposta. Saltamos. A essa altura eu não sabia mais o que dizer, nem o que me iria perguntar, mas estava certo de que tudo faria para mantê-lo comigo até de madrugada. A tarde se fizera mais linda, e o crepúsculo fluía, nas paredes, com brandura. São seis horas, disse, como se falasse apenas para mim.

– Não são seis horas, afirmou o menino.

– Por quê? Você tem relógio?

– Não. Mas seis horas é estarem tocando levemente os sinos.

– São exatamente seis horas, disse-lhe de novo, esfregando-lhe quase o meu relógio de pulso no nariz.

– Ah, fez o menino com tristeza. E as torres?

– São muito baixas para que possamos vê-las no meio de arranha-céus.

– Copacabana é um lugar sem torres e onde não pode anoitecer, disse o menino, como se afirmasse que um lugar sem ângelus e torres era um lugar sem tempo e sem espaço; desumano.

Desumano, pensei comigo. Quantas e quantas vezes dissera e ouvira de meus

amigos a afirmação de que era um bairro desumano, mas nunca me haviam tentado demonstrar a veracidade do teorema com tanta força nem com tanta convicção. E quando atingimos a Avenida, bem defronte aos cinemas, e nos misturamos aos transeuntes que passavam apressados pelos passeios e que pareciam procurar uma direção perdida ou perguntar por uma hora de encontro ao mesmo tempo receosos de haverem perdido ambos ou de serem atropelados por um carro ou por uma lambreta, compreendi mais perfeitamente o que me haviam afirmado, e disse-lhe:

– Você está achando-a desumana, não é?

Mas o menino pareceu não me entender, e ficou a olhar, pela primeira vez curioso, para meus olhos e os rostos dos que se aglomeravam à porta dos cinemas.

– Para que lado fica o cemitério? disse o menino.

– Para lá, respondi, apontando com o braço na direção de Botafogo.

– Para lá, disse o menino.

– Se você quiser, um desses dias, poderemos tomar o lotação aqui mesmo.

– E todos os enterros já passaram?

– Não passam por aqui, disse-lhe, me dando conta, pela primeira vez, de que não vira nunca passar por aquela rua um carro fúnebre, acompanhado de uma fila de automóveis entre os quais os carregados de coroas.

– Por onde vão embora os que morreram? disse o menino.

– Não sei, respondi, mas não por esta rua nem a esta hora. Você já pensou? Talvez prefiram um caminho mais discreto ou não queiram sofrer o espetáculo da universal indiferença que lhes dariam estes que se

atropelam nesta calçada. Você já pensou no que aconteceria?

– Este lugar não tem memória, disse o menino.

– Ou não a queira possuir para tristezas.

O menino limitou-se a sorrir de um modo singular, como se começasse a constatar um grande equívoco. Mas, depois de uma pausa, falou: e desconhece a alegria.

– Um dos meus amigos me disse que o cinema é o ópio do século.

– Como se chama ele? disse o menino.

– Rolando. Você vai conhecê-lo.

– O ópio do século, disse o menino.

– Você não concorda?

– E como é o teu amigo? perguntou-me.

– Como se tivesse uma corneta na boca e as veias do pescoço arrebentando de soprá-la.

– Já sei, disse o menino.

– Que é que você sabe? perguntei-lhe novamente um pouco irritado com o que principiava a me parecer uma atitude.

– Greta Garbo, disse o menino.

– A qual das minhas perguntas você pretende estar dando resposta?!

– A nenhuma, disse o menino. Mas, nesse momento, reparei que seu rosto se transformava, ele jogara sua cabeça para trás, e um sorriso de quem já estivesse morto, como se ela tivesse, por um instante, se apossado dele para renascer na força juvenil de sua carne.

– Vamo-nos daqui, disse-lhe bruscamente. Creio que o movimento me está pondo tonto.

– Você está pálido como a palavra do cinema, disse o menino.

– É que... penso que tive uma tontura; mas não sabia que as palavras pudessem, por exemplo, ser pálidas...

– Pronuncie cinema, disse o menino.

– Cinema, pronunciei, clara e vagarosamente, percebendo, mais uma vez, a verdade do que vinha dizendo. Pareceu-me, continuei, que seu rosto se transformava...

– Na palavra cinema, disse o menino.

– No rosto de...

– É a mesma coisa, atalhou, mas com perfeita calma.

– Por quê?

– Estava me apaixonando pelos frequentadores...

– E transformou-se em cinema.

– E em que acha você que eu me deveria transformar?

– Em nada.

– Mas se de repente eu me estava apaixonando e eles se acotovelavam para entrar num cinema?

– Você é um monstro de vaidade!

– Diga um demônio e comece a se afastar de mim. Ande, por que não o faz imediatamente?

– Porque!! respondi, como num desafio.

– Porque sou um demônio, o seu demônio. Mas, para retê-lo, basta que me transforme...

– Cale-se, gritei, não quero que se engane. Tudo que você me disse nesta tarde me pareceu de um certo modo tão carregado de sentido... Seria triste, neste momento...

– Você tem medo, disse o menino, estremecendo, mais pálido que a palavra cinema.

– E você não pode se transformar em coragem.

O menino não me respondeu. Afastou-se, impassível e sério, e tomou o primeiro lotação para a cidade.

Petit Trianon – Doado pelo governo francês em 1923.
Sede da Academia Brasileira de Letras,
Av. Presidente Wilson, 203
Castelo – Rio de Janeiro – RJ



PATRONOS, FUNDADORES E MEMBROS EFETIVOS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

(Fundada em 20 de julho de 1897)

As sessões preparatórias para a criação da Academia Brasileira de Letras realizaram-se na sala de redação da *Revista Brasileira, fase III* (1895-1899), sob a direção de José Veríssimo. Na primeira sessão, em 15 de dezembro de 1896, foi aclamado presidente Machado de Assis. Outras sessões realizaram-se na redação da *Revista*, na Travessa do Ouvidor, n.º 31, Rio de Janeiro. A primeira sessão plenária da Instituição realizou-se numa sala do Pedagogium, na Rua do Passeio, em 20 de julho de 1897.

CADEIRA	PATRONOS	FUNDADORES	MEMBROS EFETIVOS
01	Adelino Fontoura	Luís Murat	Ana Maria Machado
02	Álvares de Azevedo	Coelho Neto	Tarcísio Padilha
03	Artur de Oliveira	Filinto de Almeida	Joaquim Falcão
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	Carlos Diegues
08	Cláudio Manuel da Costa	Alberto de Oliveira	Cleonice Serôa da Motta Berardinelli
09	Domingos Gonçalves de Magalhães	Magalhães de Azeredo	Alberto da Costa e Silva
10	Evaristo da Veiga	Rui Barbosa	Rosiska Darcy de Oliveira
11	Fagundes Varela	Lúcio de Mendonça	Ignácio de Loyola Brandão
12	França Júnior	Urbano Duarte	Alfredo Bosi
13	Francisco Otaviano	Visconde de Taunay	Sergio Paulo Rouanet
14	Franklin Távora	Clóvis Beviláqua	Celso Lafer
15	Gonçalves Dias	Olavo Bilac	Marco Lucchesi
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	Antonio Carlos Secchin
20	Joaquim Manuel de Macedo	Salvador de Mendonça	Murilo Melo Filho
21	Joaquim Serra	José do Patrocínio	Paulo Coelho
22	José Bonifácio, o Moço	Medeiros e Albuquerque	João Almino
23	José de Alencar	Machado de Assis	Antônio Torres
24	Júlio Ribeiro	Garcia Redondo	Geraldo Carneiro
25	Junqueira Freire	Barão de Loreto	Alberto Venancio Filho
26	Laurindo Rabelo	Guimarães Passos	Marcos Vinícios Vilaça
27	Maciel Monteiro	Joaquim Nabuco	Antonio Cicero
28	Manuel Antônio de Almeida	Inglês de Sousa	Domicio Proença Filho
29	Martins Pena	Artur Azevedo	Geraldo Holanda Cavalcanti
30	Pardal Mallet	Pedro Rabelo	Nélide Piñon
31	Pedro Luís	Luís Guimarães Júnior	Merval Pereira
32	Araújo Porto-Alegre	Carlos de Laet	Zuenir Ventura
33	Raul Pompeia	Domicio da Gama	Evanildo Bechara
34	Sousa Caldas	J.M. Pereira da Silva	Evaldo Cabral de Mello
35	Tavares Bastos	Rodrigo Octavio	Candido Mendes de Almeida
36	Teófilo Dias	Afonso Celso	Fernando Henrique Cardoso
37	Tomás Antônio Gonzaga	Silva Ramos	Arno Wehling
38	Tobias Barreto	Graça Aranha	José Sarney
39	F.A. de Varnhagen	Oliveira Lima	Marco Maciel
40	Visconde do Rio Branco	Eduardo Prado	Edmar Lisboa Bacha

COMPOSTO EM FRUTIGER LIGHT 9,5/13,5 PT; CITAÇÕES, 9/12 PT

